



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL
LINHA: LINGUAGENS, ESTÉTICA E HERMENÊUTICA

JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA

PAULO EMÍLIO SALLES GOMES E A EFICÁCIA
DISCURSIVA DE SUA INTEPRETAÇÃO HISTÓRICA
Reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro

UBERLÂNDIA-MG
2014

JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA

**PAULO EMÍLIO SALLES GOMES E A EFICÁCIA
DISCURSIVA DE SUA INTEPRETAÇÃO HISTÓRICA**
Reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHI) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pela linha de pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica”, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

UBERLÂNDIA-MG
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S729p 2014 Morais, Julierme.
Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação
histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro /
Julierme Sebastião Morais Souza. - 2014.
438 f.

Orientador: Alcides Freire Ramos.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Gomes, Paulo Emilio Salles, 1916-1977 - Crítica
e interpretação - Teses. 3. Cinema brasileiro - História - Teses. I. Ramos,
Alcides Freire. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA

**PAULO EMÍLIO SALLES GOMES E A EFICÁCIA
DISCURSIVA DE SUA INTEPRETAÇÃO HISTÓRICA**
Reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro

Uberlândia, 25 de agosto de 2014

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos – Orientador
Universidade Federal de Uberlândia – (UFU)

Prof^ª. Dr^ª. Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – (UFU)

Prof. Dr. Leandro José Nunes
Universidade Federal de Uberlândia – (UFU)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro – (UFTM)

Prof. Dr. Eduardo José Reinato
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – (PUC-GO)

Ao meu filho Igor, que, apesar de ainda muito pequeno, sentiu minha ausência nos últimos dois anos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, não somente pela orientação desta pesquisa, mas também pela amizade e companheirismo que mudaram minha vida acadêmica e profissional, especialmente por despertar em mim o gosto pela pesquisa e a paixão pela Sétima arte.

À Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos, cujo acolhimento no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), bem como o crítico e construtivo acompanhamento de minha caminhada intelectual sempre foram pautados pela compreensão e apoio.

Ao Prof. Dr. Leandro José Nunes, sobretudo pelas importantes considerações na ocasião da arguição de meu relatório de qualificação e por ter aceitado participar, como arguidor, de minha defesa de tese. Ao Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa, cuja trajetória acadêmica e intelectual sempre tive como exemplo a ser seguido, razão pela qual fico honrado em tê-lo como arguidor na ocasião da defesa. Ao Prof. Dr. Eduardo José Reinato, por ter aceitado participar do momento mais importante de minha trajetória intelectual.

Apesar de não mencionar nomes, o que me levaria a correr o risco de cometer alguma injustiça, também agradeço imensamente os meus pares do NEHAC, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e da Universidade Estadual de Goiás (UEG), que, quando foi necessário algum tipo de auxílio, sempre foram prestativos, não esperando nada em troca, mas, sim, procurando contribuir de alguma forma no desenvolvimento dessa pesquisa.

A minha mãe Lucimeire, minha esposa Karla e meu filho Igor, qualquer que seja o agradecimento será pouco, se comparado com o muito que sempre me deram. Minhas ausências sempre foram compreendidas sem nenhum tipo de cobrança, como também minhas angústias e expectativas sempre foram compartilhadas. Por isso tudo, palavras não conseguem expressar sua importância.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que, por cerca de quinze meses, deu suporte financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa.

Enfim, fica aqui o meu mais sincero agradecimento a todos aqueles que contribuíram de alguma maneira para esse investimento, que não é apenas acadêmico e profissional, mas sim um projeto de vida.

RESUMO

Com esta pesquisa temos o propósito de contribuir para o debate contemporâneo pertinente à história do cinema brasileiro, sua historiografia e seus procedimentos de escrita. Para tanto, sustentamos a tese segundo a qual a interpretação histórica — composta pelos ensaios *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966* (1966) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) — elaborada pelo crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), em virtude de seus postulados epistemológicos e estratégias narrativas, constitui-se em uma versão sobre a história do cinema nacional de expressiva *eficácia discursiva*.

Palavras-chave: Paulo Emílio Salles Gomes, história do cinema brasileiro, historiografia do cinema brasileiro, postulados epistemológicos, estratégias narrativas, eficácia discursiva.

ABSTRACT

We intend with this research to contribute to the contemporary debate pertinent to the history of Brazilian cinema, its historiography and its writing procedures. Thereunto, we sustain the view that the historical interpretation — composed by the essays *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966* (1966) and *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) — arranged by the critic and historian Paulo Emilio Salles Gomes, due to their epistemological postulates and narrative strategies, constitutes a version about the history of national cinema of expressive *discursive efficacy*.

Keywords: Paulo Emílio Salles Gomes, history of Brazilian cinema, historiography of Brazilian cinema, epistemological postulates, narrative strategies, discursive efficacy.

SUMÁRIO

Introdução, 8

1) Formação política e intelectual de Paulo Emílio, 22

1. Os primeiros periódicos: marxismo-leninismo e modernismo literário, 25
2. Paris, interstício revelador: a remodelação do marxismo e a descoberta do cinema, 44
3. *Clima* e militância política: modernismo crítico e marxismo independente, 47
4. FFCL-USP e Paris: o legado do academicismo francês, 59
5. Paulo Emílio e as diacronias da história, 67

2) Histórias do cinema brasileiro nos anos de 1950 e os rascunhos de Paulo Emílio, 70

1. As histórias do cinema brasileiro: Francisco Silva Nobre e Alex Viany no *front*, 72
2. Paulo Emílio no *Suplemento Literário*: rascunhos de uma interpretação histórica, 103
3. À guisa de transição, 124

3) A interpretação histórica de Paulo Emílio: postulados epistemológicos, 127

1. Uma visão genérica, 129
2. Uma visão pormenorizada, 133
3. Amarrando algumas concepções de Paulo Emílio, 245

4) A interpretação histórica de Paulo Emílio: estratégias narrativas, 251

1. Um olhar macroscópico, 253
2. Um olhar microscópico, 260
3. A implicação ideológica, 298

5) A interpretação histórica de Paulo Emílio: eficácia discursiva, 302

1. *Nascimento do cinema brasileiro*: um marco inevitável, 305
2. *A Bela época* do cinema brasileiro: um conceito bastante difundido, 313
3. O subdesenvolvimento aplicado ao nosso cinema: categoria histórica eficaz, 322
4. Supervalorização estética do cinema novo: uma “lição da história”, 330
5. A memória histórica verificada como eficácia discursiva, 338

6) Limites históricos e interpretativos da interpretação de Paulo Emílio, 342

1. As críticas de Jean-Claude Bernardet passadas em revista, 344
2. Os “silêncios” de Bernardet como limites da interpretação de Paulo Emílio, 363
3. A interpretação histórica de Paulo Emílio está superada?, 390

Considerações Finais, 394

INTRODUÇÃO

Atualmente grande parcela das pesquisas que versam acerca do cinema nacional não se tem preocupado em problematizar conjuntamente a história do cinema brasileiro, sua historiografia¹ e os procedimentos utilizados em sua escrita. Ao passar ao largo das conexões intersubjetivas desses âmbitos da pesquisa histórica, muitas vezes esses trabalhos elidem postulados fundamentais que existentes em nosso *métier* e as fazem passar despercebidas e como menos importantes pelos estudiosos que analisam e teorizam nosso “ofício” pela via da teoria da história, da historiografia e da escrita da história. Em poucas palavras, as pesquisas sobre cinema brasileiro ficam restritas ao campo histórico² da História Cultural, em especial aquelas que tratam das linguagens artísticas, não contribuindo, seja teórica e metodologicamente, seja como inspiração temática, aos estudos históricos tradicionais, que geralmente são tratados como estudos mais sérios.

A contrapelo de dessa tendência e no fito de dar continuidade às perspectivas abertas em nossa dissertação de mestrado³, com a presente pesquisa pretendemos dar algumas contribuições ao debate acerca da história do cinema brasileiro, sua historiografia e seus procedimentos de escrita. Com base nesse propósito, sustentamos a tese de que a interpretação histórica — composta por *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966* (1966) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) — urdida por Paulo Emílio Salles Gomes⁴, devido

¹ Entendemos por história do cinema brasileiro as ações, ocorrências, eventos e acontecimentos ligados ao cinema no Brasil no transcorrer do tempo. Já por historiografia do cinema brasileiro, o conjunto de narrativas que, ao longo do tempo, procuraram narrar a história do cinema brasileiro.

² A noção de campo histórico é pautada nas colocações de José D’Assunção Barros. De acordo com o teórico, um campo histórico corresponde à subdivisão que começou a ser idealizada ou percebida no interior da história-disciplina a partir do momento em que a historiografia foi se tornando mais complexa. Ainda conforme Barros, a chave para compreender os vários campos históricos consiste na distinção das divisões que se referem às *dimensões* (enfoques prioritários dos trabalhos históricos), às *abordagens* (modos de fazer a história) e aos *domínios* (áreas de concentração em torno de certas temáticas e objetos possíveis), Cf. (BARROS, 2004).

³ Intitulada *Eficácia política de uma crítica*: Paulo Emílio Salles Gomes e a formação de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro, Cf. (MORAIS, 2010a).

⁴ Paulo Emílio nasceu a 17 de dezembro de 1916 na cidade de São Paulo. Foi militante comunista na juventude, motivo pelo qual foi preso político do governo Getúlio Vargas em 1937. Ao final dessa década passou uma temporada de dois anos em Paris, lugar no qual se encantou pela Sétima arte, bem como tomou contato com uma visão aberta do marxismo. Na década de 1940, juntamente com Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Rui Coelho, Gilda de Mello Souza e Alfredo Mesquita, compôs o grupo que editou e colaborou na revista *Clima*. Em meados desse decênio Paulo Emílio retornou à França, onde pesquisou o cineasta Jean Vigo, conheceu os trâmites burocráticos de instituições culturais e aprendeu o *métier* da organização de arquivos. De volta ao Brasil, nos decênios de 1950, 1960 e 1970, tornou-se o principal articulista de cinema do país pelas páginas do *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, um dos fundadores e curador-chefe da Cinemateca Brasileira, um dos fundadores e professor do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), além de professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), também da USP. Em 9 de setembro de 1977, Paulo Emílio faleceu de um ataque cardíaco fulminante. Para mais informações biográficas sobre o autor, Cf. (SOUZA, 2002; MORAIS, 2010a).

aos postulados epistemológicos em que se alicerça e às estratégias narrativas que são utilizadas, constitui-se em uma versão sobre a história do cinema nacional de expressiva *eficácia discursiva*.

A categoria central com a qual lidamos consiste na construção conceitual *eficácia discursiva*. Tendo como inspiração as colocações de Carlos Alberto Vesentini acerca do conceito de memória histórica, convém dar voz ao historiador:

[...] 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 impõe-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, et al., 2008, p. 35).

Tal conceito de memória histórica em nossa pesquisa ganha contornos daquilo que denominamos *eficácia discursiva*, na medida em que agregamos às vias pelas quais essa memória se impõe, tanto aos seus contemporâneos quantos aos pesquisadores atuais, os postulados epistemológicos e as estratégias narrativas da interpretação histórica de Paulo Emílio. Portanto, *eficácia discursiva* neste trabalho serve para designar a capacidade da interpretação histórica do crítico de se cristalizar como se fosse a única interpretação possível acerca de nossa história cinematográfica devido à relação de coerência existente entre os postulados epistemológicos em que se ancora e as estratégias narrativas utilizadas por ele.

Com base nessa formulação, tal interpretação histórica será problematizada por um investimento teórico-metodológico que leva em conta tanto seus aspectos de conteúdo (dados epistemológicos) quanto os elementos formais utilizados (estratégias narrativas). Nessa medida, é evidente que, na abordagem dessa *eficácia discursiva*, será necessário ultrapassar uma perspectiva de análise que considera apenas o conteúdo da história contada por Paulo Emílio — como tem sido feito amplamente por diversos pesquisadores de cinema brasileiro, especialmente após a publicação da obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), de Jean-Claude Bernardet — chegando à análise de sua forma (estratégias narrativas) e sua plena articulação com esse mesmo conteúdo (postulados epistemológicos).

Com efeito, não há como passar ao largo da interconexão entre os dados, temas, conceitos, categorias históricas⁵ e recortes lançados à baila pela interpretação histórica do

⁵ Valemo-nos das formulações de Jörn Rüsen para diferenciar conceitos históricos de categorias históricas. Sobre conceitos históricos, o teórico alemão explica: “Os conceitos são ‘históricos’ quando na designação dos estados de coisas se referem à ‘história’ como o supra-sumo do que está sendo designado. [...] exprimem, explícita ou implicitamente, a qualidade temporal de estados de coisas do passado humano, qualidade que esses estados de

crítico e a maneira pela qual o autor os expõe em sua narrativa. Essa preocupação advém do multifacetado campo de atividades desempenhadas por Paulo Emílio, bem como de nossa posição no tocante à parte do amplo debate contemporâneo atinente à natureza do conhecimento histórico enquanto verdade científica ou ficção.

No tocante às atividades desempenhadas pelo crítico, convém salientar que ele, além de crítico cinematográfico, professor universitário, profundo conhecedor do processo de conservação de arquivos e historiador do cinema brasileiro, também escreveu duas obras ficcionais — respectivamente intituladas *Três mulheres de três Pppês* (2007a) e *Cemitério* (2007b) —, uma peça teatral — nominada *Destinos* (2007b) — e um roteiro cinematográfico — versando *Capitu* (2008). Tais dados colhidos no processo heurístico de nossa pesquisa, articulados a uma prévia análise crítica de sua interpretação histórica, ensejam a ideia segundo a qual os textos que compõem essa interpretação são objetos híbridos que comportam aspectos conteudísticos e formais, cujo inter-relacionamento formula um discurso aglutinador e de expressiva *eficácia discursiva*.

A propósito de parte do debate contemporâneo acerca da natureza do conhecimento histórico, convém dizer que tradicionalmente ele se pauta no seccionamento de dois procedimentos da operação histórica: a pesquisa e suas operações metódicas e a escrita e suas operações linguísticas. Dessa divisão⁶ desdobra-se a ideia de que, no processo de construção do conhecimento histórico, a pesquisa se dá em relação com a experiência histórica pretérita, estabelecida pelo recuo do pesquisador à documentação histórica, e a escrita se dá com relação ao público-alvo do texto histórico, conquistada pelo recurso às formas literárias. Ainda como desdobramento teórico da divisão exposta, surgem dois tipos de posturas teóricas: uma primeira que concebe os procedimentos da pesquisa e suas operações

coisas possuem numa determinada relação de sentido e significado com o presente e o futuro” (RÜSEN, 2010b, p. 92). Acerca das categorias históricas, postula que “[...] designam contextos temporais gerais de estados de coisas, com base nos quais estes aparecem como históricos. Não se referem diretamente a nenhum estado de coisas, mas estabelecem a qualidade histórica da mudança temporal dos estados de coisas. Na maioria dos casos, essa qualidade não é conferida aos estados de coisas pelas fontes, mas é-lhes atribuída pela atividade cognitiva dos historiadores” [...] (Ibid., p. 93).

⁶ Cabe ressaltar que tal divisão, quando nasce, é historicamente pertinente, uma vez que, na ânsia de atribuir um carácter científico ao conhecimento histórico, os pesquisadores do século XIX incorrem nela. Sobre isso Jörn Rüsen afirma: “No processo de cientificação do pensamento histórico, a pesquisa tornou-se autônoma, como construção própria às instituições acadêmicas. A investigação dos fatos históricos e a fundamentação de sua facticidade são elementos de toda historiografia (mesmo se ocorre grande variação, ao longo do tempo e na diversidade das culturas, sobre o que se entende por facticidade e sua plausibilidade). Com a ciência da história, contudo, a pesquisa ganhou peso próprio no processo do conhecimento histórico. A formatação historiográfica dos resultados da pesquisa, no entanto, pareceu secundária, até mesmo mera função da pesquisa. Como a cientificidade do conhecimento histórico foi identificada com seu caráter investigativo, o processo de formatação historiográfica pareceu algo externo à ciência (RÜSEN, 2010c, p. 22-23).

metódicas como reveladores do caráter de verdade científica da história, e uma segunda que atribui à escrita e suas operações linguísticas a marca reveladora de seu caráter ficcional, logo não científico.

Apenas no propósito de mencionar alguns decanos, entre os pesquisadores que adotam a primeira postura figuram Carlo Ginzburg⁷, Michel de Certeau⁸, Roger Chartier⁹ e Jörn Rüsen¹⁰, que, apesar de reconhecerem a força da escrita no trabalho do historiador e, portanto, levarem em conta o caráter híbrido da história — conformador de aspectos científicos advindos da pesquisa e de elementos ficcionais desdobrados da escrita —, permanecem atribuindo um peso maior ao procedimento de pesquisa como mola propulsora de sua natureza científica. Entre os integrantes da segunda postura situam-se Paul Veyne (1987)¹¹ e Hayden White¹², cujas propostas tendem a pensar a operação historiográfica, tanto

⁷ São inúmeros os textos em que o historiador italiano se ancora na noção de prova (obtida no procedimento de pesquisa) para defender a cientificidade do conhecimento histórico. Em “Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez”, procura reunificar a retórica aristotélica às provas, apontando que, mesmo no interior das operações retóricas (tidas como aspecto especificamente estético do texto histórico), o historiador é encaminhado à recorrência aos documentos, fato que resguarda a cientificidade da história (GINZBURG, 2002, p. 47-63). O mesmo procedimento é utilizado em “Descrição e citação”, artigo em que postula a ideia de que a verdade histórica se funda nos documentos, sendo as citações efetuadas pelos historiadores contemporâneos (equivalente à vividez [*enargeia*] dos textos históricos para os gregos) o recurso que promove o efeito de verdade do texto histórico (Id., 2007, 17-40).

⁸ Certeau é mais enfático na defesa da natureza científica do conhecimento histórico no artigo “A operação historiográfica”, texto no qual postula que a escrita da história, enquanto um dos tripés que constituem a “operação historiográfica”, se organiza de modo discursivo sob a forma literária, porém se distancia da ficção por estar relacionada a um lugar social e uma prática científica, bem como por procurar produzir um “efeito de real” através da citação de documentos verificáveis (CERTEAU, 2007, p. 65-119).

⁹ Chartier, em *À beira da falésia*, parte dos argumentos de Certeau (2007) para refutar veementemente colocações, sobretudo, de Hayden White (1994, 2008). Ele enfatiza: “[A história] é uma prática ‘científica’, produtora de conhecimentos, mas uma prática cujas modalidades dependem das variações de seus procedimentos técnicos, das restrições que lhe impõem o lugar social e a instituição de saber onde é exercida, ou, ainda, das regras que necessariamente comandam sua escritura. O que pode igualmente ser enunciado ao inverso: a história é um discurso que coloca em ação construções, composições, figuras que são aquelas de toda escritura narrativa, logo, também da fábula, mas que, ao mesmo tempo, produz um corpo de enunciados ‘científicos’, se entendermos por isso a possibilidade de estabelecer um conjunto de regras que ‘controlam’ operações proporcionais à produção de objetos determinados” (CHARTIER, 2002, p. 100).

¹⁰ Rüsen, por um lado, em *Razão histórica*, aponta que a verdade do conhecimento histórico pode ser auferida com base em três critérios específicos: sua *pertinência empírica*, sua *pertinência normativa* e sua *pertinência narrativa*, bem como que o método da história é que garante sua cientificidade (RÜSEN, 2010a, p. 95-147) e, por outro, em *História Viva*, sustenta que o procedimento de pesquisa regula a racionalidade da relação entre a experiência social e as formas de apresentação narrativa (compostas por elementos estéticos e retóricos), para afirmar: “O esclarecimento que a historiografia se torna capaz de produzir, mediante sua vinculação sistemática à pesquisa histórica, dá especificidade a seus fatores estético e retórico. Eles se compõem nas apresentações históricas que são consideradas como especificamente científicas ou, pelo menos, próximas ou afins à ciência (Id., 2010c, p. 42).

¹¹ Três passagens de Paul Veyne, em *Como se escreve a história*, exemplificam bem sua postura. Primeiro o historiador ressalta: “A história não é uma ciência e não tem muito a esperar das ciências; ela não explica e não tem método; melhor ainda, a história, da qual muito se tem falado nesses dois últimos séculos, não existe. [...] os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator: a história é um romance real” (VEYNE, 2008, p.

relegando a pesquisa e suas operações metódicas a segundo plano (como procede Veyne) quanto não discutindo esses procedimentos (como o faz White), no fito de realçar o procedimento da escrita e suas operações linguísticas como marcas expressivas do caráter ficcional da história.

A priori, a divergência teórica exposta soa como um problema ao nosso propósito de demonstrar os motivos pelos quais a interpretação histórica de Paulo Emílio adquire *eficácia discursiva*, reconhecendo a plena articulação entre conteúdo e forma de seus ensaios. Grosso modo, o problema é expresso nos perigos de recairmos, por um lado, na tese de que o conhecimento histórico é científico devido aos seus procedimentos inerentes de pesquisa ou, por outro, na de que, em função de sua escrita, o conhecimento histórico é apenas ficcional. Entretanto, tal perigo pode ser resolvido se recorrermos a essas posturas teóricas sem segmentá-las, observando em cada contribuição suas potencialidades e os possíveis sinais da viabilidade de sua interconexão.

Para tanto é necessária a construção de uma ferramenta teórico-metodológica que nos muna de instrumentos para analisar os postulados epistemológicos e as estratégias narrativas intrínsecas à interpretação do crítico. Nesse intento, nosso ponto de partida

12). Posteriormente, sublinha: “A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, à primeira vista, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocarmos os dez últimos anos que vivemos. [...] A história é, em essência, conhecimento por meio de documentos. Desse modo, a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é um documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo [...]” (Ibid., p. 18). Por fim, sublinha: “Cada um sabe que, abrindo um livro de história, compreende-o como um romance ou algo parecido; por outras palavras, explicar, da parte do historiador, quer dizer ‘mostrar o desenvolvimento da trama, fazer compreendê-lo’. Assim é a explicação histórica: sublunar e nunca científica; nós lhe reservamos o nome de compreensão” (Ibid., p. 82). Em suma, percebe-se que Veyne rejeita veementemente a tese segundo a qual o conhecimento histórico é científico devido ao procedimento da pesquisa e suas operações metódicas.

¹² Hayden White possui diversos textos emblemáticos, sendo “O fardo da História”, “O texto histórico como artefato literário” e a obra *Meta-história* exemplares de sua postura. No primeiro, o teórico acusa os historiadores de reivindicar para o seu ofício um plano médio entre a arte e a ciência, portanto, ‘epistemologicamente Neutro’, que os tornava inimigos irremissíveis de ambas (WHITE, 1994, p. 39-63). No segundo, defende que a história é um tipo de artefato verbal em prosa, cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos (Ibid., p. 97-116). Na terceira, White concebe o conhecimento histórico como concebe a literatura, pois, de acordo com ele, a narrativa histórica manifesta-se como uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa, de modo que toda explanação histórica é retórica e poética por natureza. Conforme White, na medida em que não existem fatos “brutos”, mas, sim, eventos, o historiador transforma esses eventos conforme o protocolo linguístico — os 4 tropos da linguagem: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia — utilizado para urdir seu enredo. Apesar de não separar o real do ficcional, isto é, não negar que a história produz algum tipo de conhecimento sobre o passado, mas considerá-la desprovida de um regime de verdade própria, depreende-se de sua posição que o discurso histórico, embora “ache” suas estórias, ao contrário da literatura, que as “inventa”, é apenas uma prática discursiva, da mesma “família” das ficções, como são os fatos apontados pelo historiador (Id., 2008, p. 11-56).

constitui-se nas asserções de Michel de Certeau expressas na obra *A escrita da História* (2007), especialmente quando ele lança argumentos acerca da “escrita historiadora”, isto é, a *mise en scène* literária.

Após discutir as inúmeras influências do “lugar social” e da “prática” de pesquisa na “operação historiográfica”, Michel de Certeau parte para a discussão acerca da escrita historiográfica, afirmando que essa somente pode ser considerada histórica se for articulada com um “lugar social” e uma “prática científica” (CERTEAU, 2007, p. 93-94). Nesse processo, apesar de controlada pela prática social da pesquisa científica e, concomitantemente, constituir-se ela própria em uma prática social, a escrita historiográfica

[...] funciona como imagem invertida; dá lugar à falta e esconde; cria relatos do passado que são o equivalente dos cemitérios nas cidades; exorciza e reconhece uma presença da morte no meio dos vivos. Representando nas duas cenas, ao mesmo tempo contratual e legendária, escrita performativa e escrita em espelho, ela tem o estatuto ambivalente de “fazer a história”, como mostrou Jean-Pierre Faye, e, não obstante, de “contar histórias”, quer dizer, de impor violências de um poder e de fornecer escapatórias (Ibid., p. 95).

Dessa maneira, “[...] o discurso (narrativa) se situa fora da experiência que lhe confere crédito; ele se dissocia do *tempo que passa*, esquece o escoamento dos trabalhos e dos dias, para fornecer ‘modelos’ no quadro fictício do *tempo passado*” (Id.). Nesse sentido, ele, o discurso (narrativa) histórico, já não corresponde mais à prática de pesquisa (experiência), pois, como o próprio Certeau nos dá como exemplo,

O “Cahier rouge” de Claude Bernard (1850-1860) representa uma crônica já distante da experiência efetiva em laboratório, e a teoria, a *Introduction à l’étude de la médecine expérimentale* (1865) é, por sua vez, decalada, simplificadora e redutora com relação ao “Cahier”. Entre milhares de outros, este exemplo mostra a passagem da prática à crônica e da crônica à didática. Só uma distorção permite a introdução da “experiência” numa outra prática, igualmente social, mas simbólica, escriturária, que substitui a autoridade de um saber pelo trabalho de uma pesquisa (Ibid., p. 96).

Somos alertados com um exemplo das ciências biológicas, o que nos soa ainda mais caro, para o fato de que em nosso procedimento de trabalho há uma distância considerável entre a prática efetivamente experimentada e a representação literária que fazemos dela. No trabalho de um pesquisador em história, portanto, primeiro existe a prática (experiência), posteriormente a passagem dessa prática à crônica dos ocorridos e, por fim, a passagem dessa crônica à didática (escrita) (Ibid., p. 96).

Nesse ponto de sua reflexão, Certeau salienta que no empreendimento da escrita historiográfica, caracterizadora do trabalho histórico como híbrido — constituído tanto de

efeito de real quanto de construção literária —, o discurso histórico pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade e do discurso lógico fragmentado) sob a forma de uma narração (Id.). Assim, manifesta-se uma construção desdobrada, na qual esse discurso histórico, que é misto (junção de discurso lógico fragmentado e narração), vai se construindo de acordo com dois movimentos contrários: por um lado, de *narrativização* — procedimento mediante o qual se passa do conteúdo à sua expansão, ou seja, de modelos narrativos acrônicos a uma cronologização ou de uma doutrina a uma manifestação de tipo narrativo — e, por outro, de *semantização* — edificação de um sistema de sentido em que o material passa dos elementos descritivos a um encadeamento sintagmático e à constituição de sequências históricas programadas —, cuja característica de não ocultar as metáforas opera na explicação histórica a atribuição de um caráter entimemático¹³ (Ibid., p. 100-101).

Com efeito, percebe-se nas asserções de Michel de Certeau que, mediante o movimento de *narrativização*, a prática/experiência recebe uma cronologia, transformando-se em uma crônica que, pelo movimento de *semantização*, passa da simples descrição de elementos ordenados temporalmente a um sistema encadeado de sentido: em uma narrativa convincente. Portanto, os movimentos contrários de *narrativização* e *semantização* não ocultam as metáforas presentes na narrativa, cuja operacionalidade promove tanto a passagem de gêneros como a passagem da simples causalidade para a sucessividade, representando relações de coexistência com relações de coerência (Ibid., p. 101).

Nesse estágio dos argumentos do historiador francês abre-se um lastro à articulação de sua teoria às asserções de Hayden White expostas em *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX* (2008), não no sentido de coadunar uma tese acerca da natureza do conhecimento histórico (Certeau) com outra totalmente oposta (White), mas, sim, de articular as asserções teóricas de Michel de Certeau ao que de mais significativo White imprime no debate atinente à natureza do conhecimento histórico: o reconhecimento de que os historiadores urdem seus enredos com base em metáforas, bem como a exposição crítica das implicações dessas metáforas na constituição de sentido da narrativa histórica. Isso se dá na medida em que, no processo de averiguação dessas metáforas mencionadas por Certeau —

¹³ Na concepção aristotélica presente na *Retórica*, o Entimema consiste num silogismo retórico, isto é, um silogismo fraturado, que é caracterizado pelo provável e não por aquilo considerado lógico. De acordo com o filósofo de Estagira, um silogismo que tem uma de suas premissas bastante conhecida dispensa outras enunciações, uma vez que o próprio ouvinte as supre. Dando como exemplo o caso de Dorieu, Aristóteles alega que, para concluir que Dorieu recebeu uma coroa como prêmio da sua vitória nos jogos olímpicos, é necessário apenas dizer que ele foi vencedor em Olímpia (ARISTÓTELES, 2005).

estratégias narrativas da interpretação histórica de Paulo Emílio —, o investimento metodológico de White muito nos auxilia.

Com tal empreendimento, partimos da admissão de que o conhecimento histórico é científico, bem como atribuímos tratamento à narrativa histórica aos moldes propostos por Michel de Certeau (2007) — tendendo a considerá-la intrinsecamente articulada a um “lugar de enunciação” e a uma “prática científica”, e que, conquanto possua estilos e formas literárias, diferencia-se das demais ficções verbais por ter seu “efeito de real” —, e, simultaneamente, nos munimos da benéfica contribuição metodológica¹⁴ de Hayden White no

¹⁴ A fim de evitar alguns constrangimentos, sobretudo oriundos das diversas leituras que a obra de White suscita (que inclusive é fator dos mais acalorados debates e até mesmo de incompreensões), é pertinente esclarecer alguns pontos atinentes ao nosso investimento. O fato de nos referirmos somente à perspectiva metodológica de White não significa que desconsideramos a interlocução entre Teoria e Metodologia em sua obra. Nesse sentido, concordamos com José D’Assunção Barros, quando enfatiza: “[...] a Teoria tanto remete à maneira como se concebe certo objeto de conhecimento ou uma determinada realidade examinada, a partir de dispositivos específicos que são os conceitos e fundamentos teóricos de diversos tipos, como também se refere ao modo como o pesquisador ou cientista social enxerga sua própria disciplina ou seu próprio ofício. Já a Metodologia remete sempre a uma determinada maneira de trabalhar algo, de eleger ou constituir materiais, de extrair algo específico desses materiais, de se movimentar sistematicamente em torno do tema e dos materiais concretamente definidos pelo pesquisador. [...] Assim, enquanto a ‘teoria’ refere-se a um ‘modo de pensar’ (ou de ver), a ‘metodologia’ refere-se claramente a ‘um modo de fazer’. [...] É verdade, ainda, que uma decisão ‘teórica’ pode encaminhar também uma escolha ‘metodológica’. Reciprocamente, a metodologia — ou uma certa maneira de fazer as coisas — também pode retroagir sobre a concepção teórica do pesquisador, modificando sua visão de mundo e levando-o a redefinir os seus aportes teóricos. [...] Vemos, portanto, que Teoria e Metodologia são como que duas irmãs siamesas. Uma olha para o alto, buscando enxergar algo de novo no céu estrelado de todas as realidades possíveis e imaginárias. A outra, decididamente prática, aponta para o chão, em busca de soluções concretas para confirmar ou rejeitar as hipóteses aventadas pela irmã. Teoria e Metodologia, separadas uma da outra, não têm muito sentido para a Ciência” (BARROS, 2011, p. 66-76). À luz dessas colocações entendemos que a teoria da qual parte Hayden White — segundo a qual aquilo que o historiador escreve não se diferencia do resultado do trabalho do romancista porque o primeiro, a fim de imaginar o que aconteceu no passado, prefigura com um ato essencialmente poético, precognitivo e pré-crítico o conjunto completo de eventos referidos nos documentos como objeto possível de conhecimento — evidentemente influencia seus procedimentos metodológicos. Entretanto, acreditamos que não necessariamente precisamos incorrer nessa teoria — que inclusive possui diversas aporias, como demonstra Roger Chartier (2002, p. 101-116) —, quando tomarmos como inspiração todo o cabedal metodológico que o teórico utiliza para se movimentar em torno das obras dos filósofos e historiadores oitocentistas. Esse recorte que efetuamos na obra Hayden White se justifica porque: com a ferramenta teórico-metodológica que procuramos construir, não nos permitimos a mera reprodução de elementos, tanto teóricos quanto metodológicos, dos pesquisadores que nos servem de inspiração, bem como nosso próprio objeto de análise (diverso dos que nossas inspirações trabalham) suscita justamente uma maneira nova de ser observado. Em função disso, a inspiração na metodologia utilizada por White nos possibilita iluminar as estratégias narrativas da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio, ao passo que a opção por aderir também a sua teoria nos limitaria na abordagem dos postulados epistemológicos. Em linhas conclusivas, acreditamos que tal investimento é plausível, pois uma ferramenta teórico-metodológica pretendida como original evidentemente parte de inspirações que não são vistas como dados, mas, sim, como possibilidades de construir algo diferente, que esteja a serviço da problematização do objeto pesquisado e não o contrário. Nesse procedimento, novamente concordamos com José D’Assunção Barros, que salienta: “Podemos, como historiadores, optar pelo Positivismo, pelo Historicismo, pelo Materialismo Histórico, por combinações entre esses paradigmas, por mediações entre eles, por uma abordagem weberiana, ou por uma teoria eclética à base de elementos de procedências teóricas diversas. Mas isto será sempre uma opção teórica. Ainda que o historiador arrogue-se estar do lado da verdade em termos de escolhas teóricas, jamais haverá consenso sobre isto. A Teoria da História será sempre uma grande arena, um eterno campo de disputas e diálogos vários (Ibid., p. 91).

tocante ao último estágio do trabalho histórico que cabe ao historiador: o da urdidura do enredo¹⁵, construída com base em metáforas, que não necessariamente devem ser vistas desvinculadas das operações de pesquisa efetuadas pelo historiador. Assim, reconhecemos o texto histórico como resultado da articulação com um lugar social e uma prática científica que constantemente recorre a tropos literários (metáforas) para a construção de um discurso edificado de um sistema de sentido¹⁶. Isso se dá, uma vez que, muito embora Certeau e White diverjam teoricamente quanto à natureza do trabalho histórico, a noção segundo a qual o historiador transforma crônicas de acontecimentos numa narrativa convincente e repleta de sentido é um ponto comum entre eles.

Como apontado com base em Certeau (2007), por meio dos processos de *narrativização* e *semantização* os historiadores transformam a experiência histórica (prática) em uma crônica de acontecimentos, bem como essa crônica em didática (escrita). Essa argumentação coaduna-se com o investimento de White (2008), pois, como ele sugere, a obra histórica possui alguns níveis de conceptualização, entre eles os elementos primitivos: crônica e estória¹⁷, que podem ser distinguidos quando se trata de analisar os trabalhos históricos. Para White, enquanto a crônica constitui-se no registro sincrônico de acontecimentos temporalmente arranjados na ordem de sua ocorrência, sem preocupação com início (simplesmente começam), a estória corresponde a um rearranjo dos eventos descritos na crônica com vistas a compor um processo de acontecimentos provido de começo, meio e fim. Assim, “[...] quando um conjunto de eventos é posto num código de motivos, o leitor tem

¹⁵ Nesse sentido, concordamos com a leitura de Carlos Oiti Berbert Júnior, que afirma: “Ao contrário do que se pensa, White nunca atacou as técnicas de pesquisa e o fato de o historiador poder referir-se ao passado” (BERBERT JÚNIOR, 2012, p. 183).

¹⁶ Até mesmo Jörn Rüsen, um dos maiores críticos de White, sobretudo por atribuir maior peso ao caráter de cientificidade do conhecimento histórico pela via da pesquisa e suas operações metódicas, reconhece positivamente algumas implicações de sua postura, afirmando: “Os critérios de sentido decisivos para o pensamento histórico, com os quais acontecimentos passados são ordenados em um contexto especificamente histórico (*post festum*), possuem uma qualidade especial. Hayden White os descreveu como “poéticos” e alcançou, com isso, uma influência altamente benéfica sobre o debate na teoria da história. Com essa peculiaridade narrativa ou até poética, o pensamento histórico protege-se de sua subsunção a uma concepção unitária de ciência, dependente de uma racionalidade monológica. O ângulo linguístico dessa concepção de (meta)teoria da ciência histórica vale para os procedimentos linguísticos mediante os quais os fatos obtidos das fontes pela pesquisa adquirem seu sentido histórico específico. Esse sentido se constitui na conexão narrativa que os articula, transformando assim ‘passado’ em ‘história’. Tais procedimentos constituem uma profunda dimensão da historiografia, na qual são evidentes surpreendentes pontos em comum com as formas literárias da constituição de sentido” (RÜSEN, 2010c, p. 25).

¹⁷ Além dos elementos primitivos, White (2008) aponta como não primitivos os modos de explicação por elaboração de enredo, os modos de explicação por argumentação formal e os modos de explicação por implicação ideológica.

diante de si uma estória; a crônica de eventos transforma-se num processo diacrônico concluído [...]” (WHITE, 2008, p. 21).

Esse procedimento de transformação da crônica em estória, com efeito, torna possível ao leitor do trabalho histórico fazer questionamentos como se estivesse lidando com uma estrutura sincrônica de relações¹⁸. Dessa maneira,

As *estórias* históricas reconstituem as sequências de eventos que conduzem dos inícios aos términos (provisórios) de processos sociais e culturais, de um modo que as *crônicas* não são obrigadas a fazer. A rigor, as *crônicas* têm finais em aberto. Em princípio não têm *inícios*; simplesmente começam quando o cronista passa a registrar os eventos. E não têm pontos culminantes nem resoluções; podem continuar indefinidamente. As *estórias*, porém, têm forma discernível (mesmo quando essa forma é uma imagem de um estado de caos) que separa os eventos nelas contidos dos outros eventos que poderiam aparecer numa crônica abrangente dos anos cobertos em seus desdobramentos (Ibid., p. 22).

Isto é, o rearranjo dos eventos contidos na crônica que se constitui na estória suscita questões com as quais o historiador lida e a que procura responder no curso da construção de sua narrativa. Esses questionamentos, segundo White (2008), são respondidos de várias maneiras, sendo as principais: os modos de explicação por elaboração de enredo, os modos de explicação por argumentação formal e os modos de explicação por implicação ideológica.

Em vista disso, subjaz às colocações do teórico que o procedimento de levantar questões e posteriormente respondê-las de maneira convincente na própria narrativa consiste num processo de edificação de um sistema de sentido. Portanto, não podemos nos furtar a classificá-lo como sendo um processo de *semantização* similar àquele que Michel de Certeau aponta. Nessa medida, a transposição da experiência social em uma crônica de eventos ordenada temporalmente pela sequência de suas ocorrências também não pode deixar de ser considerada como um processo de *narrativização*, como Certeau estabelece.

Em vista do exposto, é oportuno reafirmar que nossa ferramenta teórico-metodológica é inspirada e construída na junção da perspectiva teórica aberta por Michel de Certeau (2007) ao investimento metodológico efetuado por Hayden White (2008). Nesse procedimento, será possível investigar a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes tratando-a como produto de implicações sociais, políticas, econômicas e sociais

¹⁸ White (2008) abre uma nota para explicar mais profundamente esses argumentos. Segundo sua proposta, ao contrário do romancista, via de regra o historiador se depara com um verdadeiro caos de acontecimentos já constituídos na experiência (prática). Portanto, ele não “inventa” os acontecimentos, apenas atribui uma hierarquia, que é perfeitamente explicada no decorrer de seu relato narrativo.

de seu lugar, de sua prática científica e do processo que faz a passagem da *narrativização* à *semantização*. Como desdobramento disso será possível traçar uma abordagem que parte da ideia segundo a qual, em seu procedimento de urdidura de enredo, Paulo Emílio procura edificar um sistema de sentido de seus enunciados recorrendo a determinados postulados epistemológicos (CERTEAU, 2007) e a estratégias narrativas. Essas estratégias, acreditamos que poderem ser flagradas por sua adesão ou não a determinados tropos literários¹⁹ e a algumas estratégias explicativas²⁰ que também possuem implicações ideológicas²¹ (WHITE, 2008).

Seguindo tal perspectiva será possível nos desvencilharmos da tese pré-concebida whiteana, segundo a qual os tropos literários são imposições de natureza precognitiva e pré-crítica aos historiadores (WHITE, 2008), para pensar que eles são lugares-comuns, nos quais, ao urdir sua interpretação, Paulo Emílio cai, sempre tendo em vista que a narrativa histórica “[...] é o lugar onde se efetua um trabalho do ‘conteúdo’ sobre a ‘forma’” (CERTEAU, 2007, p. 105). E, ainda, que tal procedimento não se constitui de maneira causal, mas, como sugere Paul Ricoeur:

As intrigas [escritas históricas], enfim, combinam submissão aos paradigmas [tropos] e desvio. O processo de tessitura da intriga oscila entre a conformidade servil em relação à tradição narrativa e a rebelião em relação a qualquer paradigma recebido. Entre esses dois extremos, estende-se toda a gama das combinações entre sedimentação e invenção (RICOEUR, 1994, p. 295, tomo I).

No propósito de organizar uma estrutura — mais didática possível — para nosso empreendimento, o presente trabalho é dividido em seis capítulos que se complementam.

O primeiro, intitulado *Formação política e intelectual de Paulo Emílio*, é constituído com vistas a apresentar quem foi Paulo Emílio Salles Gomes, focalizando seus anos de formação política e intelectual (1934-1954). Nesse sentido, atribuiremos maior destaque às influências que o crítico recebeu do marxismo, do modernismo literário dos anos de 1920 e do academicismo francês — apreendido tanto em suas duas temporadas na França

¹⁹ Consideradas a *metáfora*, a *metonímia*, a *sinédoque* e a *ironia* — reelaboração de White acerca das proposições de Kenneth Burke presentes na introdução de *A Grammar of Motives* (1966).

²⁰ Divididas em: argumentação formal via *formismo*, *organicismo*, *mecanicismo* e *contextualismo* — apropriação dos argumentos de Stephen C. Pepper presentes em *World hypotheses: a study in evidence* (1961) —; elaboração de enredo pela via do *romance*, da *comédia*, da *sátira* e da *tragédia* — proposta com base na taxonomia defendida por Northrop Frye em *Anatomia da crítica* (1973).

²¹ Caracterizadas por White como *anarquista*, *conservadora*, *radical* e *liberal* — reelaboração com base nas asserções de Karl Mannheim, em *Ideology and Utopia* (1946).

(1937-1939/1945-1954) quanto na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (1942-1944) —, defendendo a ideia de que tais débitos formativos consistem em uma matriz intelectual de que ele não se desvencilhará no momento de urdidura de sua interpretação histórica sobre o cinema brasileiro.

O segundo, versando *Histórias do cinema brasileiro nos de 1950 e os rascunhos de Paulo Emílio*, é tecido no propósito de apresentar ao leitor os primeiros textos históricos de maior vulto surgidos no país acerca da história do cinema brasileiro em meados do século XX — sobretudo *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), de Francisco Silva Nobre, e *Introdução do cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany —, bem como problematizar o modo pelo qual Paulo Emílio dialoga com eles e passa a demonstrar preocupações mais sistemáticas com relação ao modo pelo qual essas narrativas deveriam ser construídas, especialmente tecendo os “rascunhos”²² de sua interpretação histórica.

O terceiro, *A interpretação histórica de Paulo Emílio: postulados epistemológicos*, consiste no aprofundamento da reflexão acerca da interpretação histórica elaborada pelo crítico. Nesse estágio do trabalho visamos discutir como o autor, através do recurso a postulados epistemológicos, em seu procedimento de *narrativização* e *semantização* dialoga diretamente com uma gama de temas, dados, conceitos, categorias históricas, ideologias e visões de mundo de sua conjuntura histórica — alguns já constituídos no interior dos estudos sobre cinema brasileiro da década de 1950 e outros novidades no decorrer da década de 1960 —, conseguindo arregimentá-los e construir uma interpretação aglutinadora.

O quarto, *A interpretação histórica de Paulo Emílio: estratégias narrativas*, complementa a análise efetuada no capítulo anterior acerca da interpretação histórica do crítico. Aqui, procuramos demonstrar como o autor, em seu procedimento de *narrativização* e *semantização*, utiliza-se de estratégias narrativas para compor sua versão histórica sobre o cinema brasileiro. Evidentemente, nosso foco incide diretamente no modo formal como trata os dados, os conceitos, as categorias históricas, as ideologias e as visões de mundo presentes em sua conjuntura histórica, tendo em vista o processo no qual cai em tropos literários, estratégias explicativas e incita seus leitores a uma tomada de posição acerca da história que narra.

O quinto, *A interpretação histórica de Paulo Emílio: eficácia discursiva*, consiste na problematização da *eficácia discursiva* da interpretação histórica de Paulo Emílio. Tendo

²² Denominamos “rascunhos” os textos de Paulo Emílio que consideramos ser sua entrada preliminar nos meandros da interpretação histórica do cinema nacional que ele edificará nas décadas de 1960 e 1970.

como inspiração o conceito de memória histórica, visamos demonstrar que, devido aos seus postulados epistemológicos e suas estratégias narrativas, a interpretação do crítico conquistou uma *eficácia discursiva*, na medida em que, direta ou indiretamente, foi apropriada e ainda é difundida sistematicamente no interior dos estudos acadêmicos²³ acerca da história do cinema brasileiro, isto é, se cristalizou como se fosse a única interpretação possível.

No sexto capítulo, denominado *Limites históricos e interpretativos da interpretação de Paulo Emílio*, o foco incide nos limites da interpretação histórica de Paulo Emílio por meio da problematização da historicidade da obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), de Jean-Claude Bernardet. Essa via indireta para pensar os limites da interpretação do crítico se justifica, na medida em que Bernardet coloca sob suspeição diversos de seus elementos fundadores, desvelando os seus limites, mas também abrindo caminho para demonstrarmos que tal interpretação ainda possui *eficácia discursiva*.

Em linhas conclusivas, acreditamos que, ao findar a urdidura desta pesquisa, nossa tese de que a interpretação histórica — composta por *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966* (1966) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) — construída por Paulo Emílio Salles Gomes em função de seus postulados epistemológicos e estratégias narrativas constitui-se em uma versão sobre a história do cinema nacional de expressiva *eficácia discursiva*.

²³ É pertinente enfatizar que, na utilização dos termos academia ou acadêmico, também nos referimos ao seu raio de influência, que pode ser na crítica cinematográfica, na seara da produção ou mesmo em outros meios de difusão da história do cinema nacional.

CAPÍTULO 1

Formação política e intelectual de Paulo Emílio

Na minha primeira conferência disse: antes de estudar a história, estude o historiador. Agora acrescentaria: antes de estudar o historiador, estude seu meio histórico e social. O historiador, sendo um indivíduo, é também um produto da história e da sociedade, e é sob este duplo aspecto que o estudante de história deve aprender a considerá-lo.

Edward Hallet Carr, in: *Que é História?*

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como a narrativa coerente de uma sequência significativa coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.

Pierre Bourdieu, in: *Razões práticas.*

Edward Hallet Carr e Pierre Bourdieu mencionam dois elementos espinhosos com os quais teremos que lidar ao longo deste capítulo. Por um flanco, é explícito nos argumentos de Carr o fato de que, antes de nos aventurarmos na problematização da interpretação histórica efetuada por Paulo Emílio, será preciso refletir acerca do meio social de sua formação intelectual e política. De outro, Bourdieu nos alerta para os perigos da ilusão biográfica, isto é, de buscar a reconstrução de um estágio da vida do crítico e historiador, procurando reconstituí-la de forma superficial, muitas vezes como uma série única e ordenada suficientemente inteligível de acontecimentos desprovida de descontinuidades históricas.

Tendo em vista esse par de preocupações é que iniciamos a demonstração empírica de nossa tese no presente capítulo, uma vez que a compreensão acerca do processo de formação intelectual e política de Paulo Emílio Salles Gomes é condição *sine qua non* à reflexão atinente à sua interpretação histórica sobre o cinema brasileiro. Nessa medida, o presente capítulo é substancialmente norteado pelo propósito de apresentar quem foi esse homem, focalizando os anos de sua formação política e intelectual (1934-1954), pois acreditamos que nessas quase duas décadas reside uma matriz que o crítico jamais abandonou, sendo elas, portanto, fundamentais em sua interpretação histórica sobre o cinema brasileiro.

Face a esse intento, duas questões emergem para o primeiro plano: Quais os principais débitos políticos e intelectuais do crítico? Quais foram os principais lugares em que ele teceu suas relações de sociabilidade entre os anos de 1934 e 1954? As duas questões não se dissociam, englobando a categoria da “formação”, que tomamos de empréstimo do teórico alemão Jörn Rüsen:

“Formação” significa o conjunto das competências de interpretação do mundo e de si próprio, que articula o máximo de orientação do agir com o máximo de autoconhecimento, possibilitando assim o máximo de autorrealização ou de esforço identitário. Trata-se de competências simultaneamente relacionadas ao saber, à práxis e à subjetividade. [...] Formação opõe-se criticamente à unilateralidade, à especialização restritiva e ao afastamento da prática e do sujeito. Ela pressupõe a capacidade de apreender os contextos abrangentes — e de refletir sobre eles —, nos quais se formam e aplicam capacidades especiais. A categoria da formação refere-se à vinculação entre saber e agir exigida pela carência de orientação do sujeito agente, pois insere-se na representação do todo que constitui a situação em que o agente deve lidar com seus problemas (RÜSEN, 2010c, p. 95).

Tendo em vista que as carências de orientação geralmente não se dão de modo particular, mas, sim, estendem-se por determinados grupos de uma coletividade, bem como que grande parte dos objetos primários de reflexão são revistas, jornais e órgãos da imprensa

em geral, por meio dos quais Paulo Emílio revela sua “formação”, nos apoiamos também nas colocações de Jean-François Sirinelli, que afirma:

O meio intelectual constitui, ao menos para seu núcleo central, “um pequeno mundo estreito”, onde os laços se atam, por exemplo, em torno da redação de uma revista ou do conselho editorial de uma editora. [...] As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão — pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e as influências que exercem — e de exclusão — pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas. Ao mesmo tempo que um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das ideias. Em suma, uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nesta dupla dimensão (SIRINELLI, 1996, p. 248-249).

Nota-se que vem para o centro do palco a ideia de que o estudo de revistas, jornais e demais órgãos do tipo pode revelar, além de um espaço de sociabilidade, as opções intelectuais e o câmbio e/ou débito de influências intrageracionais entre os sujeitos históricos que fizeram parte ativa de tais projetos.

Em vista dessa dupla perspectiva, para tentar responder às indagações elencadas para o capítulo, nos ancoramos na hipótese de que Paulo Emílio, entre os anos de 1934 e 1954, formou-se um militante político e homem de letras, associando, assim, teoria e prática sociopolítica e cultural, à luz de referências pautadas na visão de mundo marxista, no modernismo literário brasileiro e na concepção acadêmica e cineclubística de tom afrancesado. Com base nela, acreditamos que será possível apresentar o crítico e historiador ao leitor sem incorrer exatamente numa biografia intelectual tecida nos moldes da genealogia teológica, desviando-se da diacronia e procurando movimentos sincrônicos — como usualmente tem sido feito quando alguns pesquisadores se dedicam a falar de Paulo Emílio¹ —, mas, sim, procurando mapear algumas influências formadoras e lugares de sociabilidade e atividade intelectual e política, muitas vezes imbricados no conflito e nas tensões, ao invés da tentativa corriqueira de harmonização relacional.

Para tanto, o capítulo terá uma divisão quádrupla, obedecendo ao intento da reflexão simultânea atinente às influências teóricas e às experiências práticas de Paulo Emílio. Num primeiro momento, abordaremos a influência do modernismo literário e do marxismo ortodoxo na sua formação teórica e prática ensaística. Em seguida, problematizaremos sua

¹ Como exemplo podemos mencionar sua “biografia oficial” — cujo trabalho é riquíssimo em documentação, diga-se de passagem, somente arregimentada por quem tem acesso irrestrito ao Acervo Paulo Emílio Salles Gomes (APSG) na *Cinemateca Brasileira* — e a recente obra lançada no *45º Festival de Cinema Brasileiro*, de Brasília. Respectivamente, Cf. (SOUZA, 2002; CAETANO, 2012).

primeira estadia na França (1937-1939) com vistas a explorar uma remodelação da visão de mundo marxista e a descoberta do cinema via inserção no cineclubismo. Posteriormente, pretendemos refletir sobre sua postura coletiva em torno de um modernismo crítico na revista *Clima*, bem como acerca de uma militância política pautada no marxismo independente (1940-1945). E, por fim, refletiremos sobre sua formação acadêmica na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (1942-1944) e sua segunda estadia na França (1945-1954), com vistas a enfocar sua formação como pesquisador à luz do influxo francês. Notadamente os recortes se impõem arbitrariamente, pois sabemos que a formação intelectual e política de Paulo Emílio não se deu de modo estanque, mas, sim, constituiu-se de maneira imbricada. De todo modo, nossa opção procura estabelecer uma relação de coerência com um modo operatório mais pertinente às nossas pretensões.

1. Os primeiros periódicos: marxismo-leninismo e modernismo literário

Partindo da ideia-chave de que o marxismo e o modernismo literário consistem numa referência expressiva para a formação intelectual de Paulo Emílio, seja por sua postura pública diante das questões sociais e culturais nacionais, seja por sua apropriação sistemática da maneira de lidar com a linguagem escrita (poética, prosa, verso ou ensaio), nesse momento o empenho do então jovem autor na militância política e na escrita literária, tanto em *Vanguarda Estudantil* (1934), quanto em *Movimento* (1935) e em *A Plateia*, é objeto primário de nossa reflexão. À luz disso, tencionamos demonstrar empiricamente e refletir criticamente sobre qual o grau do débito formativo de Paulo Emílio, por um lado, com a visão de mundo marxista e, por outro, com os postulados lançados à baila pelas figuras de proa do modernismo literário que participaram da *Semana de Arte Moderna* de 1922.

O início do decênio de 1930 foi cultural e politicamente bastante agitado na cidade de São Paulo, sobretudo em função do fim da “Primeira República”, que se encerrou de modo complicado. As difíceis condições de vida em uma cidade que se transformou em megalópole em pouco mais de meio século², associadas à crise financeira desdobrada em

² Nicolau Sevcenko narra o pano de fundo socioeconômico desse processo do seguinte modo: “[...] São Paulo foi um caso extremo. Nos meados do século XIX São Paulo era ainda a cidadezinha obscura e extremamente pobre que havia sido desde que fora fundada pelos jesuítas nos meados do século XVI. A rápida expansão das lavouras de café no interior do estado de São Paulo, em consequência das mudanças no mercado de bens primários causadas pela Revolução Científico-Tecnológica, como já vimos, teve como subproduto um boom de crescimento urbano e demográfico da cidade. Assim, em 1872, já sob a expansão do café, São Paulo tinha 20.000 habitantes. Em 1890 esse número havia subido para 70.000. Em 1910, esse total chegou a 300.000. Dez anos depois, em 1920, a cidade tinha 500.000 habitantes. Em 1931 a população já havia ultrapassado a casa de 1

ordem mundial a partir de 1929 e a problemas de ordem política que culminaram na chamada “Revolução de 30” (1930), na *Revolução Constitucionalista* (1932) e na *Intentona Comunista* (1935), se encarregavam de criar um ambiente repleto de inquietudes.

No interior desse processo histórico, ao mesmo tempo em que procurava inserir-se no meio intelectual paulistano, Paulo Emílio também já se fazia presente nos lugares privilegiados de arregimentação social e militância política. Assim, aderindo aos ideais de esquerda, em especial participando ativamente das reuniões da *Juventude Comunista* e de comícios³, bem como levando a sério os estudos de viés esquerdista, cujas publicações começaram a chegar ao país mais regularmente ao final dos anos de 1920, o jovem autor formava seu arsenal político-ideológico marxista-leninista⁴ por meio de leituras em francês de Lênin, Stálin, Riazanov, Max Beer, Leo Goomilevsky, Michael Good, e em espanhol das publicações dos congressos da III Internacional Comunista (1919)⁵. Como expõe Leandro Konder, há de se ressaltar que, nesse período, a recepção da ideias de Marx no Brasil se realizava em condições marcadas por diversos fatores adversos e desfavoráveis à compreensão dos aspectos mais dialéticos do pensamento do filósofo alemão, pois, além das

milhão de pessoas. Isto significa, em outras palavras, que em 62 anos a cidade teve um crescimento de cerca de 5.500%. Ou ainda que ela cresceu a uma taxa anual de 89%, o que significa dizer que ela quase dobrou de tamanho a cada ano, justificando-se assim o comentário das autoridades que se vangloriavam desse fato: “São Paulo é a cidade de crescimento mais rápido em todo o mundo” (SEVCENKO, 1993, p. 87).

³ Lygia Fagundes Telles nos dá uma mostra de um desses comícios, ao traçar “um retrato” do então jovem Paulo Emílio: “Eu estava no curso fundamental da Escola Caetano de Campos quando vi Paulo Emílio pela primeira vez liderando um comício de estudantes na Praça da República. Fiquei impressionada, meu Deus! tanta coragem daquele moço de olhar entortado e voz flamante, protestando contra a repressão política e contra a censura. Repetia muitas vezes a palavra resistir! mais gente chegando. Subindo num banco e com voz apaixonada ele conclamou os ouvintes, tinham todos de participar dessa frente democrática, o único caminho que se abria para o povo do Brasil. Foi aplaudido com entusiasmo, também eu bati palmas, mas sem entender que partido seria esse, no verdor da adolescência o meu envolvimento não era com política mas com literatura [...] Chegou um meu colega do grêmio conservador e fez em voz baixa a advertência, ‘Cuidado, ele é fascinante mas perigoso!’” (TELLES, 2012, p. 22).

⁴ Marxismo-leninismo é entendido aqui no sentido expresso por Leandro Konder: “A expressão ‘marxismo-leninismo’ foi cunhada para dar ênfase à dimensão universal que os comunistas enxergavam na obra de Lênin, reagindo contra os enfoques que reconheciam a importância histórica do fundador do Estado soviético, porém a restringiam a condições específicas da URSS. No entanto, o hífen que ligava o marxismo ao leninismo forçava a equiparação de dois pensamentos que se haviam desenvolvido em níveis distintos de abstração. Marx era um filósofo: elaborou uma concepção filosófica da história, uma crítica filosófica da economia política. Lênin era um teórico-político: seu pensamento se movia, em geral, num plano mais comprometido com as condições empíricas da ação. [...] o hífen da expressão ‘marxismo-leninismo’ passou a ser usado para forçar artificialmente a elevação de certas ideias de Lênin ao nível filosófico e para rebaixar certas ideias de Marx a um nível não-filosófico, impedindo que os leitores de Marx extraíssem todas as consequências delas (KONDER, 1988, p. 41-42).

⁵ Inclusive, como informa Edgard Carone, a fundação da III Internacional Comunista (1919) se transforma na mola dinâmica de todo o processo de difusão do marxismo-leninismo e da nova literatura revolucionária pós-Revolução Russa (CARONE, 1986, p. 28).

deficiências da literatura marxista que se difundiu no país, o *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) passava por uma crise interna e era submetido à pressão da III Internacional, fato que levou seus dirigentes a acolherem sobremaneira a doutrina codificada do marxismo-leninismo (KONDER, 1988, p. 168).

Nessas circunstâncias, em 1934, devido à sua ligação com a *Juventude Comunista*, o jovem militante também passou a participar de reuniões do *Comitê Estudantil da Luta Contra a Guerra Imperialista e o Fascismo* e a escrever artigos na *Vanguarda Estudantil*. Os integralistas, sob a batuta de Plínio Salgado, então começaram a se tornar seus principais inimigos políticos, bem como alvo mais preciso dos seus ataques. O mais enfático intitula-se “Euclides da Cunha, Olavo Bilac e o Integralismo” (set. de 1934). Nele, o autor, revelando-se surpreso com o ato publicizado pelo líder integralista Plínio Salgado — de reunir-se com seus adeptos em torno do busto de Euclides da Cunha, no Cantagalo, Rio de Janeiro, como se o célebre escritor tivesse aderido ao movimento integralista —, afirma:

[...] O chefe nacional e seus companheiros, chegando a Cantagalo, dirigiram-se para o jardim onde foi erigida a erva a Euclides da Cunha. Aí cercaram o busto indefeso, chamaram-no de integralista, e, em seguida, Plínio fez a chamada do novo companheiro. Thompson comovidamente respondeu: presente! O momento foi solene: Plínio soluçava. [...] Senvergonhice, dirão alguns comentadores apressados. Eu não penso assim. Acho que os integralistas têm toda a razão de arrastar para suas fileiras o nome e o busto desses intelectuais ilustres. Discordo absolutamente de quem acha isso senvergonhice. Ao contrário, é uma prova concreta de que os integralistas têm muita vergonha. [...] Ora, vergonha dos intelectuais da Ação Integralista, vergonha de Gustavo Barroso e Miguel Reale, vergonha essa que faz com que, não podendo ter em seu meio grandes vultos vivos, arrastem para as suas fileiras, cínicas e entusiasmadas, a memória imortal de Euclides da Cunha (SALLES GOMES, 1986, p. 27-28).

A ironia do texto de Paulo Emílio, que acaba ridicularizando a atitude do chefe dos integralistas e companhia, bem como atacando as fileiras intelectuais da *Ação Integralista Brasileira* (AIB), revela-se um prelúdio do que viria a ser um expediente do autor nas ações políticas e no modo de lidar com a linguagem escrita. Já bem ao modo Oswaldiano, o jovem militante promove a junção da forma modernista — da sátira — e do conteúdo marxista-leninista — de crítica ao fascismo —, demonstrando em amplitude sua adesão à proposição segundo a qual ridicularizar, além do choque direto⁶, tornava-se uma das estratégias mais eficazes na luta contra o fascismo (PRADO, 1986, p. 25-26).

⁶ Ainda em 1934, ocorreu a “Batalha da Praça Da Sé” entre comunistas e integralistas, a qual Paulo Emílio, apesar de não ter participado do confronto armado, vivenciou de perto. Em *Cemitério* (2007b), obra ficcional inacabada, mas publicada pela Editora Cosac Naify, o autor narra alguns acontecimentos da batalha com esmero,

Em São Paulo, os anos de 1930, como enfatiza Antonio Candido,

[...] foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. [...] Nas artes e na literatura foram mais flagrantes do que em qualquer outro campo cultural a “normalização” e a “generalização” dos fermentos renovadores, que nos anos 20 tinham assumido o caráter excepcional, restrito e contundente próprio das vanguardas, ferindo de modo cru os hábitos estabelecidos. Nos anos 30 houve sob este aspecto uma perda de auréola do Modernismo, proporcional à sua relativa incorporação aos hábitos artísticos e literários (CANDIDO, 1989, p. 182-184).

Nesse momento de rotinização do modernismo (nesse ponto exposto no sentido mais amplo de movimento das ideias e não apenas da literatura) Paulo Emílio, já interessado por política de esquerda, também iniciara sua trajetória cultural na sociedade paulistana, idealizando *Movimento – revista do presente que enxerga o futuro*. Com tal iniciativa o autor, por um lado, flertava diálogo com a geração que havia concebido a Semana de Arte Moderna de 1922 e deixado como legado obras já canonizadas pela crítica e revistas muito bem aceitas⁷ e, por outro, paulatinamente buscava incursão sociocultural e política pelo viés da esquerda. Tal intento de inserção vinha ao encontro da necessidade de suprimir carências de orientação e moldar uma identidade, elementos fundamentais na ação prática num ambiente considerado por muitos rarefeito, elitista e derrotado politicamente em 1932.

Décio de Almeida Prado narra esse processo com uma capacidade de síntese ímpar:

Foi a esta altura, em 1935, entre os 18 e 19 anos, que ele fez a sua entrada, um tanto quanto estrepitosa, na vida literária de uma Paulicéia amansada pela crise, que deixara de ser desvairada, se alguma vez o fora exceto na cabeça de dois ou três modernistas (PRADO, 1986, p. 17).

A entrada “estrepitosa” mencionada por Décio de Almeida Prado surge por meio de uma estratégia de inserção sociocultural bastante frutífera. Em entrevista concedida ao *Correio de São Paulo*, em 21 de junho de 1935, Paulo Emílio justificava o lançamento de *Movimento*, alegando:

[...] de uns tempos pra cá, (de uma maneira geral — talvez desde 1930) a mocidade brasileira tornou-se consciente de que, por um determinismo histórico, fora extemporaneamente [...] chamada a uma situação social ativa,

dando ênfase à cerimônia de enterro de um de seus maiores companheiros de militância antifascista: Décio Pinto de Oliveira, morto no combate. Sobre o conflito, Cf. (MAFFEI, 1984).

⁷ No tocante às obras, cabe mencionar *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e *Macunaíma* (1928), de Oswald de Andrade. Entre as revistas, gostaríamos de atribuir destaque a *Klaxon* (1922), *Estética* (1925), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) e *Revista de Antropofagia* (1928).

situação em desequilíbrio com a sua cultura, que era escassa, e a sua experiência, que era pouca. [...] Entretanto, é inegável que mesmo nesse velho (no sentido intelectual) grupo encontram-se elementos com que poderemos contar em nossos empreendimentos construtivos (SALLES GOMES, 1935 apud Id.)

Nota-se que emergem para o centro da discussão, por um lado, a ideia de que determinantes históricos encaminham sua geração, chamada por ele de “novíssima”⁸, a assumir uma posição intelectual que naturalmente deveria ser ocupada por sujeitos desertores de uma postura ativa no momento de crise sociopolítica e, por outro, a proposta de reflexão crítica, associada à abertura geracional, pois os remanescentes da Semana de 1922 (o “velho grupo”) são definidos como referência — isto é, um passado válido a ditar os rumos da “revista do presente que enxerga o futuro”. Ainda de acordo com Décio de Almeida Prado, na entrevista supracitada, Paulo Emílio enumerava

[...] nomes extremamente discordantes entre si, menos pelo valor, talvez, do que pela formação, campo de atividade e relação com o modernismo. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, por exemplo, alinhavam-se ao lado de Maurício de Medeiros, Miguel Osório de Almeida, Gilberto Amado e Pontes de Miranda. O traço comum é que todos eles haviam acolhido bem a iniciativa de Paulo Emílio, seduzidos certamente por sua facilidade de expressão e pelo calor incomum de sua personalidade (PRADO, 1986, p. 18).

Malgrado tal incoerência dos nomes citados, sobretudo por seus alinhamentos ideológicos, uma proposta teleológica de esquerda (“revista do presente que enxerga o futuro”) e o modernismo formulavam a visão de mundo do autor que seria exposta em *Movimento*.

Com efeito, por iniciativa de Paulo Emílio e apoio de Décio de Almeida Prado, e após diversas aproximações intelectuais e políticas — molas propulsoras da inserção intelectual do então jovem militante de esquerda que também se demonstrava entusiasta da literatura e outorgava-se representante de uma “novíssima geração” —, *Movimento* teve seu único número lançado em julho de 1935. Conforme enfatiza Adilson Mendes, “Na tentativa de dar continuidade ao projeto modernista de liberdade estética e crítica nacional, a revista vai congrega representantes da velha geração com alguns da nova” (MENDES, 2007, p. 15).

⁸ Em correspondência trocada com Paulo Emílio, Décio de Almeida Prado, de Campos do Jordão, em 10 de agosto de 1935, questionava o amigo: “Perdoe-me a indiscrição, mas quais são os componentes dessa famosa geração dos “novíssimos” tão falada em entrevistas e de quem o Oswald gosta tanto?” (APSG/CB, PE/CP 0044 Apud TELLES, 2012, p. 92). Paulo Emílio responderia em 21 de agosto de 1935, o seguinte: “[...] tenho a dizer-lhe que somos eu, você, Paiva Dutra, Osmar Pimentel, Zucoloto, Sangirardi, Zé, Oswald de Andrade, umas meninas literatas, Paulo Afonso (que anda louco atrás de conhecimentos gerais sobre pintura desde o dia que deu uma “gafe” no atelier do ceramista Quirino da Silva) e etc. Agora, sinceramente, você sabe Décio o que é que eu considero a novíssima geração aqui em São Paulo, unicamente eu e possivelmente você. Esse trecho dessa carta deve ser guardado com grande discrição” (APSG/CB, PE/CA 0461 Apud Ibid., p. 98).

Concordamos com isso. Essa congregação contava, entre outros, com Anita Malfatti, a quem coube a produção da capa e mais um artigo, Paulo Emílio (o Editor que se desdobrava em diversos pseudônimos), Décio de Almeida Prado, Mário de Andrade, Pontes de Miranda, Flávio de Carvalho e Lúcia Miguel Pereira. Formalmente dividida em um *Manifesto* de apresentação e seções bem definidas — *Filosofia, Sociologia, Literatura, Artes Plásticas, Teatro, Entrevistas, Livros Novos, Revistas e Notas sobre Arte* — a revista abria-se ao diálogo crítico e à interlocução intelectual de forma ampla.

O *Manifesto*, redigido por Paulo Emílio, como aponta Lúcia Carolina Telles,

É um texto curto, apresentando as intenções políticas e estéticas que almejava a revista. No texto, destaca-se o percurso de sua elaboração: “Depois de cinco meses de planos, esboços, trabalhos, viagens, conversas, cansaço, risadas, imprecações, desânimos, alegrias, apresentamos à mocidade brasileira o primeiro número de sua revista. Sua revista sim!”; suas intenções: “A geração que nos antecedeu recua, apodrecendo. Nós precisamos avançar e ocupar os postos para os quais estamos sendo chamados por uma necessidade social de novas energias, novas concepções, novo sangue, nova moral...”; “*MOVIMENTO* é o entrechoque de filosofias, é a batalha de concepções”, e suas conquistas: “Neste nosso empreendimento temos o apoio intelectual e material de elementos de outra geração, que se puseram ao nosso lado” (TELLES, 2012, p. 29-30).

Paulo Emílio reitera o discurso acerca dos “novíssimos” e reafirma a proposta de abertura a membros da geração anterior, deixando-os a par do processo de edição da revista, bem como outorgando-lhes sua posse, buscando uma aproximação efetiva com os possíveis leitores. Em tal proposição, aos remanescentes modernistas de 1922 é reservada a função de “apoio intelectual e material”, o que deixa muito claro que os “novíssimos” são os legítimos editores da revista.

Na seção primária intitulada *Filosofia*, o único artigo é intitulado “Filosofia clássica e filosofia científica”, assinado por Pontes de Miranda. Dedicado a um panorama reflexivo que percorre do pensamento filosófico clássico até o científico, o texto é sisudo e constituído de termos específicos dos estudos filosóficos, fatores que contrariam a proposta presente no *Manifesto* de manter contato mais íntimo com o público leitor. Com base na correspondência trocada entre Paulo Emílio e Décio de Almeida Prado, no período de edição da revista, Lúcia Carolina Telles revela a impressão de ambos com relação ao artigo:

[...] o ensaio causou nos carteadores um misto de encantamento e rejeição. Décio ajuizou: “Não consegui entender o artigo do P. de Miranda na primeira e única tentativa que fiz nesse sentido. O pouco que entendi, gostei. Pouca gente o lerá. Paulo concordou: “O artigo de Pontes de Miranda está mesmo confusíssimo. Está mesmo mais confuso que os seus outros livros (conheço dois) que já têm essa fama. Não obstante está interessantíssimo e,

não sei se você sabe, é quase completamente original” (TELLES, 2012, p. 30-31).

A segunda seção, reservada à *Sociologia*, é composta por dois artigos e duas notícias. O primeiro artigo, “Interpretação materialista da revolução de São Paulo”, consiste numa leitura da “Revolução de 30” e do *Movimento Constitucionalista* de 32 à luz das publicações em língua espanhola da III Internacional Comunista (1919), traduzidas por Paulo Emílio. Com ele o autor lança indícios de uma leitura marxista-leninista de sua realidade sociopolítica na perspectiva das condições socioeconômicas impostas pelo imperialismo inglês e norte-americano, das quais desdobravam-se as “revoluções brasileiras”. O segundo, intitulado “A grande sacrificada”, de autoria de Lúcia Miguel Pereira, reflete o modo pelo qual as gerações recebem influências das anteriores, salientando que uma geração não pode absorver a outra. De certo modo, o texto da autora sinalizava o trânsito geracional sem perder de vista a especificidade das dissonâncias entre as gerações, fator de coerência com os propósitos expostos no *Manifesto* redigido por Paulo Emílio.

Já a primeira notícia, assinada por H. H. (pseudônimo utilizado por Paulo Emílio) e intitulada “A semana de educação sexual em S. Paulo”, é o modo por meio do qual o autor se revela na ferrenha crítica aos estudantes da Faculdade de Direito que haviam participado de uma palestra de José de Albuquerque no Clube Comercial. Por fim, a segunda notícia, “Vida do operário em S. Paulo”, assinada por C. P. (outro pseudônimo utilizado por Paulo Emílio), anuncia uma pretensa pesquisa do autor e de Fernando Alayon atinente ao nível intelectual do operariado de São Paulo, que se tornaria pública no segundo número de *Movimento*. Sobre essa pesquisa (jamais publicada), em 2 de agosto de 1935, o autor daria entrevista para *A Plateia*, enfatizando que o nível intelectual dos operários era “baixíssimo” e proveniente de sua miséria econômica, resultante do imperialismo, uma vez que

[...] os proprietários das fábricas de tecidos estão alarmados, pois o capitalismo americano está exigindo o desaparecimento das tarifas alfandegárias protecionistas, e com isso teremos a debacle inevitável das indústrias de tecidos, e como consequência teremos uma miséria ainda maior. Os industriais nacionais, por sua vez, para melhor poderem lutar com o capitalismo americano, precisam de fundos para reforçar sua posição, e para isso estão baixando os salários dos operários. [...] [o imperialismo] agora não se contenta mais com os manejos internos e disfarçados, mas chega até a provocar revoluções, atirando milhares de filhos de uma parte do país contra a outra, e disso temos um exemplo nas revoluções de 30, que foi custeada pelo capitalismo americano, e a de 32, insuflada e dirigida pelos representantes magnatas ingleses. Rumo ao campo é a palavra de ordem de certos literatóides, mas para isso se dar é necessário acabar com o latifúndio, essa forma feudal, que retrograda o país (SOUZA, 2002, p. 33).

Nota-se uma apreensão da realidade dos operários brasileiros com base naquilo que já havia sido exposto em “Interpretação materialista da revolução de São Paulo”. Naturalmente, ambos os artigos são informados por uma leitura do imperialismo e da necessidade de uma revolução efetuada por Vladimir Lênin. Em *Imperialismo, fase superior do capitalismo* ([1916] 2001), o líder da Revolução Russa destaca:

[...] sem esquecer o caráter condicional e relativo de todas as definições em geral, que nunca podem abranger, em todos os seus aspectos, as múltiplas relações de um fenômeno no seu completo desenvolvimento, convém dar uma definição do imperialismo que inclua os cinco traços fundamentais seguintes: 1) a concentração da produção e do capital levada a um grau tão elevado de desenvolvimento que criou os monopólios, os quais desempenham um papel decisivo na vida econômica; 2) a fusão do capital bancário com o capital industrial e a criação, baseada nesse “capital financeiro”, da oligarquia financeira; 3) a exportação de capitais, diferentemente da exportação de mercadorias, adquire uma importância particularmente grande; 4) a formação de associações internacionais monopolistas de capitalistas, que partilham o mundo entre si, e 5) o termo da partilha territorial do mundo entre as potências capitalistas mais importantes. O imperialismo é, pois, o capitalismo na fase de desenvolvimento em que ganhou corpo a dominação dos monopólios e do capital financeiro, adquiriu marcada importância a exportação de capitais, começou a partilha do mundo pelos trustes internacionais e terminou a partilha de toda a terra entre os países capitalistas mais importantes (LÊNIN, 2011, p. 217-218).

Ademais, o autor coloca na ordem do dia a necessária revolução, pois sinaliza um descompasso estrutural entre a aceleração do desenvolvimento das forças produtivas, o progresso das relações de produção capitalistas e a permanência de resquícios feudais na Rússia Czarista. À luz desses argumentos, naturalmente não tão nuançados como os do líder soviético, Paulo Emílio entende a realidade socioeconômica e política do país como uma fase na qual o imperialismo, sobretudo norte-americano e inglês, dita negativamente a conjuntura brasileira, sendo a vida operária em São Paulo um exemplo da desigualdade social daí decorrente. Portanto, um estágio histórico a ser superado via aliança entre operariado e camponeses; daí sua reflexão sobre a situação dos camponeses e a necessidade de implodir o latifúndio, considerando-o mantenedor de resquícios de um modo de produção feudal.

A próxima seção, reservada à *Literatura*, é inaugurada por Mário de Andrade com uma resenha crítica do romance *Roberto* (1935), de Sérgio Milliet. Procurando uma definição crítica da obra de Milliet, um dos ícones da Semana de 22 aponta um não lugar identitário do personagem homônimo do livro, salientando que se trata do problema de despaisamento. Em seguida surge a transcrição de um trecho cômico da novela *Diabo*, de Luiz Navarro Filho, em que o autor ressalta e justifica algumas vantagens para os seres humanos caso possuíssem cauda, e as poesias de Ciro Monteiro Brisola, Fernando Mendes de Almeida e Hag Reindrahr

(outro pseudônimo utilizado por Paulo Emílio). Faz-se necessário nos determos no poema assinado por Hag Reindrah, isto é, escrito por Paulo Emílio, pois nos revela questões oportunas. Intitulado “Trecho de vida” e dedicado “Aos companheiros de prosa do mictório da fábrica”, merece ser transcrito *ipsis litteris*:

O operário tuberculoso, aquele dia
 tinha trabalhado demais e estava cansado.
 Sentia, naquele dia, muita falta de ar.
 O gerente xingou e ele mandou o gerente para aquele lugar.
 O gerente perdeu o apetite.
 O operário perdeu o emprego.
 O gerente chegou em casa chateado
 com a má-criação daquele sem educação.
 A mulher do gerente, aquele dia chorou
 por não ter ido ao cinema.
 A mulher do gerente era uma beleza.
 Também, por obra de deus, era burguesa.
 A mulher do operário chorou também.
 Seus filhos no dia seguinte, iam chorar
 porque não iriam na matinê (era domingo).
 E segunda-feira iam chorar de fome.
 A mulher do desempregado era uma pária.
 Também, por obra de deus, era operária (SALLES GOMES, 1986, p. 41).

Pode ser aferida a apropriação de recursos poéticos com base na concepção modernista, tanto de primeira hora, quanto do decênio de 1930, simultaneamente à opção esquerdista de Paulo Emílio. Concordamos com José Inácio de Melo Souza, quando afirma que, para o autor, “[...] modernismo significava liberdade formal⁹, ou seja, a popularização de um dos seus princípios” (SOUZA, 2002, p. 60).

Com base nisso, nota-se em “Trecho de vida” um extravasamento geral do lirismo em versos livres, pois essa transgressão das estruturas tradicionais, sobretudo a bacharelesca, reverte-se em uma poesia libertária, cuja flexibilidade permite um registro sensível da realidade interior e exterior, ampliando possibilidades da expressão poética¹⁰. Isso pode ser

⁹ Tal liberdade é entendida por Paulo Emílio nesse sentido devido ao fato de que, como Antonio Candido ressaltou, “Os modernistas de 1922 nunca se consideraram componentes de uma escola, nem afirmaram ter postulados rigorosos em comum. O que os unificava era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academicismo, a emoção pessoal e a realidade do País. Por isso, não se cansavam de afirmar (sobretudo Mário de Andrade) que a sua contribuição maior foi a liberdade de criação e expressão. ‘Cria o teu ritmo livremente, disse Ronald de Carvalho’ (CANDIDO & CASTELO, 1983, p. 9). Diante dos argumentos de Antonio Candido, acreditamos que são reveladas as impressões de uma geração, que é a do próprio Paulo Emílio.

¹⁰ Tecemos esta análise com base nas características dos poemas modernistas da primeira fase apontados em (CANDIDO & CASTELO, 1983, p. 18-21)

flagrado quando o autor expõe em verso o real poético do mundo exterior — fecundado em versos sobre o trabalho, materialidade emblemática no desentendimento entre operário e gerente, assim como nas opções de diversão, abordadas pelo exemplo da Sétima arte — e o real poético do mundo interior — representado pela fadiga do operário e pela exposição de um sentimento interior, do qual o choro é o maior símbolo.

Plasmando todos esses elementos, subjaz ao poema a ironia, típico armamento modernista. A respeito dela, concordamos com a reflexão de Adilson Inácio Mendes:

Como Hag Reindrah, Paulo Emílio se sente à vontade para satirizar a rigidez ortodoxa de um tipo de militância que molda em tudo a injustiça social. [...] Com um tom derrisório, o poeminha satiriza a simplicidade do argumento ao mostrar sua infantilidade. A rudeza do trato social contrasta com o tom pueril da rima fácil da quadrinha literária, uma mescla de empenho político e experimento modernista característicos da época. Mas a modernidade de *Trecho de vida* reside justamente na ironia que a ficção permite. É somente através desse jogo de espelhos que o autor coloca sua afinidade de classe, ao mesmo tempo em que ironiza e se vê numa autocaricatura (MENDES, 2007, p. 18).

Isto é, a ironia do poema reside no próprio contraste entre a situação de classe de Paulo Emílio (filho de médico e neto de proprietário de fábrica) e o procedimento de crítica social, através da qual o autor fará falar Hag Reindrah (seu pseudônimo). De um lado, a irreverência modernista, bem ao gosto de Oswald de Andrade, baseando-se na opção estética de lançar o conteúdo expresso no poema ao ridículo, é vívida nesse poema do jovem Paulo Emílio. De outro, sua dívida com o modernismo dos anos de 1930 se baseia na ideia-chave de crítica social, pautada no romance social nordestino do período¹¹. O jovem autor então resolve problematizar a exploração do trabalho e a desigualdade social, bem no tom de *Suor* (1934), de Jorge Amado, porém referindo-se às péssimas condições das megalópoles trazidas pelo boom da modernidade — flagradas na suposta pesquisa acerca do nível intelectual e condições materiais do operariado em São Paulo jamais publicada, mas explicitada na entrevista supracitada.

Com efeito, “Trecho de vida” consiste também num registro seco do cotidiano do operariado paulista sob uma visão político-ideológica esquerdista, pois operário e gerente simbolizam a luta desigual entre as classes sociais — a mulher do gerente chora por não ter ido ao cinema, já os filhos do operário choram, em última instância, de fome, condição material agravada pela perda do emprego do pai —, que leva o leitor a tomar partido do

¹¹ Entre diversos, cabe ressaltar alguns que faziam parte da biblioteca de Paulo Emílio: *Menino de engenho* (1932) e *O moleque Ricardo* (1935) de José Lins do Rego, *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935) de Jorge Amado.

operário, sobretudo em função dos desdobramentos desse embate. Na verdade, com seu poema ficcionalmente dedicado “aos companheiros de prosa no mictório da fábrica”, o autor procura incitar à ação, mesmo que o faça por meio de uma revista de tão pouca circulação como foi *Movimento*. Nesse sentido, concordamos com José Inácio de Melo Souza, para quem o poema de Paulo Emílio se encaixa na taxonomia que Sergio Milliet, outra figura de proa da *Semana de 1922*, havia postulado como condicionante para a criação de uma “arte proletária/revolucionária”: ambientação proletária, terminologia revolucionária, termos de gíria e calão, e considerações explicativas baseadas no materialismo histórico (SOUZA, 2002, p. 59). As considerações explicativas não são dadas literalmente, porém aparecem no segundo plano de sua postura estética atrelada à visão de mundo marxista-leninista.

A quarta seção, destinada às *Artes plásticas*, reúne dois artigos. O primeiro, escrito assumidamente por Paulo Emílio, é “Considerações sobre o artista revolucionário na sociedade burguesa (a propósito da morte de Facio Hebequer)”, no qual discorre acerca do artista revolucionário numa sociedade burguesa e sobre as possíveis relações entre arte e revolução. Aqui, o autor estende seu entendimento do que seria a função do poeta à esfera dos demais artistas e intelectuais, dentro da perspectiva da ação revolucionária. Para tanto, parte da polarização da seara política entre comunistas, de mentalidade “evolucionista, avançando para o materialismo positivo”, e integralistas, de mentalidade “reacionária, retrocedendo para o idealismo filosófico”, identificando-se com os primeiros e salientando:

É uma injustiça. É um absurdo que se deixe de considerar artistas ou intelectuais bons revolucionários só pelo fato de viverem em companhia de burgueses, exporem seus quadros em salões burgueses, ou trabalharem em jornais burgueses. É um absurdo, porque se generalizarmos essa atitude crítica para o proletariado deveríamos também achar esquisito que um revolucionário fizesse sapatos ou tecidos para a burguesia. É um caso absolutamente idêntico. Na sociedade atual, o sapateiro existe para fazer sapatos para o burguês, e o pintor para fazer quadros, também para o burguês. Por essa atitude ninguém deve merecer o boicotamento de seus companheiros. Mesmo porque, ainda que o indivíduo seja militante, unicamente como artista, não deve ser censurado (SALLES GOMES, 1986, p. 31).

Nota-se que os argumentos de Paulo Emílio constituem-se numa resposta impositiva e reflexiva à ortodoxia antiburguesa dos comunistas de sua juventude. Não é pelo motivo de frequentar os ambientes burgueses que o intelectual deve ser objeto de boicote ou censura, uma vez que, assim como os demais trabalhadores, sua condição material de existência é condicionada a tal contato mais íntimo. Em vista disso, procura inverter uma lógica de pensamento até então disseminada entre os comunistas, afirmando que até mesmo

Lênin reconheceu de modo agudo a eficácia da arte para a agitação, porém não partiu da arte para a agitação, e sim da agitação para a arte (Ibid., p. 32). Aqui, muito embora reconheça o papel da arte na revolução, Paulo Emílio resguarda sua independência, reconhecendo também que não deve ser submetida somente aos propósitos revolucionários.

Em suma, a ideia central do artigo é muito bem captada por Adilson Mendes:

O interessante é o fato de que o artista não deve simplesmente se afastar do universo burguês (leia-se arte), embora o contato com as massas (leia-se Revolução) seja indispensável. Essa dicotomia esquemática redime o artigo de mera propaganda socialista e acena para um tipo de arte empenhada com o rigor estético. A principal característica de Facio Hebequer é ser um “[...] revolucionário que conheceu a arte, ao passo que de uma maneira geral, no mundo e especialmente aqui no Brasil, os artistas é que estão, agora, conhecendo a Revolução” (MENDES, 2007, p. 21).

O segundo artigo da seção *Artes plásticas* é assinado por Flávio de Carvalho. Intitulado “As novas tendências da pintura contemporânea”, o texto traz para o centro da reflexão a vivência de seu autor no velho mundo e faz um paralelo com a pintura brasileira.

Após algumas páginas aparece a seção *Teatro*, cuja responsabilidade ficaria a cargo do dramaturgo Renato Viana. Contudo, como revela Carolina Telles,

Com a ausência de Renato Viana, Paulo Emílio encarregou-se, por meio de dois pseudônimos, dos dois textos da seção: “Teatro-Escola de São Paulo”, de Ray Barbosa, e “Sexo de Renato Viana”, de Joaquim Mauriti, o Quinquim. O primeiro é uma pequena nota sobre a fundação de um Teatro-Escola em São Paulo, sob a direção de Alves Filho, “o jovem e imaginário autor de planos para clubes, teatros, revistas”, nos moldes do Teatro-Escola de Renato Viana. O segundo texto é uma resenha apreciativa da peça *Sexo* de Renato Viana, responsável pela estreia do Teatro-Escola em São Paulo (TELLES, 2012, p. 35).

Soltos e confusos no interior da seção relativa ao teatro, provavelmente por problemas de editoração, aparecem ainda mais dois ensaios relacionados às artes plásticas. No primeiro, “Sala de Arte de São Paulo”, de G. F., os leitores são informados sobre a exposição na sala de chá da Casa Alemã e no segundo, “Arte Soviética”, de Pera Neto (mais um pseudônimo de Paulo Emílio, parodiando o poeta Lima Neto), trata de arte soviética refletindo sobre exposição de cerâmica, pintura, escultura e mostra infantil de arte. Cabe ressaltar que novamente o autor faz menção à “arte revolucionária”, incitando seus leitores a tomar contato com ela.

Em seguida *Movimento* traz a seção *Entrevistas*. Nela são entrevistados a declamadora Berta Singerman — por Ciro Brisola —, o reitor da Universidade Carlos IV de Praga: Otokar Fisker — enviada por Flávio de Carvalho — e Margaret Ludwig — entrevistador não identificado. Na seção *Livros Novos* aparecem quinze resenhas críticas,

entre as quais nove são assinadas por Paulo Emílio e duas por Décio de Almeida Prado. Já no local reservado às resenhas de *Revistas*, aparecem nove resenhas — que apreciam *Revista Brasileira*, *Novela*, *Inteligência*, *Revista Contemporânea*, *Revista do Clube de Cultura Moderna*, *Geografia*, *Súmula*, *Seiva* e *Boletim de Ariel* — cuja autoria é de Paulo Emílio por meio do pseudônimo Isaac Blion Martins. Por fim, a última seção da revista é intitulada *Notas sobre Arte*, na qual obras de arte de Renoir, Mabel Laphorn, Ben Nicholson, Filla, Arne Hosek, Jean Helion, Tanguy e Henri Matisse são reproduzidas e comentadas, provavelmente por Flávio de Carvalho.

Malgrado todo esse investimento intelectual, *Movimento* teve uma recepção fraca. Todavia, um bibliotecário que não gostou do poema “Trecho de vida” se encarregou de recompensar todo o esforço do jovem Paulo Emílio, proporcionando-lhe uma polêmica curiosa e hilária, que, mesmo pela via do sarcasmo, contribuiu muito para projetá-lo na esfera intelectual paulistana. José Inácio de Melo Souza conta esse acontecimento do seguinte modo:

Um dia de Campos do Jordão, Décio recebeu de Paulo um “(...) cartãozinho rápido, escrito às pressas, com letra trêmula: ‘Rebentou um ótimo escândalo! Viva! A história é formidável! Mandar-lhe-ei os recortes seguintes.’” O motivo de tanto alvoroço era a destruição de um exemplar de *Movimento* pelo bibliotecário do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que considerou a revista “imoral” e “dissolvente” dos bons costumes. O *Diário da Noite*, em 12 de agosto, imediatamente se interessou pelo assunto, mandando ao Conservatório um repórter para ouvir os estudantes e o zeloso Nestor de Assis Ribeiro. O bibliotecário confirmou a censura, pois na revista existiam “(...) palavras que ofendem o decoro, impróprias para menores. Além disso, traz ela artigos pregando abertamente o extremismo. Daí, o ter eu rasgado um exemplar de ‘Movimento’ que apareceu na biblioteca, trazido por um aluno do Conservatório, cujos antecedentes, aqui, não o recomendam muito. Já foi ele uma vez suspenso.” [...] A matéria do *Diário* ouviu todas as partes envolvidas no caso. Depois dos estudantes e do bibliotecário, vinha uma carta de Paulo Emílio. Ela era curta, fechando o incidente com uma patuscada maior ainda: “(...) convido o sr. Assis Ribeiro a provar ou desmentir o que disse, e, em caso contrário, desafio-o para um duelo a tapa.” A carta foi um sucesso. Jornais do Rio, como O Globo e O Jornal, reproduziram a notícia e a carta-resposta. Oswald de Andrade, de quem Paulo se aproximou em razão de *Movimento*, mandou-lhe um bilhete: “Você não tem nenhuma razão. Quem tem é o homenzinho. Ele quer fazer uma biblioteca de guarda-chuvas. Você atrapalha. Num conservatório de múmias, o menor movimento atrapalha. Quanto mais o seu que é certo. Disponha de testemunha. P.S.: se no duelo houver lugar para a Cruz Vermelha indico o Sr. Plínio Salgado” (Ibid., p. 56).

O convite para um “duelo a tapas” foi avaliado por Décio de Almeida Prado:

Essa estranha irrupção do tapa em campo tão nobre, habitado até aquela data somente por espadas, pistolas e seus sucedâneos modernos, surtiu mais efeito e obteve maior repercussão do que qualquer outra forma

de desagravo, porque é mais fácil lutar contra uma afronta do que contra o ridículo (PRADO, 1986, p. 20).

À luz de todas essas informações, *Movimento* – revista do presente que enxerga o futuro deve ser vista por uma via reflexiva extremamente produtiva, pois lança indícios precisos das influências modernistas e marxistas às quais Paulo Emílio será sensível até o fim da vida, mesmo que no seu desenrolar elas sejam reconfiguradas. A preparação e o lançamento do primeiro e único número da revista, com efeito, permitiu ao jovem autor e militante comunista conhecer e manter contato com diversos nomes da elite intelectual paulistana presidida por Mário e Oswald de Andrade (PRADO, 1986, p. 17). Essa rede de sociabilidade, que gravitava em torno de Mário e Oswald de Andrade, mas também era composta pela artista plástica Anita Malfatti, extrapolava a órbita dos modernistas de primeira hora, circunscrevendo sujeitos como Jaime Adour da Câmara, Antonio de Alcântara Machado, John Graz, Victor Brecheret, Flávio de Carvalho e Lúcia Miguel Pereira (TELLES, 2012, p. 38-39).

Sobre o autor de *Paulicéia desvairada* (1922) e *Macunaíma* (1928), Paulo Emílio afirmou mais tarde em seu livro-tese sobre o cineasta Humberto Mauro:

Uma vaga curiosidade pela cidade [Cataguases] era bem anterior ao interesse por Humberto Mauro, ou mesmo por cinema. Era de natureza literária e datava de uma noite de 1935 quando Décio de Almeida Prado e eu fomos à Rua Lopes Chaves, conduzidos por Cyro Monteiro Brisola, para conhecer Mário de Andrade. Da longa conversa só me lembro de dois pontos: o anfitrião nos contou que tinha muitos amigos comunistas, todos trotskistas, acrescentou, e nos falou com divertida ternura do movimento literário ocorrido em Cataguases alguns anos antes (SALLES GOMES, 1974, p. 1).

Já acerca de Oswald de Andrade, em artigo publicado no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, intitulado “Um discípulo de Oswald em 1935” (24/10/64)¹², o autor relata:

Conheci Oswald depois da publicação da revista. Encontrara seu filho Nonê no ateliê de Anita [Malfatti], que havia desenhado a capa de *Movimento*, e deve ter sido ele quem me apresentou ao pai ilustre. O nome de Oswald de

¹² Faz-se necessário ponderar essa ideia de adesão incondicional (de discípulo de Oswald), pois há a força de uma memória histórica sobre modernismo, Mário de Andrade e Oswald de Andrade que certamente pode ter influenciado as afirmativas de Paulo Emílio feitas na década de 1960. Só como um possível exemplo, gostaríamos de expor uma carta de Paulo Emílio endereçada a Décio de Almeida Prado que versa sobre a primeira impressão do remetente acerca de Oswald: “O Oswald de Andrade tornou-se um bom amigo meu. É uma ótima criatura, muito inteligente e bem engraçado. Não sei dizer ainda se ele é culto ou não. Parece bem menos do que dizem. Segundo me disseram uns entendidos Oswald é que é o verdadeiro renovador da literatura brasileira” (APSG/CB, PE/CA 0461 Apud TELLES, 2012, p. 21). Para esses casos, a desconfiança e a consideração de uma possível memória histórica influenciando determinados discursos é sempre bem-vinda à reflexão crítica. Cf. (VESENTINI, 1997).

Andrade tinha para mim enorme prestígio. [...] Não que houvesse lido seus livros. Mas eram as figuras principais do modernismo brasileiro e sabia que Oswald se tornara comunista. Oswald me adotou imediatamente e guardo a impressão de que o via o tempo todo. [...] Foi com Oswald que fui ao Municipal ver a bailarina expressionista norte-americana Belle Didjah dançar [...]. Foi Oswald que me levou de volta ao Circo [...] Éramos mestre e discípulo. O estilo curioso de nossas relações é, como verifiquei mais tarde, bastante frequente. Eu não cessava nunca de agredi-lo. Hoje fico pasmo com a paciência que Oswald de Andrade tinha comigo. Imagino que o divertia. No Rio, quando me levava para conhecer Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Aníbal Machado ou o jovem Jorge Amado que acabara de publicar *Jubiabá*, eu não perdia uma ocasião de contradizê-lo, às vezes de forma virulenta. Oswald, feliz, explicava para seus amigos que minha forma vital de expressão era o coice, mas que não houvesse engano, não se tratava de um cavalo e sim de um potro (SALLES GOMES, 1981, p. 441-443, vol. 2).

Esse contato com Oswald de Andrade rendeu a Paulo Emílio, por um lado, espaço de publicação na revista *A Plateia*, órgão ligado à *Aliança Nacional Libertadora* (ANL), e, por outro, convite para trabalhar na fundação de *Quarteirão*, um clube de remanescentes modernistas e novos artistas da capital paulista. Afere-se que o jovem autor, naquele momento, conquistava por meio de passos largos sua penetração no ambiente intelectual paulistano dominado pelos remanescentes da *Semana de 1922*. Décio de Almeida Prado assim narra esse processo histórico:

Do *Movimento*, revista trimestral, cujo segundo número deveria aparecer em outubro, não se cogitava mais. Paulo Emílio conquistara espaço próprio, onde podia publicar artigos e reportagens, algumas não assinadas, em *A Plateia*, diário de cunho esquerdista, quanto à orientação política, e populista (ou assim me pareceu), pela tonalidade e pelo público a que se dirigia. Todo o seu ardor e toda a sua capacidade de trabalho, que funcionava através de surtos que o deixavam extenuado e desinteressado pelo que acabara de fazer, centralizavam-se agora em torno de “Quarteirão” [...]. O número de artistas modernos, mesmo somado ao de simpatizantes, era ainda reduzidíssimo em S. Paulo. Talvez vinte ou trinta pessoas, se tanto, entre escritores, músicos (a categoria mais escassa), artistas plásticos e arquitetos. A missão do clube seria a de aproximá-los, oferecendo-lhes um refúgio contra uma sociedade indiferente ou hostil à arte moderna, ainda propensa a achar que as fronteiras da loucura começavam quando terminavam as do realismo (em alguma de suas variantes). Apesar dessas condições favoráveis, o “Quarteirão” não durou mais do que o tempo necessário para se aprovar os estatutos — ferozmente discutidos, como se estivesse legislando para a eternidade — e para que fosse eleita a primeira diretoria, com Sérgio Milliet na presidência e Paulo Emílio na secretaria-geral. Os artistas ao que parece, prezavam demais as suas idiosincrasias pessoais e estéticas para que pudessem se unir. Não existindo interesses profissionais a defender — nem os livros, nem os quadros modernos vendiam-se bem — não havia efetivamente justificativas mais fortes para tal tipo de associação (PRADO, 1986, p. 21).

Editor de ensaio assinado por Mário de Andrade, “Discípulo de Oswald”, membro diretor de clube de artistas ao lado de Sérgio Milliet e principal nome de uma geração

intitulada por ele mesmo de “novíssimos”, vê-se que Paulo Emílio em poucos meses do ano de 1935 ficara conhecido intelectualmente nas altas esferas de sociabilidade modernista da capital paulista. Como mola propulsora de tal fato, aparece, sem dúvida, *Movimento*, revista do presente que enxergava o futuro e já modificava o próprio presente do jovem militante de esquerda e iniciante na esfera crítica.

Em suma, o pesquisador João Carlos Soares Zuin caracteriza o engajamento esquerdista e o alinhamento ao modernismo da parte de Paulo Emílio pela via da escolha individual e da idiossincrasia, sobretudo por uma “adesão do autor ao gosto de ser moderno” (ZUIN, 1998, p. 100). A colocação do pesquisador não nos parece suficiente para o entendimento dessa opção, sendo preciso matizá-la, mesmo que promova um pequeno corte na linha mestra de nossa reflexão. Zuin claramente tece seu argumento com base em um artigo, “Um discípulo de Oswald em 1935” (24/10/64). Nele Paulo Emílio enfatiza:

Lá pelos dezoito anos tudo, com exceção do cinema e de qualquer ciência exata, me interessava tão vivamente quanto confusa e superficialmente: política, literatura, psicanálise, teatro, arquitetura, sociologia, pintura. O critério era um só. Tudo que me parecesse moderno tinha valor. [...] Em 1935, pois, aderiu a tudo que me parecia moderno: comunismo, aprismo, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Lasar Segall, Gilberto Freyre, Anita Malfatti, André Dreyfus, Lenine, Stálin e Trotsky, Meyerhold e Renato Viana” (SALLES GOMES, 1981, p. 440, vol. 2).

Há de se ressaltar que, à luz da ideia segundo a qual o movimento de rememorar um acontecimento é substancialmente influenciado pela força e a capacidade dos fatos ocorridos posteriormente a tal acontecimento (VESENTINI, 1997, p. 30), é preciso ponderar os argumentos de Paulo Emílio, bem como criticar a postura acrítica de Zuin. O então já reconhecido crítico cinematográfico rememora o ano de 1935 condicionado por uma memória histórica sobre esse ano, por meio da qual, por um lado, o modernismo já se havia constituído num movimento artístico canonizado pela crítica de arte nacional e historiografia da cultura brasileira e, por outro, os movimentos de esquerda, representados por nomes conhecidos mundialmente, já tinham recebido uma aura de nostalgia capaz de atribuir aos seus adeptos uma condição de autoridade intelectual e política, fazendo-os ser vistos como combatentes aguerridos em contextos demasiadamente inoportunos para tal adesão político-ideológica.

Em vista disso, malgrado as colocações de Paulo Emílio no ato de buscar no fio da memória os motivos de suas escolhas, a idealização de *Movimento* simultaneamente desvela sua estratégia de inserção sociocultural e sua percepção muito apurada atinente ao clima político-intelectual de seu presente, não somente de seu “gosto por ser moderno”. A publicação de uma revista com o escopo de *Movimento* vinha ao encontro da aspiração de

abrir espaço à interlocução entre a literatura e as ideologias políticas, possível fator de diferenciação e motivo mais pertinente do contato do autor com a esquerda e o modernismo, pois, como anotou Antonio Candido, nos anos de 1930, literatura e ideologia política conviveram intimamente, a ponto de haver polarização dos intelectuais em defesa do comunismo ou do fascismo (CANDIDO, 1989, p. 188).

Em linhas conclusivas, a problematização acerca da revista *Movimento* não desvela apenas uma das facetas intelectuais do jovem Paulo Emílio, mas também suas pretensões socioculturais, sua estratégia de inserção, bem como seus débitos estético-ideológicos. Nesse sentido, a revista do presente que enxergou o futuro nos auxilia a entender que a vocação para a crítica de arte e militância política já era latente no jovem autor e necessitava de canais de veiculação.

Já que *Movimento* não passou do primeiro número e *Quarteirão* jamais saiu das reuniões preliminares, como consequência natural de sua militância, bem como em função de sua inserção no meio intelectual paulistano com a revista *Movimento*, o autor, já frequentador assíduo dos comícios da ANL¹³, passou a escrever no jornal *A Plateia*, encontrando lugar mais preciso para suas preocupações políticas e ideológicas. Isso porque desde o início de 1935 surgiu a frente antifascista *Aliança Nacional Libertadora* (ANL), reunindo adeptos do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) e de diversas organizações estudantis de esquerda, e o jornal, naquele momento transformava-se em veículo oficial das publicações da ANL.

Entre os textos de Paulo Emílio no jornal, o mais elucidativo é “Hag Reindrah” (06/09/35). Nele, o autor conta a vida e a morte de um de seus pseudônimos (Hag Reindrah) utilizados na revista *Movimento* — exatamente aquele operário, autor do sugestivo poema “Trecho de vida”, que desagradou o bibliotecário do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Hag Reindrah é considerado “mais um proletário intelectual que um intelectual proletário”, representando exatamente o oposto do artista burguês que conhece a revolução — aquele de “Considerações sobre o artista revolucionário na sociedade burguesa”. Num movimento pendular que trabalha com a imaginação literária modernista (já de crítica social dos anos de 1930) e a reflexão político-ideológica marxista, Paulo Emílio constrói o personagem Hag Reindrah à luz de seu contexto sociopolítico e, obviamente, de sua leitura do processo histórico.

¹³ Victor Azevedo, ao ressaltar a capacidade oratória do crítico em comícios da ANL, acentua: “Entre os tribunos um se distinguiu logo pelo ardor com que se expressava, a segurança das convicções e inclusive por um dote oratório particular, o que vale dizer, uma voz sonora e vibrante e uma dicção correta e incisiva. Era jovem e procedia dos meios universitários. Seu nome: Paulo Emílio Salles Gomes” (AZEVEDO, 1978, p. 13).

Habitante da capital paulista, judeu, filho de uma prostituta com um operário, Hag passou sua infância num prostíbulo, foi vendedor de jornal aos nove anos, leitor autodidata aos quinze e apreciador de Marx e Engels aos dezesseis. Nessa mesma época foi preso pela primeira vez justamente por recitar “Trecho de vida” num bonde. Noutra ocasião, a reclusão também foi de ordem política, só que por causa de “um comício a um grupo de operários no Largo da Concórdia”. Curiosamente, nessa segunda prisão de Hag, ao contrário dos proletários desinformados, ele não se colocava contra o patrão, mas, sim, contra o sistema vigente. “Hag Reindrahr morreu aos 18 anos. [...] Os contrastes — parte fundamental da poesia proletária — de seus poemas alinhavam à parte propriamente humana um certo efeito intelectual e irônico muito inteligente” (SALLES GOMES, 1986, p. 43-44).

Nota-se um movimento em que a afeição por um personagem proletário e a crítica ao sistema social, político e econômico vigente é alçado ao primeiro plano do texto. No entanto, mesmo ancorado numa ficcionalização da realidade de viés marxista, não é mais moldado por uma concepção de que todos os males do país são determinados pelo imperialismo. Como enfatiza José Inácio de Melo Souza:

A adesão de Paulo Emílio à ANL alterou a sua trajetória de militante de esquerda. [...] seu anti-imperialismo se desviaria para uma visão nacionalista; ele passaria a ver o quadro político sem o significado rígido de um complô internacional para se apossar do país, buscando nas nossas fraquezas políticas as razões para a perda da soberania diante dos países desenvolvidos. [...] o que a ANL deu a Paulo foi uma compreensão democrática, antigolpista e antimilitarista da realidade, afastando-o de uma política partidária que no final do ano de 1935 se mostrou catastrófica (SOUZA, 2002, p. 29).

Com base nesses argumentos, é possível afirmar que o marxismo-leninismo, enquanto referência político-ideológica de Paulo Emílio, não elide sua adesão ao discurso antigolpista, antimilitarista e pró-democracia, que é desdobrado em uma diversificada atuação política¹⁴. Nesse período, o resultado direto de sua militância foi a prisão política menos de um mês após a *Intentona Comunista* de novembro de 1935. Para José Inácio de Melo Souza,

¹⁴ Como afirmamos noutra ocasião: “Na *Campanha dos 50%*, a luta prioritária girou em torno de descontos para todos os estudantes no suprimento das duas necessidades básicas (alimentação, vestuário, moradia e cultura). Na defesa da libertação de Genny Gleiser, travada nas páginas de *A Plateia*, a indignação antiautoritária prevaleceu. Em sua adesão ao aprismo, inclusive intuindo a fundação do *Partido Aprista Brasileiro*, sua luta buscava uma alternativa à extinção da ANL. E, na *Comissão Organizadora dos Direitos da Mocidade*, o ideal democrático foi o ponto de partida do qual se ramificaram todas as outras tendências políticas do jovem Paulo Emílio. Paralelamente a todos esses investimentos políticos, ele participou de diversas reuniões, comícios, conferências e congressos, por vezes na posição de estudante, outras como ‘jornalista da *Revista Movimento*’; na maioria dos casos como figura de proa, pois sua capacidade em articular formidavelmente bem seus ideais políticos a uma retórica eloquente já estava sendo reconhecida” (MORAIS, 2010a, p. 41).

[...] o crime de Paulo Emílio foi unicamente de opinião política. Para a polícia, isso era suficiente para classificá-lo como comunista e mandá-lo para a prisão. Não pertencendo nem aos quadros do Partido Comunista nem da Juventude Comunista [ao menos formalmente], não tendo pregado nem o golpe armado nem a derrubada do regime, o seu crime reduzia-se ao uso da sua arma principal, a palavra, na difusão daquilo que ele entendia como o melhor para o país (SOUZA, 2002, p. 77).

Sobre sua prisão, o próprio Paulo Emílio, em “Um discípulo de Oswald em 1935” (24/10/64), acentua:

Tenho a impressão de que meus 18 anos duraram anos. Tudo aconteceu em alguns poucos meses de 1935. No fim desse ano os comunistas ensaiaram um golpe militar. Oswald se escondeu. Eu fui preso, provavelmente de acordo com meus secretos desejos, mas sem imaginar que a prisão pudesse durar tanto tempo (SALLES GOMES, 1981, p. 446, vol. 2).

Já que o autor não imaginava que passaria tanto tempo recluso, tal ocorrido foi um teste interessante para as convicções políticas e ideológicas do jovem militante. Passando cerca de quinze meses (dezembro de 1935 a fevereiro de 1937) nos presídios políticos improvisados *Paraíso* e *Maria Zélia*¹⁵, Paulo Emílio dedicou-se a “leituras proibidas” e ao proselitismo entre os companheiros de detenção. Sua passagem intermediária no presídio *Maria Zélia* rendeu uma peça teatral de três atos intitulada *Destinos*.

Reafirmando o marxismo-leninismo e sinalizando a próxima e inevitável vitória da revolução, o texto é constituído sob uma perspectiva histórica teleológica, que coloca em primeiro plano um conflito no interior da própria burguesia. Dois irmãos em situações opostas: Álvaro, o decadente, envolvido com drogas e em plena decomposição moral, e Carlos, adepto da ANL, com liames ao movimento operário-estudantil e amigo de um operário (SALLES GOMES, 2007, p. 115-135). Na proposta ficcional de Paulo Emílio, ele se mostra aderente à concepção e interpretação de cunho determinista. O socialismo é visto como desenvolvimento natural das forças produtivas do capitalismo, na medida em que o estágio inevitável pós-revolução burguesa, no qual a contradição interna da burguesia levaria à sua própria derrocada, Álvaro, o decadente, e Carlos, o aliancista, representam sujeitos de uma classe social (a burguesia) que se esfacela ao longo do processo histórico, levando grande parte de seus quadros a aderir ao proletariado.

Com efeito, a peça escrita por Paulo Emílio lança indícios acerca da leitura do processo histórico efetuada pós-1930, sinalizando a ideia segundo a qual a ascensão de Vargas ao poder em três de novembro de 1930 configurou-se na legítima revolução burguesa

¹⁵ No segundo apenas uma passagem intermediária, retornando então para o presídio da Rua *Paraíso*. Para uma detalhada descrição da prisão e do processo movido contra Paulo Emílio, Cf. (SOUZA, 2002, p. 75-103).

brasileira (o primeiro estágio para a revolução do proletariado), pois a burguesia industrial nacional finalmente possuía representação efetiva no aparelho de Estado¹⁶.

Após a produção e encenação da peça no *Maria Zélia*, em meados de 1936, o autor foi transferido de volta ao presídio *Paraíso*. Por lá permaneceu até o início de 1937, período de sua fuga, para a qual se aproveitou de uma debandada em massa dos companheiros de prisão. Passando cerca de três meses se escondendo em casas de amigos, Paulo Emílio foi capturado novamente e liberado pela polícia política do governo Vargas. Em maio desse mesmo ano, em uma retirada estratégica, partiu para sua primeira estadia na França.

2. Paris, interstício revelador: a remodelação do marxismo e a descoberta do cinema

A primeira estadia de Paulo Emílio em Paris — de maio de 1937 a dezembro de 1939 —, foi muito significativa no que diz respeito à alteração de suas convicções políticas e à sua relação com a Sétima arte. Apesar de essa descoberta do cinema e da nova visão do marxismo não se dissociarem, nos cabe segmentá-las no propósito de uma exposição mais didática. Primeiramente, nos ateremos à remodelação do marxismo no autor.

Quando o autor desembarcou na capital francesa, de certa forma ela representava um lugar seguro para os intelectuais perseguidos pela repressão na Europa, acolhendo dissidentes da Revolução de outubro e perseguidos políticos, poetas e intelectuais, tanto italianos quanto alemães fugidos do totalitarismo nazifascista. Além disso, como enfatiza Edgard Carone, a editora francesa *Éditions Sociales Internationales* constituía-se no ponto alto do movimento editorial marxista até a II Guerra Mundial, pois suas edições abrangiam temas variados e foi o primeiro momento de elaboração de um pensamento marxista próprio, tornando-se o centro de interpretação do materialismo dialético e sua tradução como visão de mundo. Desse modo, pode-se afirmar que sua linha editorial abriu novas perspectivas filosóficas e políticas aos militantes dos anos de 1920 e 1930, representando uma janela aberta ao debate e à polêmica. Enfim, uma visão mais humanística do marxismo (CARONE, 1986, p. 40-42).

Aproveitando-se dessas oportunidades, Paulo Emílio, que desembarcara marxista-leninista — na medida em que apoiava o *Partido Comunista* e seguia sua orientação —, além de ter a possibilidade de ler Trotsky, Arthur Rosenberg, Koestler, Bukarin e Alexandre

¹⁶ O autor, nessa fase da vida, parece antecipar um tipo de leitura marxista da realidade nacional, que seria exposta por Nelson Werneck Sodré, Cf. (SODRÉ, 1982).

Barmine, todos críticos dos desdobramentos da *Revolução Russa*, encontrou a cidade fervilhando politicamente e ainda ligou-se fraternalmente a Victor Serge e Andrea Caffi, socialistas democráticos e exilados políticos (CANDIDO, 1986, p. 56-57). Serge e Caffi foram fundamentais para a nova visão do marxismo de Paulo Emílio.

Conforme salienta João Carlos Soares Zuin, após vários anos exilado na Sibéria, Victor Serge chegou a França em 1936 trazendo consigo pontos de vista demasiadamente críticos acerca da Revolução de Outubro de 1917. Além de suas denúncias acerca da contradição entre a realidade do regime soviético e tudo o que havia sido dito, proclamado, desejado e pensado durante a revolução, com ele o autor, por um lado, conheceu os processos de Moscou, os assassinatos de revolucionários como Zinoviev e Bukharin, o despotismo e o totalitarismo de Stálin e, por outro, manteve apreço pela independência ideológica e alimentou ainda mais a chama do socialismo (ZUIN, 1998, p. 110-111).

O contato com Andrea Caffi não foi diferente, pois Paulo Emílio apreendeu a interpretação construída pelo integrante do agrupamento liberal-socialista e antifascista *Giustizia e Libertà*, segundo a qual o regime stalinista seria a própria negação do humanismo socialista, constituindo-se com os métodos da carnificina, da centralização burocrática, do militarismo e dos arbítrios policiais (TRANFAGLIA, 1995, p. 723 apud ZUIN, Op. cit., p. 113-114). Em suma, o contato com Serge e Caffi antecipou para o autor em quase vinte anos a publicidade daquilo que ocorria de fato na União Soviética sob a batuta stalinista, pois cabe lembrar que oficialmente a “caixa de Pandora” do regime somente foi aberta no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), em 1956, por Nikita Krushev¹⁷.

Agora nos concentremos na descoberta do cinema. Uma vez na França, o autor tomou contato com Plínio Sussekind Rocha, que foi o interventor em seu “despertar para a Sétima arte”¹⁸. Paulo Emílio, já na década de 1970, narra esse processo da seguinte maneira:

O meu interesse por cinema surgiu devido à política, inicialmente. Eu era comunista. Fui para a França devido a uma série de acontecimentos aqui, e lá na cidade universitária onde eu morava tinha um bar dos brasileiros, onde nós nos reuníamos após as refeições. Era a época da Guerra Civil Espanhola. E todos os brasileiros eram a favor de Franco. Naquela

¹⁷ Para uma abordagem panorâmica, Cf. (LEWIN, 2007).

¹⁸ A referência a Plínio aparece inúmeras vezes nos escritos de Paulo Emílio. Ao falar de seu contato com uma fruição estética mais elaborada e crítica, o autor faz menção ao intelectual como interventor em um ritual de passagem: “Tudo mudou temporariamente quando fui iniciado em cinema pelo meu mestre Plínio Sussekind Rocha, originário do Chaplin Club. Para ele e seus companheiros, Otávio de Faria e Almir de Castro, Chaplin era a própria encarnação da Arte Cinematográfica. Deslumbrado pelo acúmulo de revelações feitas pelo mestre, e sem tempo para digeri-las, fui aceitando o amálgama” (SALLES GOMES, 1981, p. 449, vol. 2).

época, os estudantes brasileiros eram muito reacionários, coisa que mudou muito. Um dia, apareceu na mesa um jovem professor brasileiro que chegara há pouco tempo, Plínio Sussekind da Rocha, e no meio da conversa sobre a Guerra Civil Espanhola, o grande assunto do momento, voltou-se ele com opiniões a favor dos republicanos e, para surpresa minha, vi que ele também era a favor destes. Isto me ligou a ele e em outro dia, conversando, ele disse: “Você que é comunista, você conhece as fitas russas?” Eu falei que conhecia de nome e tal, mas que nunca tinha visto nada. [...] Um dia fui com ele assistir aos filmes [...] Foi nesse tempo que eu vi uma série de coisas, Outubro, etc. Portanto, foi a partir daí que eu, além da coisa política, comecei a interessar-me pela coisa do cinema em si [...] (SALLES GOMES apud CAETANO, 2012, p. 86).

Paulo Emílio, para quem o cinema não era fruto de maiores investimentos intelectuais, consistindo apenas num hábito imposto pelos amigos e namoradas (SALLES GOMES, 1981, p. 449, vol. 2), se ligou ao personagem de proa do *Chaplin Club* e começou a perambular pelos cineclubes de Paris — *Club 32*; *Cine-Liberté*; *La boîte à films* e, sobretudo, o *Cercle du cinéma* ligado à *Cinemateca Francesa*. Nesse processo, entrou em contato com expressiva filmografia e diversos debates de vulto. Por um lado, as produções francesas, soviéticas, expressionistas alemãs e de Charles Chaplin consistiam em objeto privilegiado de fruição estética e, por outro, o debate intelectual após as projeções provavelmente encontrava caminhos interessantes entre debatedores do calibre de André Breton, Jacques e Pierre Prévert, Jean Rouch, James Joyce e Robert Flaherty.

Com base em informações de José Inácio de Melo Souza, acreditamos que Paulo Emílio tomou contato com o universo cultural francês em outros dois flancos, além do político e cinematográfico. No primeiro, por meio de aprimoramento intelectual formal em determinadas instituições, como um curso de férias realizado em 1937, cuja temática consistia no panorama da literatura francesa (do século XVI ao XVIII), e possíveis cursos de sociologia e jornalismo na *Escola de Altos Estudos* de Paris, na primeira metade de 1938; no segundo, através de trabalhos esporádicos em instâncias culturais, destacando-se a locução em português de noticiários na *Rádio Paris Mondial* e uma ponta como ator na peça *Les mamelles*, encenada pelo grupo teatral *Groupe des Réverbères* (SOUZA, 2002, p. 109-130).

Com efeito, com sua estadia em Paris, do ponto de vista político-ideológico, conforme expressa Antonio Candido, Paulo Emílio

[...] chegou a uma visão fortemente anti-stalinista, que não implicava, todavia, anticomunismo e se combinava com a defesa da União Soviética pelas conquistas feitas, apesar de tudo o que sabia sobre a repressão interna e a interferência na política operária de outros países. Sem prejuízo da admiração pela figura e os escritos de Trotsky, rejeitava também o trotskismo; e passou a ver o marxismo como um corpo aberto de doutrina, passível de modificação segundo a época (CANDIDO, 1986, p. 57).

O marxismo continuou a ser o horizonte político-ideológico do autor, porém com nova roupagem, mais aberta à realidade histórica e inviável pela via da transposição mecânica da análise da conjuntura europeia para a brasileira. No que toca à descoberta da Sétima arte, Paulo Emílio jamais a abandonou, tomando-a para si como condição material de existência, uma vez que iria exercer profissionalmente atividades intrinsecamente ligadas às suas reflexões sobre cinema.

Em síntese, munido de um amadurecimento crítico do ponto de vista político-ideológico e de um arsenal teórico e prático acerca da fruição de uma linguagem artística que recentemente incorporara ao seu arsenal técnico o som, o jovem marxista e agora cinéfilo deixou a Europa devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Na bagagem, muito mais do que lembranças de Paris para os amigos e objetos pessoais, trazia o conhecimento dos processos de Moscou, o repúdio ao stalinismo e diversas revistas e livros sobre cinema.

3. *Clima e militância política: modernismo crítico e marxismo independente*

O retorno de Paulo Emílio ao cotidiano brasileiro se deu nos primeiros meses de 1940. Desiludido com o leninismo e também não muito entusiasmado com o trotskismo, apesar de manter profunda admiração por Leon Trotsky, o autor não encontrou conforto entre os antigos “camaradas” de *Juventude Comunista*, tampouco no núcleo de outras organizações de cunho esquerdista, fatores que, ao menos nos dois primeiros anos do decênio adormeceriam sua militância política. Em função disso, o autor passou alguns meses sem exercer qualquer tipo de atividade para colocar em prática tudo aquilo que havia adquirido de conhecimento na década anterior, tanto no que concerne à literatura quanto no tocante ao cinema e sua visão de mundo político-ideológica.

Dessa maneira, retomou contato mais estreito com seu amigo de infância e coeditor de *Movimento*: Décio de Almeida Prado. Por intermédio dele estabeleceu laços fraternais com Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho e Alfredo Mesquita (um pouco mais velho que os demais), que haviam se conhecido nas dependências da Universidade de São Paulo (USP). O biógrafo de Paulo Emílio reconstituiu o primeiro contato da seguinte maneira:

Um belo dia, Décio chegou acompanhado de Paulo. Ele achou a turma de amigos na qual foi introduzido demasiadamente mundana. Antonio Candido sentiu prevenção contra o novo integrante do grupo; Lourival Gomes Machado teve muita prevenção contra ele; Alfredo Mesquita ficou

meio desconfiado. O estranhamento causado, ressalve-se, deve ser visto dentro da camaradagem que se estabeleceu de pronto. Havia de ambas as partes ambiguidades que foram aparadas com o tempo (SOUZA, 2002, p. 136).

Como enfatiza Heloísa Pontes, as afinidades que uniram o grupo decorriam de suas origens sociais semelhantes¹⁹, da vivência parecida que tiveram na infância e adolescência, do tipo de formação cultural que receberam de suas famílias e das escolas que frequentaram (PONTES, 2003, p. 37). Aliado a isso, automaticamente o grupo passou a se reunir em espaços privilegiados de sociabilidade cultural, como a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP)²⁰, a livraria Jaraguá, a Confeitaria Vienense e algumas salas de cinema da capital paulista.

Desse modo, em pouco tempo Paulo Emílio se inseriu em uma rede de sociabilidade que, resguardando a devida historicidade das relações, seria parcialmente mantida até o término de sua vida. O trânsito com o novo grupo de amigos entre a Universidade de São Paulo (USP) e as investidas na vida cultural paulistana encaminhou-o à fundação do *Clube de Cinema de São Paulo* (1940-1941)²¹, ao projeto que deu origem à

¹⁹ Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio, filhos de médicos com trânsito nas esferas da elite paulista, Antonio Candido, filho de médico respeitado no interior de Minas Gerais, Ruy Coelho, filho de advogado conceituado em São Paulo, e Gilda de Mello e Souza, prima de segundo grau de Mário de Andrade. Em suma, pode-se afirmar que pertenciam à esfera da burguesia paulista, nesse período. A própria Faculdade de Filosofia exemplifica sua condição de classe.

²⁰ Atualmente Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Resguardando a historicidade do nome da faculdade, a partir daqui a chamaremos apenas de FFCL.

²¹ Por iniciativa de Paulo Emílio e apoio mais sistemático de Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Christiano de Souza, a fundação do *O Clube de Cinema de São Paulo* vinha suprir uma lacuna na capital paulista. Aos moldes do *Chaplin Club*, do Rio de Janeiro, que havia fechado as portas em 1930, e dos inúmeros cineclubes parisienses que o crítico frequentou em sua estadia na França, o *Clube* surgiu no intento de refletir sobre cinema como arte independente via projeções, conferências, debates públicos e publicações de seus colaboradores. Em 1941, sob alegação de projeção de filmes subversivos, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo (1937-1945) fechou o *Clube*. Paulo Emílio narra a vida e a morte do órgão da seguinte maneira: “Tudo começou, aqui em São Paulo, com o clube do cinema que nós criamos na Faculdade de Filosofia em 1940, no começo da guerra. Este clube, aliás, não funcionou muito. O DIP, que era o Departamento de Imprensa e Propaganda da época, logo achou que este clube era um pretexto para atividades subversivas. Era nada. Besteira. Nós nos reunimos lá para ver *Caligari*, filmes de Carlitos. E fechou. Durante algum tempo, o clube, então, funcionou em casa de pessoas como o Lourival Gomes Machado, notadamente, para um círculo restrito de pessoas” (SALLES GOMES apud CAETANO, 2013, p. 74). Ainda sobre o Clube de Cinema, especialmente suas origens, Gilda de Mello e Souza pontua: “Foi com Paulo Emílio que minha geração aprendeu o que era cinema, passando por uma série de provas iniciatórias que ele julgava indispensáveis e começavam no mudo. O tempo de guerra não permitia muitas escolhas e nas projeções precárias, realizadas na maioria das vezes em casas de amigos, assistíamos com admiração crescente *Metrópolis* e *Os Espiões* de Fritz Lang, *O Gabinete do dr. Caligari* de Ribert Wiene, *O Couraçado Potemkin* de Eisenstein, os filmes curtos de Chaplin do período *Essenay*. Foi esta a primeira etapa do nosso aprendizado, a que se seguiram outras, feitas em melhores condições técnicas: o ciclo do cinema francês e as descobertas exaltadas de alguns ases do falado, como John Ford e Orson Welles” (MELLO E SOUZA, 1979, p. 61-62).

revista *Clima* e ao ingresso na Faculdade de Filosofia da USP (1942 e 1944). Primeiramente passemos em revista a experiência de *Clima*²².

Idealizada por Alfredo Mesquita — membro da família Mesquita, dona do jornal *O Estado de São Paulo* —, a revista — que circulou entre maio de 1941 e novembro de 1944 —, em seu núcleo principal, contou com Lourival Gomes Machado na direção geral e na seção de *Artes plásticas*, Antonio Candido na seção de *Letras*, Décio de Almeida Prado na de *Teatro*, Gilda de Mello e Souza, assim como Ruy Coelho, em diversas seções e temas diferenciados, Antonio Branco Lefèvre na seção de *Música*, Marcelo Damy de Sousa Santos na de *Ciências*, Roberto Pinto de Souza na de *Economia e Direito* e, finalmente, Paulo Emílio na seção de *Cinema* (PONTES, 1998, p. 97-98).

No âmago desse ambiente no qual a aspiração por modernização cultural conquistava terreno a passos largos — vide exemplo: criação da USP e a rotinização do modernismo já nos anos de 1930 — Paulo Emílio partilhou com o grupo de *Clima* o movimento dialógico com o legado modernista em sua coluna de cinema. Escrevendo ininterruptamente nas sete primeiras publicações (maio a dezembro de 1941) e da nona à décima primeira (abril a junho de 1942)²³, inclusive coordenando o quinto número dedicado especialmente ao filme *Fantasia* (1940), da Walt Disney Pictures, o crítico lançava as bases de uma nova atitude crítica diante da atividade cinematográfica, que, até então, era analisada com base em resumos de enredos fílmicos em crôniquetas, notas urdidas por especialistas ou pequenas colunas na imprensa²⁴.

Seus longos ensaios abalizados por concepções filosóficas e técnicas de análise sociológica e estética, sem entretanto elidir o objeto primordial de análise: o filme, expõem as relações mais complexas entre arte e sociedade que se entrecruzam nas películas analisadas, bem como ainda abriam-se ao diálogo com outros agentes da atividade crítica. Como acentua José Inácio de Melo Souza,

²² Antes, porém, convém ressaltar que, como entendemos que o modernismo crítico é partilhado por todo o grupo, não nos ateremos pormenorizadamente aos artigos de Paulo Emílio na revista (mesmo que eles ainda apareçam em fragmentos), mas, sim, tentaremos resgatar a sociabilidade do grupo à luz desse sentimento contraditório com relação ao legado modernista.

²³ Concordamos com José Inácio de Melo Souza acerca do fato de que o núcleo central da produção do autor reside no ano de 1941 devido a dois fatores: primeiro, porque a partir de 1942 a revista passou a sair bimestralmente e, segundo, porque as atividades de militância política de Paulo Emílio passaram a ocupar mais tempo em sua vida, uma vez que o Brasil declarara apoio aos aliados (SOUZA, 2002, p. 166).

²⁴ José Inácio de Melo Souza abre uma ressalva apontando que *O Fan*, revista oficial do *Chaplin Club*, havia sido o único veículo que fez um esforço similar ao de Paulo Emílio para o entendimento da narrativa fílmica (Ibid., p. 166).

Os textos trazem para a crítica elementos inéditos, alguns deles fundadores de uma nova percepção do fenômeno cinematográfico. [...] podemos notar que o ofício crítico de Paulo Emílio concentra-se em quatro pontos principais. [...] Três desses aspectos fazem parte da cultura cinematográfica absorvida no Chaplin-Club: a pedagogia do olhar, a História do Cinema e a importância do diretor. Um deles escapa a esse passado imediato, ainda que fosse para reafirmá-lo dentro dos novos parâmetros, inaugurando uma tomada de posição diferenciada do cinema: a definição do específico fílmico (SOUZA, 2002, p. 166).

Heloísa Pontes avalia que, devido à confiança artística tardia conquistada pelo cinema perante a elite paulistana, Paulo Emílio, na atividade de crítico cinematográfico — como ocorrera paralelamente com Décio de Almeida Prado na crítica teatral — estreava numa seara carente de tradição e de carga institucional capaz de fomentar uma malha institucional forte que desse garantias profissionais aos seus praticantes (PONTES, 1998, p. 102). Figurando entre os pontos principais elencados por Souza, salta aos olhos a proposição segundo a qual o cinema deveria ser encarado como arte autônoma, isto é, como algo específico, considerando-o alta cultura. Esse elemento aparece claramente no artigo “Contra *Fantasia*” (n. 5, 1941)²⁵, quando Paulo Emílio salienta:

Levo o cinema a sério porque o considero uma arte. O cinema é uma arte porque possui um meio próprio de expressão. O cinema refaz, estiliza e exprime a realidade por meio de imagens em movimento e sucessão. Além de ter um meio de expressão próprio, o cinema tem também um ritmo próprio. Esse ritmo é conseguido simultaneamente, primeiro dentro de cada imagem isolada — é o ritmo interior da imagem, e em seguida pela ordenação das imagens, uma em relação às outras. Dessa ordenação depende a unidade rítmica do filme, em seu conjunto. Esse ritmo de imagem em movimento e sucessão é a profunda originalidade do cinema, e não tem nenhuma parecença com os ritmos característicos de outras artes (SALLES GOMES, 1986, p. 143)

Em vista disso, conforme os argumentos de Pontes supracitados, pode-se afirmar que, para garantir o mínimo de legitimidade do fenômeno observado, Paulo Emílio deveria acentuar e clarificar para seus leitores a especificidade de seu objeto de análise, inserindo-o num ambiente propício à reflexão, e vinculá-lo à defesa de sua própria atividade. É em vista dessa proposta, naturalmente de acordo com sua própria convicção, que o crítico bate na tecla do cinema como arte específica (atendendo a necessária divulgação com vistas à legitimação), cultuado como elemento moderno (provendo a indispensável localização no ambiente modernista) e tido como objeto de reflexão social cujo alcance perpassa sua própria coluna (suprindo a demanda de defesa de sua própria atividade).

²⁵ Os textos de Paulo Emílio em *Clima* a que nos referirmos serão expostos dessa maneira, isto é, com o número da revista e o ano de publicação.

Essa extrapolação da esfera da própria coluna em *Clima* e a tentativa de diálogo com outros críticos podem ser notados em “The Long Voyage Home” (n. 1, 1941) e “Tobacco Road” (n. 3, 1941), artigos referentes a filmes homônimos do cineasta norte-americano John Ford. No primeiro, refutando a colocação do poeta Guilherme de Almeida segundo a qual o filme de Ford pertencia à mesma linhagem do grande cinema soviético, Paulo Emílio argumenta: “É preciso desde logo ser desfeito um equívoco provável. Pelo fato de ser um filme sem astros, pode-se ser levado a catalogar *The Long Voyage Home* como um filme coletivo no sentido dos russos clássicos. Ora, isso é errado” (Ibid., p. 118). No segundo, entra na discussão sobre a legitimidade do cinema falado, encontrando aspectos positivos no filme de Ford à luz do progresso técnico desenvolvido a partir da incorporação do som às imagens em movimento (Ibid., p. 138-141). A exemplo daquilo efetuado em *Movimento*, em *Clima* Paulo Emílio toca profundamente e de maneira bastante crítica na tradição representada aqui pelo cinema mudo. Dessa forma, não é despreziosa sua entrada num debate tão vívido como o que ocorria no Rio de Janeiro acerca da querela entre cinema mudo *versus* cinema falado, tomando partido da segunda experiência, mesmo que revelasse apreço e respeito pelos clássicos mudos, tão celebrados por seu mestre Plínio Sussekund Rocha.

Esse diálogo externo com outros críticos cinematográficos proposto por Paulo Emílio, com efeito, mesmo que não evadisse da esfera daqueles já interessados pela matéria fílmica, revela muito de suas estratégias intelectuais. Provavelmente passava pela mente do crítico que, com o aumento do raio reflexivo do debate travado entre os especialistas da arte cinematográfica, maiores seriam as possibilidades profissionais daqueles enveredados na atividade²⁶. Do mesmo modo, não obstante a predileção do crítico se manifestar pelo filme estrangeiro, o flerte com as questões sociais — típica do modernismo a partir dos anos de 1930 — e sua interlocução no tratamento estético apurado e vanguardista — ideais modernistas do decênio de 1920 — aparecem eclipsados na maioria dos seus textos publicados em *Clima*²⁷.

²⁶ Especificamente acerca de sua inserção no debate cinema mudo *versus* cinema falado, observar nossas abordagens das críticas “Tobacco Road” (n. 3, 1941) e “Contra Fantasia” (n. 5, 1941), Cf. (MORAIS, 2013a, p. 145-147).

²⁷ Estudiosos mais afoitos demarcaram a trajetória da fortuna crítica de Paulo Emílio em duas fases distintas: uma primeira época, nas revistas *Movimento* e *Clima*, como “crítico cosmopolita”, ignorante ao cinema brasileiro, e uma segunda, como “crítico nacionalista”, avesso a qualquer fita estrangeira. No entanto, Zulmira Ribeiro Tavares refuta tal tese. De acordo com ela, esse antes cosmopolita e esse depois nacionalista abriu caminho para uma má avaliação do conjunto de sua obra, uma vez que as críticas publicadas por ele na revista *Clima*, mesmo tratando da obra estrangeira, já revelavam uma faceta analítica que prenunciava temas que seriam desenvolvidos no tocante ao cinema brasileiro (TAVARES, 1986, p. 180-181). Concordamos plenamente com

Tratando do débito teórico, ideológico e estético dos ensaios de Paulo Emílio na revista, Adilson Mendes frisa:

O ensaio longo marca a vontade de influir num meio inexplorado, e o tom professoral e pretensioso reivindica um lugar para o cinema no mundo moderno. O tratamento isolado da obra, a fatura, a disposição dos materiais, a análise temática, tudo isso é fruto do contato com “mestre Plínio” e os teóricos da avant-garde, assim como da leitura da estética de Hegel, comprovada pelos cadernos existentes em seu Arquivo e que reforçam o enorme esforço em se atualizar nas ciências humanas ao mesmo tempo em que busca superar a ortodoxia política. De volta ao Brasil, Paulo Emílio vai plasmar essas referências à prosa modernista, sobretudo se pensarmos no ensaísmo de Mário de Andrade (MENDES, 2007, p. 29).

Concordamos com tal argumento: as proposições dos cinéfilos do *Chaplin Club*, os elementos da cultura francesa pós-Primeira Guerra (1914-1918) e os seus teóricos da avant-garde, bem como as primeiras aproximações com a estética hegeliana e o ensaísmo modernista ao tom Marioandradeano são elementos que pavimentam as críticas de cinema de Paulo Emílio em *Clima*. Nelas, o ensaísmo literário modernista é apenas adensado por uma reflexão baseada em referências acadêmicas (implícitas e explícitas) que, no seu caso específico, não elide a capacidade de interlocução sensível e maleável com o leitor não iniciado na seara da dita racionalidade científica. Em outras palavras, seus ensaios não afugentam os leitores, pois possuem claras intenções pedagógicas, mas, por outro lado, também não abrem mão do rigor analítico.

Em síntese, concordamos com Mendes, pois o ensaísmo de Paulo Emílio e sua opção pelo cinema moderno “[...] marcam bem a diferença de seus antecessores, embora as afinidades sejam evidentes, já que se trata de um processo formativo” (Ibid., p. 41). Desse modo, tanto em *Movimento*, como em *Clima*, momentos de formação intelectual pela via prática, a caixa de ferramentas montada pela geração modernista de 1922, bem como as suas devidas utilidades serão colocadas à prova e servirão como modelo, mesmo que seja para serem readequadas ao objeto de análise e sua historicidade específica. Em síntese, nos textos do autor o modernismo literário será referência, porém não de maneira acrítica, pois o articulista compartilha com o grupo de *Clima* uma nova maneira de enxergar a geração anterior.

Clima é caracterizada como a publicação que promoveu a ruptura com a tradição da crítica de arte nacional. De tal tradição, que comportava uma perspectiva segundo a qual a crítica cultural era veiculada nos rodapés dos jornais e a base de análise não transbordava a

Tavares. Inclusive nossa proposição vai ao encontro da ideia da pesquisadora segundo a qual o crítico já prenunciava alguns elementos que discutiria no futuro.

personalidade do crítico, os interesses publicitários e o diálogo estreito com o mercado (BERNSTEIN, 2005, p. 69), passou-se a um olhar analítico renovado e especializado, pautado nas referências acadêmicas e nos instrumentos teóricos à disposição para a transcrição do diálogo arte e sociedade. Nesse movimento descontínuo, para Heloísa Pontes, o grupo *Clima* se caracteriza da seguinte maneira:

Como críticos divergiram dos modernistas — escritores e artistas em sua maioria — mas partilharam com eles o gosto pela literatura e pela inovação no plano estético e cultural. Como universitários contribuíram para a sedimentação intelectual da tradição modernista. Como críticos e universitários diferenciaram-se dos cientistas sociais em sentido estrito, não só pela escolha temática, mas sobretudo pela forma de tratamento aplicada aos assuntos selecionados. No lugar do estudo monográfico especializado, o ensaio, as visadas amplas, a localização do objeto cultural num sistema abrangente de ligações e correlações (PONTES, 1998, p. 215).

Emerge dessas colocações a posição ambígua diante do movimento modernista, tanto o de primeira hora quanto o dos anos de 1930, enquanto elemento essencial da caracterização da revista. Nesse passo, *Clima* consiste num esforço de continuidade com o projeto anterior, mesmo que para tanto se propusesse ao gesto crítico de revisar os produtos culturais surgidos a partir de 1922²⁸ (MENDES, 2007, p. 29-30).

Confirmando tal atitude, Antonio Candido realça, por um lado, o respeito do grupo de *Clima* para com os remanescentes de 1922 e aqueles surgidos no decênio de 1930, pois “[...] o peso do passado imediato era enorme, reforçado pela presença física dos escritores e artistas que o tinham configurado” (CANDIDO, 1978, p. 187), e, por outro, a relação do grupo com a Faculdade de Filosofia e a influência do filósofo francês Jean Maugüé, para quem “[...] a filosofia interessava, sobretudo como reflexão sobre o cotidiano, os sentimentos, a política, a arte, a literatura” (Ibid., p. 188). Dessa configuração, a atitude crítica pautada em ferramentas acadêmicas de análise dos produtos culturais, assim como o respeito pelo modernismo, cujo passado recente se transformava em presente via rotinização de procedimentos, a revista *Clima* deve ser vista como a primeira manifestação pública de um espírito universitário que se alojava na capital paulista (BERNSTEIN, 2005, p. 69).

²⁸ Nessa seleção da tradição modernista, além da revisão desses produtos culturais, era preciso uma reavaliação crítica acerca da maneira pela qual se observava esses produtos culturais, fator que o ambiente universitário na Faculdade de Filosofia propiciava. Conforme revela Antonio Candido comparando as gerações, ao contrário dos modernistas de 22, que possuíam romances e começaram com poesia, todos os envolvidos com *Clima* tinham em preparo trabalhos acadêmicos nas áreas de história, sociologia, estética ou filosofia, e haviam iniciado com os artigos de crítica (CANDIDO apud PONTES, 1998, p. 13).

O grupo reunido em torno da revista *Clima* nos anos de 1940, e Paulo Emílio em seu interior, convém ressaltar em última instância, procurou enxergar criticamente o modernismo brasileiro (leia-se geração de 22 e dos anos de 1930) instrumentalizando seu próprio legado instrumental crítico. Aderimos aos argumentos de Heloísa Pontes, que afirma:

A contraposição aos modernistas de 22 feita pelos dirigentes da revista *Clima* nos depoimentos que prestaram, entre 1943 e 1944, a *O Estado de S. Paulo*, tem, aos olhos de hoje, um duplo significado. Em primeiro lugar, traçar os contornos mais fluidos da identidade geracional que estavam construindo. Em segundo, demarcar espaço com o intuito de promover uma reordenação das posições ocupadas pelos modernistas no campo intelectual e cultural da época e, por tabela, forçar a abertura de novos lugares para os jovens estreantes. O fato de que se concebiam como seus prosseguidores — por “uma questão de inevitável continuidade histórica” — não deve obscurecer o caráter inédito do trabalho intelectual que se propunham a realizar, assentado na crítica analítica e na atualização da formação acadêmica e universitária, fortemente impregnada pela influência francesa, aprendida na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Herdeiros, sem dúvida, do legado modernista, mas empenhados desde cedo em administrar a herança recebida por meio de operações intelectuais e de procedimentos discursivos distintos dos utilizados por seus antecessores (PONTES, 1998, p. 65-66).

Em face disso, a geração de 22, que havia sacrificado o academicismo colonial e sua incapacidade de enxergar uma “legítima” realidade cultural brasileira, tomando como instrumental uma visão de mundo pautada sensivelmente no gesto crítico e autocrítico, nos anos de 1940 foi levada a júri pelos “novíssimos” à luz de seu próprio expediente, porém reconfigurado por jovens intelectuais conscientes de que estavam efetuando uma escolha seletiva do passado, balizada por uma concepção acadêmica de lidar com as linguagens artísticas.

Na mesma Faculdade de Filosofia, em que Paulo Emílio ingressara formalmente em 1942, o crítico já começava a renovar seu interesse por política pela via de engajamento não partidário, em defesa da democracia e dos ideais socialistas contra o fascismo e o Estado Novo (1937-1945), que havia censurado o *Clube de Cinema* no ano anterior. Portanto, o marxismo independente se tornava práxis no sentido marxista e não no sentido marxista-leninista²⁹.

²⁹ De acordo com Leandro Konder, no marxismo-leninismo o conceito de práxis revolucionária é desprezado, na medida em que os militantes comunistas são levados a crer que a valorização da práxis por Marx é pouco mais do que uma versão modificada da conclamação à militância político-partidária, isto é, à mera atividade prática com a qual eles acreditavam estar fazendo a revolução. No entanto, para Marx, na práxis revolucionária são associados o reconhecimento da resistência do objeto e a presença da criatividade do sujeito, pois pela práxis o homem transformava a ordem das coisas e, ao mesmo tempo, se transformava, isto é, desenvolvia seu poder sobre o mundo e aprendia a se dar conta do poder do mundo. Desse modo, a compreensão da práxis nesse sentido ajudava a impedir que na nossa compreensão as ações humanas fossem absorvidas por uma causalidade

Foi nesse mesmo ano, com o rompimento do governo brasileiro com as nações do *Eixo* e sua entrada na Segunda Guerra ao lado dos Aliados, que a militância política e as ações práticas decorrentes dela ganharam terreno num ambiente menos repressivo. Conforme Alexandre Hecker informa,

Em São Paulo, uma das consequências não menos importantes do regime ditatorial do Estado Novo foi provocar o nascimento de grupos oposicionistas marcados por um comportamento que rejeitava dois tipos comuns de características partidárias da esquerda: aquele que se distinguísse por ausência de liberdade interna, e o que se apoiasse na superação da luta de classes pela via comunista soviética (HECKER, 1998, p. 64).

Nessa conjuntura histórica, com ações pautadas justamente nessas duas características salientadas no diagnóstico de Hecker, bem como elegendo como inimigo primário o fascismo, Paulo Emílio, por um lado, retirou a revista *Clima* da neutralidade política e, por outro, se fez parte ativa do *Grupo Radical de Ação Popular* (GRAP), da *Frente de Resistência* e da *União Democrática Socialista* (UDS).

Em *Clima* foram publicados dois textos importantes nesse sentido: “Declaração” (n. 11, 1942) e “Comentário” (n. 12, 1943). No primeiro, assinado por todos os redatores, mas escrito por Paulo Emílio, é expressiva a declaração sobre a guerra tendo como foco primordial das críticas o fascismo, bem como a conclamação de “[...] união dos brasileiros, em torno do governo, pela defesa nacional contra as agressões fascistas [...]” (SALLES GOMES, 1986, p. 74). Já o segundo, também redigido pelo crítico, exprime sua posição de socialista independente de base marxista, se referenciando em três pontos resumidos por Antonio Candido da seguinte maneira:

Primeiro: a convicção de que há afinidade essencial entre as posições que podem ser qualificadas de progressistas, porque representam a corrente positiva da civilização do Ocidente a partir do cristianismo, exprimindo-se pela busca da igualdade e da liberdade sob diversas formas, que animam as variedades da democracia e do socialismo (não mencionados expressamente). [...] Segundo: a noção de que o internacionalismo terminara a sua função e o futuro se encaminhava para formas plurinacionais, devendo-se repensar a luta pela liberdade e a igualdade em termos de cada nação. Por isso estava encerrado o ciclo das Internacionais socialistas e comunistas, sendo preciso construir modalidades de organização política adequadas ao tempo. Elas não seriam reformistas, stalinistas nem trotskistas. Terceiro: a afirmação que o marxismo era componente fundamental na busca desta nova posição, mas que a sua fase ortodoxa e dogmática estava ultrapassada; daí a necessidade de adaptá-lo em sentido aberto (CANDIDO, 1986, p. 59-60).

rígida, determinista, e simultaneamente contribuía para evitar que na nossa consciência o sentido das ações nos fosse definitivamente roubado e fosse declarado inacessível à razão (KONDER, 1988, p. 42).

No interior do GRAP, cujas reuniões eram realizadas em sua residência, Paulo Emílio exercitou uma postura político-ideológica de esquerda independente, bem como estreitou relações importantes com Antônio Costa Corrêa e Germinal Feijó, da Faculdade de Direito da USP, Paulo Zingg, jornalista, Eric Czaskes, um gráfico de origem austríaca, e com comunistas não alinhados ao *Comitê de Ação*, entre os quais figuravam Caio Prado Júnior e Mário Schemberg. Tal atuação do crítico e militante correspondia à tentativa de formulação de uma unidade no interior da esquerda nacional, balizada por um marxismo avesso à ortodoxia.

Paulo Emílio revelou essa aspiração de unidade da esquerda nacional em entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, publicada por Mário Neme na *Plataforma da nova geração* somente em 1945, quando os ânimos repressores já haviam amenizado. Em alguns trechos expressivos, ele argumentava:

Não há uma unidade ideológica em nossa geração. [...] É sabido que o meio de cultura ideal para a proliferação fascista e neofascista é confusão. A confusão, sobretudo, entre os adversários. [...] Passados em revista os setores secundários [direita e liberais], podemos entrar naquele que tem realmente significação pela quantidade de seus representantes e pela alta qualidade intelectual de muitos de seus membros: a corrente de esquerda da jovem geração intelectual do Brasil. Também neste campo delimitado não existe unidade de pensamento. Pior do que isto, há uma grande confusão. E aqui isso é grave (SALLES GOMES, 1986, p. 82-85).

Em um discurso em que, conforme Heloísa Pontes, há uma predominância da política sobre a cultura (PONTES, 1998, p. 53-54), o crítico, ao pontuar a gravidade da inexistência de uma unidade das frentes de esquerda nacionais, demonstra que em seu espaço de experiência (o GRAP) existia um horizonte de expectativas por essa unidade. Nessa medida, no mesmo período da entrevista, em consequência do crescimento do *Grupo*, surgiu a *Frente de Resistência*, “[...] formando um conjunto atuante e amplo, com certa capacidade de expressão ideológica e a participação de estudantes ou jovens formados em outras Faculdades, além da de Direito” (CANDIDO, 1986, p. 62). De certa forma, a *Frente de Resistência*, comparada com o GRAP, sofreu um deslocamento progressivo para a esquerda (Id.).

Nessa nova trincheira, Paulo Emílio participou de diversas tentativas de articulação entre os variados setores da esquerda brasileira, ainda tomando como mola propulsora aquele horizonte de expectativas de quando pertencia ao GRAP, só que, agora, com tom mais esquerdizante ainda. Isso pode ser notado pelo contato travado com Luiz Carlos Prestes, em 1945, que é narrado por Alexandre Hecker, com base em depoimento colhido de Cory Porto Fernandes:

Exatamente em 1945, verificou-se um esboço de tentativa de acordo entre setores da esquerda, que em seu conjunto haviam sofrido a repressão estadonovista. [...] no Brasil, a oportunidade abriu-se de forma singela quando uma espécie de comissão da Frente de Resistência acima referida esteve no Rio de Janeiro à procura de diálogo com Luiz Carlos Prestes. Entre várias visitas que “o Cavaleiro da Esperança” recebeu, ainda preso, estiveram os paulistas Germinal Feijó, Cory Porto Fernandes e Paulo Emílio Salles Gomes. Estes representantes do socialismo de São Paulo procuraram-no com vistas à ampliação do movimento que encetavam. Todavia, apesar de Paulo Emílio permanecer horas a fio na cela do líder comunista, dali saiu frustrado. Quase não emitira nenhuma palavra — relatou a seus companheiros que ficaram aguardando o resultado da entrevista em um bar das proximidades da cadeia —, pois Prestes “falara sem parar todas aquelas horas sobre a necessidade da união com Vargas” (HECKER, 1998, p. 66-67).

O insucesso do contato com o “Cavaleiro a esperança” só confirmava o teor das próprias palavras de Paulo Emílio na entrevista concedida para *O Estado de São Paulo*. Em outras palavras, a diversidade de pensamento no interior das esquerdas nacionais ainda constituía-se num entrave ao embate frutífero contra o fascismo³⁰. Por isso mesmo, no mesmo ano, pouco depois do *Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores*³¹, do surgimento da *União Democrática Nacional* (UDN) e da volta à legalidade do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB), a *Frente de Resistência*, que apoiou a fundação da UDN e sempre acolheu no seu interior integrantes e dissidentes do PCB, perdeu terreno, sucumbindo no processo.

Com isso, Paulo Emílio participou ativamente da fundação da *União Democrática Socialista* (UDS), que, para José Inácio de Melo Souza, surgia mais como um movimento político e menos como um partido (SOUZA, 2002, p. 249). O *Manifesto da UDS* foi redigido pelo crítico sob esse prisma caracterizado por seu biógrafo. Compondo-se de uma análise minuciosa da história das lutas democráticas nacionais a partir da República, da ênfase na necessária participação política da classe trabalhadora, de uma análise fisionômica dos adeptos da *União*, do já natural ataque às mazelas sociais e políticas do Estado Novo (1937-1945), o foco do documento era assinalar um programa político, que pode ser sintetizado na seguinte passagem:

³⁰ No início de 1945, o Estado Novo, antecipando-se aos adversários, decidiu orientar a abertura política — já tomada como inevitável — fixando prazo para a eleição presidencial, concedendo anistia ampla a todos os condenados políticos e permitindo a volta dos exilados. Nesse contexto, renascia a vida partidária abrindo caminho para uma efervescência política que deu origem a diversos partidos. Entre eles destacam-se, além do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) que voltava à legalidade, a *União Democrática Nacional* (UDN), o *Partido Social Democrático* (PSD), o *Partido Trabalhista Brasileiro* (PTB) e o *Partido Social Progressista* (PSP) (MORAIS, 2010a, p. 45).

³¹ Sobre os debates travados no Congresso, bem como a postura assumida por Paulo Emílio, Cf. (MOTA, 1998, p. 137-153).

A União Democrática Socialista lutará ao lado de todas as forças liberais e esquerdistas contra o Estado Novo e se baterá pela unidade de ação das forças democráticas contra a ditadura. Dentro das coligações ou blocos oposicionistas de que participamos, conservaremos a nossa independência de ação, reservando-nos a tarefa que nos propomos de formação de quadros políticos da nova geração proletária e da classe média e o direito da crítica da inconsequência dos agrupamentos políticos liberais e do eventual facciosismo dos grupos de esquerda. [...] Com as forças democráticas, marcharemos unidos para a Assembleia Nacional Constituinte e para a conquista da democracia (SALLES GOMES, 1986, p. 105-107).

Não obstante a menção ao bloco democrático que se arregimentara em torno da candidatura do Brigadeiro Eduardo Gomes (UDN), o documento não deixa de ressaltar uma postura independente. Tal independência, atrelada ao socialismo, abriria as portas a diversos integrantes. Para Hecker,

A partir do assentamento dessa diretriz foi possível a adesão de numerosos militantes de esquerda, diversos entre si na confrontação que mantinham com o PCB: comunistas frustrados com as denúncias sobre o stalinismo, ex-trotskistas, militantes do incipiente Partido Socialista Brasileiro vigente nos anos 30, cristãos progressistas, operários, até então desvinculados da vida partidária. Daí a presença na UDS de nomes como Antônio Costa Corrêa, Plínio Gomes de Mello, Arnaldo Pedroso D'Horta e Febus Gikovate, egressos do comunismo, alguns com passagem pelo trotskismo; Fúlvio Abramo e Aristides Lobo, jornalistas, ex-líderes trotskistas; Azis Simão, socialista — todos portadores de experiência política de esquerda que antecedia os silêncios e sombras do Estado Novo. [...] A propósito da diversidade relativa dos grupos de esquerda que apoiaram a UDS, note-se que, em comum, traziam, desde antes do Estado Novo, a aversão ao comunismo soviético e à perseguição dos aparelhos repressivos do Estado. Aristides Lobo e Fúlvio Abramo foram presos em São Paulo, logo após o levante militar comunista de 1935, apesar de terem-se oposto ao movimento: o que dá bem a medida das divergências intraesquerda, mas que, no entanto, unifica a todos diante da repressão (HECKER, 1998, p. 68-69).

De vida efêmera, porém com envergadura intelectual e ideológica muito precisa, de acordo com Antonio Candido,

É possível que a UDS tenha representado o ponto mais alto nas tentativas de Paulo Emílio para definir posições de socialismo independente, em alianças táticas com agrupamentos liberais ou vagamente reformistas. Mas ela foi um sonho curto, porque a nossa situação interna ficou insustentável pela dificuldade de arregimentar e coordenar tarefas para a luta eleitoral que se anunciava (CANDIDO, 1986, p. 65).

No momento em que surgiu a *Esquerda Democrática* (ED), no Rio de Janeiro — também com base no ideal de luta contra o regime estadonovista —, em virtude da dificuldade salientada por Antonio Candido, os membros da UDS, entre eles Paulo Emílio, aderiram instantaneamente à ED, levando à dissolução da própria UDS (Ibid., p. 66). Na

campanha presidencial polarizada entre o Brigadeiro Eduardo Gomes (UDN)³² e o General Eurico Gaspar Dutra (PSD-PDT), a ED apoiou a UDN.

Segundo Antonio Candido, o apoio do crítico e outros adeptos da UDS e da ED à UDN se alicerçou sobretudo na tradição comum de luta contra o Estado Novo (Id). Tal declaração resume muito bem a postura de Paulo Emílio ao longo desse quinquênio (1940-1945). Seu apoio — via *Frente de Resistência* — à UDN pode ser entendido com base na necessária postura efetiva (legal: partidária) em favor da derrubada do Estado Novo. Naquelas circunstâncias históricas, sua participação intelectual em comícios, reuniões, assinatura de manifestos, debates públicos etc. expressava antes de tudo sua militância política sob a concepção político-ideológica de um marxismo independente e democrático.

Curiosamente, no mesmo abril de 1946, mês em que a *Esquerda Democrática* realizou sua primeira Convenção Nacional que decidiu seu surgimento como partido político (HECKER, 1998, p. 71), Paulo Emílio embarcava de volta à França, conforme Antonio Candido, acabando “[...] o militante de partido, embora nunca houvesse acabado o homem visceralmente político que sempre foi; capaz de politizar qualquer atividade” (CANDIDO, 1986, p. 67).

4. FFCL-USP e Paris: o legado do academicismo francês

A prisão em 1935 e a primeira estadia em Paris, entre 1937 e 1939, retardaram a formação acadêmica de Paulo Emílio, porém, ao invés de prejudicá-lo, tal graduação extemporânea propiciou uma continuidade de sua formação intelectual fortemente influenciada pela cultura francesa.

É inadmissível falar da constituição da USP, em 1934, subestimando e/ou ignorando a importância dos franceses nesse processo. Congregando as já existentes Faculdade de Direito, de Medicina, a Escola Politécnica e a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), a criação da Universidade de São Paulo (USP)³³ foi proposta por Júlio de Mesquita Filho, dono do jornal *O Estado de São Paulo*, e apoiada por Armando Salles Oliveira, o então nomeado por Vargas interventor de São Paulo, embora tenha participado do *Movimento Constitucionalista* (1932).

³² Acerca da UDN, Cf. (BENEVIDES, 1981).

³³ Sobre a criação da Universidade de São Paulo, Cf. (CARDOSO, 1982).

Oriunda da iniciativa das elites paulistas, em meio à efervescência do modernismo do decênio de 1920 e do conturbado início do decênio posterior, cujas “Revoluções” de 1930 e 1932 revelaram o malogro político dessa elite, a USP consiste num contragolpe paulistano, pois, para essa elite oligárquica, “[...] representava a oportunidade de gerar novos quadros intelectuais, funcionando como centro de formação e irradiação de um pensamento de elite”³⁴ (BERNSTEIN, 2005, p. 61). Para tal finalidade, ocorreu a contratação de diversos professores europeus, entre os quais se destacaram os franceses. Essa missão francesa que se integrou à USP, de acordo com Heloísa Pontes, dever ser entendida,

[...] por um lado, como desdobramento do intercâmbio cultural entre Brasil e França (intensificado com a criação, em 1921, do Liceu Franco-Brasileiro) e, por outro, como consequência da aliança entre educadores profissionais e liberais doutrinários, articulados em torno de Júlio de Mesquita Filho (PONTES, 1998, p. 90).

Como consequência de tal articulação, introduziu-se uma organização mais sistemática da produção de conhecimento e, ao mesmo tempo, foi instituída a valorização de um repertório de procedimentos, de exigências, de critérios acadêmicos avaliativos, de titulação e de promoção de profissionais que, até então, não fazia parte do cotidiano do ensino superior brasileiro (Ibid., p. 91). A Faculdade de Filosofia, portanto, foi um dos lugares privilegiados por tais alterações.

Inserindo-se nesse processo, que também deve ser pensado tendo em vista as relações de sociabilidade entre os discentes da Faculdade, Paulo Emílio teve oportunidade de atuar ativamente e fazer parte de uma geração cujas marcas profundas recebidas das aulas dos então muito jovens Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Roger Bastide e Jean Maugué trouxeram muitos desdobramentos intelectuais. Devido a seus demais parceiros do *Clube de Cinema* e da revista *Clima* terem ingressado na Faculdade um pouco mais cedo, o débito intelectual empírico de nosso autor se restringia aos cursos de Roger Bastide e Jean Maugué. No entanto, a sociabilidade desse grupo — Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita e o

³⁴ Além de tal interpretação, Roger Bastide, um dos professores que integraram a missão francesa, nos dá um quadro estritamente científico do sentido da constituição da USP, ao afirmar: “[...] Aqui existia uma formação de técnicos — médicos, engenheiros — e não existia uma faculdade de pensamento e crítica, de humanismo, se assim se pode dizer. Não para dar novos postos, novas situações profissionais, mas para desenvolver um espírito diferente, que existia na Europa, mas que ainda não existia no Brasil. [...] Eu acho que foi primeiro ponto de partida. O segundo ponto de partida foi a ideia, que me parecia boa, de que o ensino médio no Brasil não era bom e que era preciso formar melhor os professores do secundário. E a Faculdade de Filosofia era, mais ou menos, do ponto de vista profissional, como uma escola normal superior” (BASTIDE apud CARDOSO, 1987, p. 182).

próprio Paulo Emílio — contribuiu para que as influências do ensino francês na trajetória intelectual do crítico perpassassem o âmbito dos cursos que ele frequentou e alcançassem a circunscrição de seu grupo de amigos.

Tal sociabilidade é assinalada por Antonio Candido, quando revela o cotidiano dele e dos amigos na cidade de São Paulo do período:

Nós levávamos uma vida muito divertida. [...] A gente andava de bonde ou ônibus, ia ao cinema, comprava alguns livros, se reunia na Confeitaria Vienense para tomar chá e refrescos, frequentava concertos e teatro [...] Paulo Emílio costumava localizar filmes importantes em cinemas pequenos ou afastados, e então íamos incorporados vê-los. [...] Os rapazes costumavam frequentar os bares de tipo alemão, com chope e alguns com orquestra: o Pinguim, na esquina da ladeira de São João com a Praça do Correio, o Franciscano e o Brahma, na rua Líbero Badaró, o Hungária, depois Harmonia, na Xavier de Toledo, o Rutli, na Barão de Itapetininga. Líamos muito e discutíamos nossas leituras, brasileiras e estrangeiras (CANDIDO apud PONTES, 2001, p. 19).

Em virtude dessa sociabilidade do grupo, cuja ampla rede de conhecimento apreendido na academia permitia uma expressiva formação intelectual, Paulo Emílio obteve herança dos mesmos professores franceses que influenciaram seus companheiros. Sob esse ponto de vista, os depoimentos dos integrantes do grupo de *Clima*, da Faculdade e do *Clube de Cinema* acerca das aulas dos franceses constituem subsídio importante para a demonstração da influência intelectual desses mestres em Paulo Emílio.

Roger Bastide é um caso emblemático, pois todos os companheiros tiveram oportunidade de acompanhar seus cursos. Antonio Candido, exaltando as qualidades do mestre francês, revela suas impressões:

Bastide era um homenzinho com cara de chinês, muito bondoso, generoso, tranquilo, de uma grande sabedoria e professor excelente. Ele não tinha preconceitos teóricos e metodológicos. [...] dizia que era lícito misturar sociologia, história, antropologia, embora fosse cioso do predomínio que a sociologia devia ter nos trabalhos que pertenciam ao seu âmbito. [...] ele dizia: “O importante não é que a tese seja ou não sociológica, mas que seja boa”. [...] era um grande professor e um homem adorável, que dava cursos atraentes e imaginativos [...] Nas aulas começava sempre comentando a bibliografia a respeito do assunto, depois passava à crítica e acabava apresentando o seu ponto de vista (Ibid., p. 14-15).

Em termos gerais, praticamente em todos os discentes, o influxo de Bastide girou em torno da concepção de que os métodos de investigação sociológica poderiam e deveriam ser aplicados no estudo de variadas dimensões da sociedade e cultura brasileiras, uma vez que sua iluminação dependia da minuciosa pesquisa às fontes (PONTES, 1998, p. 94). Mais especificamente em Paulo Emílio, tal débito com Bastide se explicita na minuciosa e

sistemática pesquisa de fontes, que, por um lado, pode ser percebida em reminiscências de suas aulas na Universidade de Brasília e na Universidade de São Paulo³⁵, e na leitura de suas críticas, cujo foco primordial foi a análise fílmica e, por outro, em suas pesquisas de maior fôlego: primeiro sobre Jean Vigo, e posteriormente acerca de Humberto Mauro³⁶.

Jean Maugué, professor de “História da Filosofia”, é o mais reverenciado por todo o grupo. O casal formado por Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido reconstitui as aulas e a personalidade de Maugué de forma peculiar. Para a primeira,

Maugué não era um professor [...] era um modo de abordar os assuntos, hesitando, como quem ainda não decidiu por onde começar e não sabe ao certo o que tem a dizer; e por isso se perde em atalhos, retrocede, retoma um pensamento que deixara incompleto, segue as ideias ao sabor das associações. Mas esse era o momento preparatório no qual, como um acrobata, esquentava os músculos; depois, alçava vôo e, então, era inigualável (Ibid., p. 94).

Já para o segundo,

[...] realmente a grande influência que eu e meus amigos sofremos foi a do referido Maugué, que ensinava Filosofia e foi o maior professor que já vi. [...] Era um gênio didático, um expositor elegante, expressivo e penetrante, tinha uma inteligência original, pronta e luminosa, completada pela imaginação fora do comum e o mais incrível senso do auditório (Id., 2001, p. 15).

Afere-se que a abertura de Maugué à diversidade temática sob um prisma filosófico e ao estímulo reflexivo, a partir de variadas fontes e recortes de orientação — filmes, romances, acontecimentos e ideias políticas —, formou um núcleo central de influência nos membros³⁷ da geração de Paulo Emílio (PONTES, 1998, p. 95). Nesse sentido,

³⁵ Buscando captar o clímax dessas aulas de Paulo Emílio em Brasília, José Inácio de Melo Souza lança luz a agentes que vivenciaram os acontecimentos. Entrevistando Jorge Bodansky, escuta o seguinte: “Era um acontecimento na Universidade as aulas do Paulo Emílio. Quer dizer, era apreciado não só pelos alunos dele, mas pelas pessoas de Brasília”. Colhendo depoimento de Rafael Hime, expõe “[...] consistia em chamar, em torno da projeção do filme, todos os departamentos para depor [...] 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). Obviamente, sem demérito algum às atividades pedagógicas de Paulo Emílio, deve-se notar nesses depoimentos toda uma carga de valorização nostálgica, bem como a força de uma memória histórica construída em torno da figura do crítico.

³⁶ Estudiosa da obra de Bastide, Fernanda Peixoto, no primeiro capítulo de sua tese de doutorado intitulada *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide* (PEIXOTO, 1998), demonstra quanto havia de diálogo entre Bastide e os modernistas oriundos da semana de 22, sobretudo Mário de Andrade. Tal abordagem lança indícios de que, além da influência modernista absorvida diretamente pelo contado com Oswald, Mário e outros, Paulo Emílio pode muito bem ter recebido influxo modernista indireto via Roger Bastide. Diga-se de passagem, uma preocupação comum, tanto em Bastide quanto nos modernistas, que também perpassou grande parte dos escritos de Paulo Emílio, foi a expressão “autenticamente” nacional, não somente na procura dela (que muito bem pode ser apenas influência dos modernistas no autor), mas também na maneira de o estudioso lidar com esses objetos culturais (que pode ter sido influência de Bastide).

³⁷ O próprio Paulo Emílio lança indícios do legado de Maugué e a influência em sua formação. Em entrevista, quase no limiar da vida, ele revela a participação do professor nos debates do *Clube de Cinema*, afirmando: “Os

concordamos com Ana Bernstein no que tange à afirmativa segundo a qual Décio de Almeida Prado com *João Caetano e a arte do ator*, Antonio Candido com *Formação da literatura brasileira*, Lourival Gomes Machado em *Retrato da arte moderna no Brasil*, Gilda de Mello e Souza em *O espírito das roupas* e Paulo Emílio com *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* são emblemáticos de uma dupla herança: por um lado, dos modernistas de 1922 e, por outro, dos professores franceses da USP, sobretudo Jean Maugué, que estimulou o estudo do Brasil no grupo reunido em torno da revista *Clima* (BERNSTEIN, 2005, p. 172).

A significância dos docentes franceses na formulação de um DNA intelectual e na concepção pedagógica de todo o grupo é sintetizada por Gilda de Mello e Souza. De acordo com ela, as aulas significavam

Não mais a repetição mecânica de um texto, vazio e inatual, cujas fontes eram cuidadosamente escamoteadas da classe, mas exposição de um assunto preciso, apoiado numa bibliografia moderna, fornecida com lealdade ao aluno. Ao contrário da tradição romântica de ensino, [...] o professor consultava disciplinarmente as suas anotações, aumentando com isso a confiança dos alunos na seriedade do ensino (PONTES, 1998, p. 93-94).

De um modo geral, rigor no tratamento das fontes de pesquisa e disciplina conceitual constituíam as bases fundamentais de ensino dos franceses. Isso pode ser claramente percebido em Paulo Emílio, pois, nos depoimentos sobre suas aulas na Universidade, vem para o primeiro plano uma profunda preocupação com as fontes (filmes), bem como o rigor conceitual, tanto na definição quanto no emprego adequado. Essa preocupação pedagógica de matriz francesa também é transportada para suas duas pesquisas de maior fôlego — sobre Jean Vigo e Humberto Mauro —, na medida em que o rigor conceitual e o respeito às fontes aparecem fortemente em ambas.

Em última instância, de modo similar aos amigos fraternais e de geração intelectual e acadêmica, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido, a posterior docência na USP — primeiro, na FFLCH e depois na ECA — exercida por Paulo Emílio seguiu o fluxo normal de uma história de quem havia conquistado profundos conhecimentos sobre o *métier* acadêmico ali mesmo, sob a tutela francesa. Nesse processo, a capacidade do autor de construir com os alunos (pela exibição e análise das películas) uma visão abrangente dos problemas sociais, políticos, econômicos e culturais brasileiros, sem perder de vista a especificidade de cada fonte, forneceu os requisitos básicos para tal atividade. Tais requisitos

professores estrangeiros que davam aulas na USP se interessaram muito pelo clube. Nas apresentações, os textos eram lidos em francês. Jean Maugué, um notável professor de “História da Filosofia” que formou muita gente na época, lia os textos e frequentemente, após as sessões, as discussões eram feitas em francês” (SALLES GOMES apud BERNARDET & CANDIDO, 1978, p. 21).

correspondiam à própria concepção de docência imperante no interior da Faculdade no momento da formação intelectual de Paulo Emílio.

O interstício da primeira estadia em Paris e a formação acadêmica sob influência precisa dos franceses seria complementado com a segunda estadia do intelectual na França, entre abril de 1946 e maio de 1954. Como salienta Adilson Mendes, no momento da chegada de Paulo Emílio àquele país, o ambiente era muito favorável às questões de estética cinematográfica, uma vez que Paris constituía o epicentro da crítica de cinema no mundo (MENDES, 2007, p. 46). Nesse contexto,

O cinema não era somente concebido no âmbito da produção e da memória, mas principalmente no plano das ideias, já que a reorganização da indústria não é imediata e os primeiros filmes surgem apenas em 1946. O número de intelectuais envolvidos no debate cinematográfico é considerável, o que proporciona à crítica francesa do pós-guerra um enorme salto qualitativo. André Bazin, na esteira da Malraux, busca dar o sentido do destino do cinema, mostrando que sua função social nasce de uma profunda necessidade psicológica. Por outro lado, Maurice Merleau-Ponty louva o cinema por ele apresentar o homem em sua exterioridade, expondo nos gestos o pensamento. Enquanto isso, Georges Sadoul, preconizando a história do cinema por meio dos gêneros nacionais, defende o cinema russo e o francês, e Sartre, desde os anos 30, classifica o cinema como a arte do nosso tempo. É nessa atmosfera efervescente que o veterano Léon Moussinac afirma que ao cinema é preciso audácia, entusiasmo e independência para a experimentação (Ibid., p. 47-48).

Foi exatamente para usufruir desse clímax o objetivo da viagem do autor. Matriculado no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*³⁸ (IDHEC), que havia sido fundado em 1945, além de frequentar como ouvinte cursos cujas matérias fundamentais eram “Etnologia”, “História do Cinema”, “História do Figurino”, “História da Vida Social”, “Literatura Comparada ao Cinema”, possivelmente — se a matriz curricular de 1946 não sofreu muitas alterações até 1956, data da fonte utilizada por seu biógrafo — também cursou *Estética*, que compreendia matérias interessantíssimas, entre as quais figuravam “História do Cinema Mudo” e “História do Cinema Sonoro” (SOUZA, 2002, p. 292).

A “excessiva” carga teórica no IDHEC era complementada com o debate e a fruição estética, tanto na *Cinemateca Francesa* e suas *Sessões de Formação e Ilustração*,

³⁸ Fundado sob a tutela de um órgão estatal francês — *Direção Geral de Cinematografia* —, o IDHEC era voltado para a formação de quadros para as principais funções em que se dividia a indústria cinematográfica: diretor, diretor de produção, câmera, montador, engenheiro de som etc., bem como atribuía bastante ênfase à carga teórica (MORAIS, 2010). Paulo Emílio, em artigo no *Suplemento Literário*, caracteriza a carga de aulas teóricas da IDHEC nos seus primeiros anos como “excessiva” e um “perigo” (SALLES GOMES, 1981, p. 106, vol. 1).

quanto nas dependências do *Cercle du Cinéma*. Em síntese, além das atividades formativas supracitadas, segundo Souza, entre 1946 e 1950, o crítico

Tinha visto 175 filmes de longa-metragem pelo menos duas vezes, pois seguia tanto a primeira quanto a segunda sessão. Em 1948-49 acompanhou os programas do ciclo “Chefs d’Oeuvre du Cinéma”, composto de 150 filmes, analisando cada um três vezes. Viu ainda outros 250 filmes de arte e vanguarda projetados no verão de 1949, seguindo da mesma forma o programa “50 Anos de Cinema”. Na Sorbonne, cursou História do Cinema, ajudando na correção dos erros de programação. Fez os cursos de História do Cinema da Cinemateca dirigidos aos professores de liceus de Paris. Esteve presente às sessões do Comitê de Pesquisas Históricas, da Cinemateca, além de estudar longamente os diferentes serviços e arranjos do Museu do Cinema (Ibid., p. 357).

Paralelamente, como assegurou Claude Lefort, o crítico acompanhou os cursos de Merleau-Ponty no *Collège de France* (LEFORT, 2009, p. 220), pois a Filosofia e a Psicanálise emergiam como humanidades fundamentais à reflexão fílmica. Em suma, não há como segmentar todo esse processo de formação, sendo possível mesmo é afirmar que todo esse aprendizado já vinha sendo colocado em prática desde sua chegada a Paris, em 1946.

Com efeito, a pesquisa sobre o cineasta francês Jean Vigo — diretor de *A propósito de Nice* (1929), *Taris ou a Natação* (1931), *Zero de comportamento* (1933) e *Atalante* (1934) — e a relação poética de seus filmes com seu pai Eugène Bonaventure de Vigo, vulgo Miguel Almereyda, transformou-se efetivamente na experiência mais significativa de Paulo Emílio em terras francesas.

Iniciada em 1949 no intuito de redefinir o papel de Jean Vigo na história do cinema francês, nessa empresa Paulo Emílio se propunha à análise político-estética dos filmes de Vigo, mas foi conduzido à reminiscência dos acontecimentos políticos e sociais franceses da virada do século XIX para o XX, momentos precisos que marcaram profundamente a vida do pai de Vigo, o anarquista Miguel Almereyda, tornando o processo de pesquisa muito mais amplo do que o previsto. Nos dois primeiros anos o crítico teve acesso aos arquivos de Claude Aveline (testamentário de Vigo) e Henri Storck (que trabalhou com o cineasta), inclusive aos quatro filmes de Vigo. Nos anos subsequentes tomou depoimentos de contemporâneos do cineasta, tendo acesso a documentação fotográfica, como também estendeu sua exploração a outras cinematecas europeias (SOUZA, 2002, p. 331). Evidentemente, a ligação com Aveline e Storck, bem como a insistência e a dedicação exploratória típica dos grandes pesquisadores contribuíram para que a pesquisa do crítico, em 1952, já estivesse terminada.

Apesar de em 1954, após tomar contato com os manuscritos de Paulo Emílio, François Truffaut salientar no *Cahiers du Cinéma* se tratar do mais belo livro de cinema que

já havia lido (TRUFFAUT, 2009, p. 376), os originais ficaram parados por um bom tempo nas edições *Arcanes*. No entanto, em 1957, com diminuição considerável na parte referente ao pai anarquista de Vigo, Miguel Almereyda, a pesquisa foi publicada pela *Éditions du Seuil*³⁹. Laureada com o prêmio *Armand Tallier* no mesmo ano, a proposta analítica de recuperar nas películas de Jean Vigo, sobretudo em sua inclinação poética, o ímpeto revolucionário de seu pai anarquista Miguel Almereyda, foi muito bem recebida pelos especialistas, tanto na França quanto no restante da Europa⁴⁰.

As opiniões de três especialistas traçam um quadro interessante sobre a pesquisa de Paulo Emílio. De acordo com José Inácio de Melo Souza, o autor, com *Jean Vigo*, se mostrou dedicado e metódico com relação a seus objetos de pesquisa, a ponto de estabelecer um padrão intelectual que seria precioso no período em que voltou para o Brasil (SOUZA, 2002, p. 334). Por outro lado, Adilson Mendes destaca que a obra é resultado do confronto direto entre a linguagem cinematográfica do cinema mudo e as grandes obras do cinema americano, mas que o elemento de maior destaque é

[...] a capacidade do autor em nos devolver um poeta, suas fontes de inspiração, uma certa estrutura de sentimentos que se congela nos filmes, e principalmente nos mostrar a maestria com que Vigo articula sua obra ao desenvolver gradativamente, de filme a filme, um estilo poético por meio de imagens (MENDES, 2007, p. 61-62).

Por fim, João Carlos Soares Zuin opina:

³⁹ As publicações em português foram respectivamente: em 1984, pela Paz e Terra, para a qual a publicação primária francesa serve de modelo formal, sendo as informações acerca de Almereyda resumidas; em 1991, pela Edusp, em parceria com a Companhia das Letras, em que a investigação sobre Almereyda ganha um pouco mais de corpo; e em 2009, pela Cosac Naify, que reproduz a totalidade da obra escrita por Paulo Emílio em dois volumes: um primeiro dedicado a Almereyda e um segundo cujo cerne é Vigo. Nessa última edição, que utilizamos como referência, no primeiro volume, *Vigo, vulgo Almereyda*, “[...] Paulo Emílio entrelaça a história de Almereyda ao contexto sócio-político da III República Francesa, sobretudo sua militância anarquista. Dividida em três capítulos, respectivamente intitulados: *Le Libertaire*, *La Guerre Sociale* e *Le Bounnet Rouge*, a obra é iniciada com a infância e juventude de Miguel Almereyda, passando por suas empreitadas militantes anarquistas nos jornais *Le Libertaire* e *La Guerre Sociale*, chegando a suas incursões no jornal *Le Bounnet Rouge* e morte. No interior da obra, Paulo Emílio salienta o constante diálogo com a necessidade de revolta por parte de uma classe operária organizada enquanto ‘pedra de toque’ dos ensaios de Almereyda. No entanto, tal perspectiva dava mostra da confusão ideológica em que os obstáculos da realidade social, política e econômica da III República Francesa haviam mergulhado seu personagem” (MORAIS, 2009, p. 169). Já o segundo, consiste numa análise detalhada acerca dos quatro filmes de Vigo, “[...] articulada às possíveis interlocuções do estilo cinematográfico do cineasta com a sua própria biografia, intrinsecamente marcada pela trajetória de seu pai anarquista Almereyda. Seguindo esta orientação teórica, se iniciando com a análise resumida da trajetória de Almereyda, a obra percorre a biografia de Jean Vigo, analisa suas películas, seus relacionamentos pessoais, sua morte precoce aos 29 anos, assim como demonstra a recepção de sua filmografia levantando os motivos da recusa ou aceitação” (Ibid., p. 169-170).

⁴⁰ Entre vários, Georges Altman apontou que a obra reunia tudo que era necessário saber sobre Vigo, além de prolongar a pena de não se ter mais Vigo vivo. Paul Oury salientou seu caráter de perfeição, rigor e profundidade, bem como afirmou que se tratava de um trabalho de historiador. José Augusto França ressaltou seu mérito de ser antimitológico. André Bazin, por sua vez, caracterizou a pesquisa como uma obra-prima não somente da crítica cinematográfica, mas da crítica em si (SALLES GOMES, 2009, p. 374-422).

Muito do que Paulo Emílio escreveu sobre os Vigo e, posteriormente, sobre Humberto Mauro possui semelhanças com a viagem ao “depósito da vida vivida” para poder trazer à luz do dia os “significados nela depositados”, como aponta Kracauer na sua resenha sobre a singularidade do ensaísmo de Walter Benjamin, uma tarefa possível de ser realizada somente por aquele que “saiba acolhê-los”. E Paulo Emílio soube nos ensaios *Jean Vigo* e *Vigo, vulgo Almereyda* reconstituir a vida e a obra de seus personagens, sobretudo, porque sempre valorizou a presença da memória e da recordação do passado nos seus objetos de estudo, elementos liquidados na sociedade capitalista moderna (ZUIN, 1998, p. 197).

Todas as análises são precisas, no entanto, gostaríamos de acrescentar que Paulo Emílio compõe uma articulação entre elementos típicos das abordagens do campo da História Social e recursos analíticos e abordagens estéticas particulares da História Cultural. A partir desse casamento, a metodologia é inovadora e a forma de apresentação (evidentemente inter-relacionada com o conteúdo e, ao mesmo tempo, constituindo-o) é precisa, fazendo deslocar para o centro do trabalho uma sensibilidade estética na análise que não lança para os flancos a relação intrínseca dos filmes, dos Vigo e suas respectivas historicidades.

Em 1957, momento de publicação de *Jean Vigo*, Paulo Emílio já havia voltado a residir na capital paulista. De todo modo, a cinefilia e os estudos de cinema em sua segunda estadia francesa já rendiam frutos e revelavam determinado grau de influência em sua vida profissional. No entanto, muito além da atividade de pesquisa sobre os Vigo, essa segunda estadia francesa potencializou uma “formação”, que já vinha se constituindo desde sua primeira temporada na França (1937-1939) e passava substancialmente pelo período de graduação na FFCL-USP. Em vista disso, não há como negar o débito formativo do crítico com o país dos irmãos Lumière⁴¹.

5. Paulo Emílio e as diacronias da história

Percebe-se que, num esforço de construção de sua própria identidade em uma sociedade de classes, Paulo Emílio, filho de médico com trânsito nas altas esferas paulistanas, num primeiro momento pendular procurou sociabilidade confortável e referências intelectuais entre a geração modernista —, tanto de primeira hora, quanto da década de 1930 — e na militância político-ideológica pautada no marxismo ortodoxo. Seu escritos em *Vanguarda Estudantil*, *Movimento* e *A Plateia*, modelares dessa ambivalência que também não deixa de ser incoerência — já que é um filho da burguesia, não um proletário que se torna marxista —,

⁴¹ Paulo Emílio também exerceu fora do país trabalhos administrativos e burocráticos em entidades culturais. Sobre isso, Cf. (SOUZA, 2002, 296-313).

além de revelarem suas estratégias de inserção sociocultural e política, expressam o caráter unilateral e irrestrito de uma “formação” que jamais segrega em polos opostos conhecimento teórico e experiência.

Com efeito, num segundo momento esclarecedor, Paulo Emílio demonstra de maneira significativa que a subjetividade não passa ao largo de um processo de “formação”. O então militante comunista ortodoxo e pouco interessado por cinema, em Paris pela primeira vez, encontra um espaço de experiências que lhe proporciona o realinhamento de uma visão de mundo antes considerada verdade newtoniana e uma linguagem artística cuja fruição soa como a mais moderna das artes. A partir daí, a reflexividade da modernidade do século XX, (GIDDENS, 1991) parece fazer todo o sentido na trajetória formativa do autor, pois o conhecimento crítico das mazelas sociais e arbitrariedades aos direitos humanos do regime soviético — via Victor Serge e Andrea Caffi —, assim como o descobrimento de uma arte rítmica, cuja sucessão de imagens em movimento é considerada expressão da realidade — via Plínio Sussekind Rocha — o encaminham para a reavaliação de uma tradição com a qual compactua e, automaticamente, molda sua própria identidade e modos de agir.

Com a eclosão da Segunda Guerra em 1939, Paulo Emílio retorna ao Brasil. Aqui, a mesma carência de orientação do início de sua “formação” agora reclama por um recomeço. Neste novo marco zero, um pouco mais maduro em função da quantidade de experiências diferentes que o contato com outra cultura oferece, o crítico exerce a subjetividade, fundamental nesse processo, por meio de uma reconfiguração coletiva do modernismo literário no grupo de *Clima* e de uma reorganização da militância política marxista no *Grupo Radical de Ação Popular* (GRAP), na *Frente de Resistência*, na *União Democrática Socialista* (UDS) e na *Esquerda Democrática* (ED). Afere-se que modernismo literário e marxismo prosseguem no espaço de experiência, sobretudo como marcas formadoras profundas, no entanto tanto um como outro agora são vistos de forma diferente. Modernismo é entendido no sentido de liberdade e crítica, talvez autodestrutiva, mas também construtiva se focalizada com lentes acadêmicas francesas na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e associada à sua historicidade específica, diversa daquela das décadas de 1920 e 1930. Por seu turno, marxismo agora consiste na independência, na democracia com igualdade social avessa ao dogmatismo e intrinsecamente ligada às mesmas liberdade e crítica oriundas da noção de modernismo.

Por fim, Paulo Emílio volta para a França em 1945, permanecendo até 1954. Na cidade luz o cinema volta a ser o foco primordial de suas intenções formativas. Nesse

processo, aliando práxis social e teoria construtiva, pesquisa a filmografia de um cineasta obscuro que havia caído no ostracismo: Jean Vigo. Aquilo assimilado academicamente na Faculdade de Filosofia é associado às incontáveis experiências de fruição estética, debates teóricos e até mesmo conversas em cafés, na composição da obra que se tornaria referência quando o assunto versa sobre o realismo poético do cinema francês.

Ao cabo desse processo de “formação” surge um intelectual de visão cosmopolita que virá a lutar por um cinema nacional e sua história às vezes até de modo jacobino, nos anos de 1950, 1960 e 1970. Esse esforço curiosamente se dará alicerçado em uma visão do modernismo, revisado por ele mesmo a partir de 1940, e pelo marxismo independente, que jamais abandonou depois da primeira estadia na França. São as diacronias da história, que por muitas vezes são abandonadas no intento da reconstrução objetiva da vida de sujeitos históricos por natureza subjetivos. Por último, não é demais reafirmar: Paulo Emílio Salles Gomes, em seu processo de “formação” (1934-1954), adquiriu um conjunto competências de interpretação do mundo e de si próprio à luz do modernismo literário, do marxismo e do academicismo francês.

CAPÍTULO 2

Histórias do cinema brasileiro nos anos de 1950 e os rascunhos de Paulo Emílio

Sem conceitos comuns não pode haver uma sociedade e, sobretudo, não pode haver uma unidade de ação política. Por outro lado, os conceitos fundamentam-se em sistemas político-sociais que são, de longe, mais complexos do que faz supor sua compreensão como comunidades linguísticas organizadas sob determinados conceitos-chave.

Reinhart Koselleck, in: *Futuro passado*

Toda história se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. [...] É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhe serão propostas, se organizam.

Michel de Certeau, in: *A escrita da história*.

Pelas palavras de Reinhart Koselleck, articuladas aos argumentos de Michel de Certeau, percebe-se que é clara a impossibilidade de refletir acerca de uma obra que seja ou da fortuna crítica de determinado historiador ignorando diversos de seus meandros constituintes. O texto histórico, assim como outras produções humanas, carrega consigo as marcas de seu tempo, é intrinsecamente ligado, por um lado, ao seu lugar de produção, que alicerça reflexões e circunscreve temas e conceitos de conjuntura e, por outro, à prática de pesquisa, que, se possibilita ao estudioso a utilização de instrumentos adequados para a análise da documentação, ao mesmo tempo impõe limites intransponíveis, sobretudo se existe pretensão por parte desse estudioso em ser aceito por seus pares.

Sob esse prisma é que se delineia o presente capítulo, pois é impraticável problematizar a interpretação histórica sobre o cinema brasileiro edificada por Paulo Emílio Salles Gomes sem entender como se deram suas primeiras aproximações com os textos históricos a ele referentes. Em face disso, este capítulo é balizado no sentido de remontar ao fio da história que ata o nó das atividades de Paulo Emílio, quando retornou ao país em 1954, às preocupações mais sistemáticas no tocante à história de nossa Sétima arte e sua escrita. Nesse intento, as seguintes questões norteiam nossa reflexão: Quais eram as principais obras panorâmicas acerca do seu objeto de estudo existentes no momento em que o crítico iniciou sua preocupação mais sistemática com ele? Quais são os principais temas e argumentos que elas lançam à baila? E como, e em que medida, Paulo Emílio demonstrou sua preocupação com a pesquisa histórica pertinente à cinematografia nacional?

Para respondê-las, partimos da hipótese segundo a qual o crítico, mesmo que na forma de rascunho, já começava a delinear as linhas mestras de sua interpretação nesse período, justamente por dialogar intimamente com os textos que já versavam sobre o tema nos anos de 1950. Em vista disso, procuraremos demonstrar que o autor, em constante diálogo com essas obras, procurou articular em suas preocupações preliminares a tríade constituída pelos motes acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica nacional, ao mesmo tempo em que já tateava diversos outros temas e argumentos presentes nos debates na década de 1950.

Por fim, cabe mencionar que a divisão formal do capítulo é bipartida. No primeiro momento, são abordadas as principais obras panorâmicas que versam sobre o assunto — *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), de Francisco Silva Nobre, e *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Vianny — buscando resgatar seus principais argumentos e sua historicidade. No segundo, problematizaremos a inserção de Paulo Emílio no debate em

torno da temática, tomando como base de reflexão alguns de seus artigos publicados no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, de meados dos anos de 1950 ao ano de 1960.

1. As histórias do cinema brasileiro: Francisco Silva Nobre e Alex Viany no *front*

Os estudos de cinema em nosso país possuem uma dinâmica *sui generis* oriunda de um processo cultural potencializado a partir da década de 1920. Desse período até meados do século, a cultura cinematográfica teve sua chama acesa devido ao papel decisivo desempenhado por Cineclubes, Companhias Cinematográficas, Revistas e Suplementos Culturais na imprensa escrita¹, que proporcionaram o mínimo envolvimento de intelectuais, críticos e cineastas com a Sétima arte, embora ainda marginalizada no interior da sociedade brasileira. Tal quadro de marginalização, porém, começaria a se alterar significativamente no início dos anos de 1950. Congressos de cinema, como o *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro* (1952), realizado em São Paulo, o *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* (1952), no Rio de Janeiro, e o *II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* (1953), em São Paulo, arregimentaram adeptos da cinematografia brasileira e iniciaram um processo em que a cultura cinematográfica nacional, de fato, obteria uma carga maior de legitimidade enquanto atividade cultural, passando a ser discutida mais enfaticamente.

Intrinsecamente ligada às propostas de modernidade, que no Brasil remontam ao século XIX e ganham maior estofamento no decênio de 1920, por ocasião da Semana de 22, essa cultura cinematográfica nacional da metade do século XX propiciou uma profusão de estudos

¹ Ente os Cineclubes merecem destaque: *Chaplin Club* (1928-1931), fundado por Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Melo; *Clube de Cinema de São Paulo* (1940), surgido nos quadros da atual Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) por iniciativa de Paulo Emílio, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado; *Segundo Clube de Cinema de São Paulo* (1946-1949), que teve à frente Almeida Salles, Múcio Porphyrio Ferreira e Rubem Biáfora; *Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia* (1946), tutelado por Plínio Sussekind Rocha, e *Círculo de Estudos Cinematográficos* (CEC-RJ) (1948), surgido por iniciativa de Alex Viany, Moniz Viana e Luiz Alípio Barros. Entre as Companhias Cinematográficas: *Foto-Cinematográfica Brasileira* (1907-1909), fundada por Giuseppe Labanca e Antonio Leal; a *Brasil Vita Filme* (1935-1940); a *Cinédia* (1930 até os dias atuais); a *Atlântida Cinematográfica* (1941 até os dias atuais); a *Sonofilms* (1930-1941); a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949-1954); a *Cinedistri* (1949 ao início dos anos de 1980); a *Companhia Cinematográfica Maristela* (1950-1957); a *Kinofilmes* (1952-1954); a *Flama Filmes* (1950-1958); a *Multifilmes* (1952-1954); a *Saga Filmes* (1958-1971). Entre as Revistas e os Cadernos de jornais: *O Cinema* (1913); *Theatro e Film* (1917); *A fita* (1918); *Palcos e Telas* (1918); *Paratodos* (1919-1925) e seu desmembramento em *Cinearte* (1926-1942); *Selecta* (1923-1930); *A Scena Muda* (1922-1955); *O Fan* (1928-1930), vinculada ao *Chaplin Clube*; *Clima* (1941-1944); *Filme* (1949); a *Revista de Cinema* (1954-1957/1961-1964), em Minas Gerais; o *Suplemento Literário*, do jornal *O Estado de São Paulo* (1956); a coluna de cinema do *Jornal do Brasil* (1957); a *Revista de Cultura Cinematográfica* (1957-1963); a *Cinemateca* (1959), publicação da *Cinemateca* do MAM-RJ (MIRANDA & RAMOS, 2004).

de cinema no Brasil, com a implementação efetiva de Cinematecas e Centros de pesquisa cinematográficos² surgidos na década anterior, o estreitamento do contato da intelectualidade brasileira com os filmes clássicos do cinema mundial e a abertura de caminhos à interação dos profissionais (em especial, jornalistas, técnicos, produtores, cineastas e agitadores culturais) com uma bibliografia cinematográfica mais atualizada. Naturalmente associados a projetos nacionalistas — potencializados no Brasil a partir da Primeira Guerra Mundial (PECÁULT, 1990, p. 15) e já dissociados das teorias raciais e ambientais típicas do período da República Velha (ORTIZ, 1985, p. 22) —, sobretudo ligados à ideia de superação do “atraso brasileiro” e de reflexão acerca de novas formas de sociabilidade, esses profissionais se enveredaram num mergulho mais profundo na história de nosso cinema³, ancorando-se em leituras da realidade brasileira⁴ consubstanciadas por inúmeros atores sociais que se entrincheiravam, especialmente, no *Instituto Superior de Estudos Brasileiro* (ISEB)⁵ e nas fileiras do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB)⁶.

² Gostaríamos de destacar cronologicamente entre as Cinematecas e os Centros de estudos cinematográficos: o *Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo* (CEC-SP) (1950); o *Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais* (CEC-MG) (1951); a *Cinemateca Brasileira* (1956), que teve sua gênese na *Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM-SP) em 1949; o *Centro de Orientação Cinematográfica* (1953), criado pela *Conferência Nacional dos Bispos do Brasil* (CNBB); o *Centro de Estudos Cinematográficos* (1954), surgido na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro; e a *Cinemateca do Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro (MAM-RJ) (1957), Cf. (MIRANDA & RAMOS, 2004).

³ Concordamos com a tese presente na bibliografia consultada (SÁ NETO, 2003; GALVÃO, 1981; MIRANDA & RAMOS, 2004; RAMOS, 1987; XAVIER, 2001) segundo a qual todos os aspectos apontados nas notas anteriores tomados em conjunto produziram um desenvolvimento mais acelerado da cultura cinematográfica nacional. No entanto, discordamos do elemento dessa tese que deslegitima o papel importante de iniciativas anteriores aos anos de 1950. Só para citar alguns exemplos, que inclusive são dados expressos nessa fortuna crítica apontada, mas são deslegitimados nas urdiduras de enredo, já no decênio de 1920, Pedro Lima, nas revistas *Paratodos*, *Selecta* e *Cinearte*, fez campanha em prol do cinema nacional, tomando como protagonista Antonio Leal. Nas duas décadas posteriores, Adhemar Gonzaga, nas páginas de *Cinearte*, preocupou-se com o cinema nacional. Por fim, Vinícius de Moraes, que, poucos sabem, foi crítico de cinema do jornal carioca *A Manhã*, tratou do cinema nacional em seus artigos. Isso na esfera da crítica cinematográfica. Se formos para o campo da produção, automaticamente seremos encaminhados para a significação da *Cinédia* e da *Atlântida*. À luz desses exemplos, convém ressaltar que a força de uma memória histórica que unifica os ocorridos da década de 1950 e 1960 e fragmenta os empreendimentos no campo do cinema nacional anteriores a essa datação plasma a bibliografia apontada. Nela, está implícita a ideia de que o passado (antes do decênio de 1950) do cinema nacional/cultura cinematográfica se resumiu a empreendimentos isolados/fragmentados, não conseguindo efetivar uma cultura cinematográfica nacional.

⁴ Todos estes elementos serão desenvolvidos com maior profundidade no terceiro capítulo, momento em que nos aprofundaremos, entre outras questões, na reflexão acerca da conjuntura histórica na qual Paulo Emílio traz para o bojo do debate sobre cinema nacional sua interpretação histórica.

⁵ Criado em 1955 no intento de promover o estudo e divulgação das ciências sociais no país, tendo com figuras de proa Hélio Jaguaribe, Nelson Werneck Sodré, Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier, Alberto Guerreiro Ramos e Wanderley Guilherme dos Santos. Embora não façam uma pesquisa específica sobre o ISEB, a síntese sobre o Instituto tecida por Jacob Ginsburg e Rosangela Patriota nos dão uma noção precisa de sua significância: “Em verdade, o Iseb foi o resultado da junção, evidentemente reformulada e ampliada, da Liga de Emancipação Nacional — fundada por nacionalistas de tendência de esquerda e de direita, e teve, entre seus integrantes comunistas, defensores árdios de posições nacionalistas — com o Grupo Itatiaia — criado em 1952 por intelectuais cariocas e paulistas, que possuíam uma postura menos radical em relação às bandeiras nacionalistas.

Inserido nessa conjuntura, em que também ocorria a publicação em revistas e jornais de inúmeros panoramas cronológicos atinentes ao cinema brasileiro⁷, muito embora não fosse figura de proa no interior da seara cinematográfica, tampouco historiador, Francisco Silva Nobre, cearense de Morada Nova, mas de trânsito constante no Rio de Janeiro e editor dos Cadernos da Associação Atlética Branco do Brasil (AABB), publicou o opúsculo *Pequena história do cinema brasileiro* (1955). Considerado a primeira obra de maior envergadura que versa especificamente acerca da história do cinema nacional, o trabalho de Silva Nobre consiste num apanhado cronológico, cuja disposição em arrolar nomes de personalidades ligadas ao cinema, títulos de filmes e eventos dos quais dispunha de dados e informações é entremeada por alguns escassos comentários críticos, que, entretanto, nos subsidiarão na reflexão acerca da postura crítica de Paulo Emílio nessa conjuntura.

Formalmente, o texto é dividido em algumas considerações iniciais sob o título “À guisa de introdução”, na qual Silva Nobre expõe as perspectivas da pesquisa; numa seção intitulada “Antecedentes históricos”, delineia uma sintética cronologia de acontecimentos demonstrativos do interesse das civilizações em projetar imagens, bem como faz referência às primeiras projeções do cinematógrafo na França e no Brasil; outra seção é dedicada exclusivamente ao cinema brasileiro e nominada “O primeiro giro de manivela”, que, no entanto, percorre de 1903, datação atribuída à filmagens do português Antônio Leal na Avenida Central, no Rio de Janeiro, até 1954, momento em que menciona, dentre outros eventos, a realização do I *Festival Internacional de Cinema*, em São Paulo; e por fim, numa conclusão intitulada “Panorama Atual”, tece mais precisamente comentários e expõe pontos de vista acerca da situação do cinema nacional no primeiro quadrimestre de 1955.

Em vista disso, a temática nacionalista e a questão do popular sempre foram centrais nos debates e nas reflexões do ISEB, porém não de forma homogênea porque, em várias situações, houve a opção pelo socialismo moderado, em contraposição às posturas mais radicais que foram adotadas, especialmente, por Álvaro Vieira Pinto e por Wanderley Guilherme dos Santos. [...] As ideias isebianas foram fundamentais para inúmeras ações do Centro Popular de Cultura da UNE e muitas delas foram veiculadas pelos Cadernos Brasileiros, pela Revista Civilização Brasileira, editados por Ênio da Silveira, e pela História Nova, sob responsabilidade de Nelson Werneck Sodré” (GINSBURG & PATRIOTA, 2012, p. 136). Acerca de trabalhos específicos atinentes ao ISEB, sugerimos as pesquisas de Caio Navarro de Toledo, Cf. (TOLEDO, 1982, 2005).

⁶ No que diz respeito ao PCB, Cf. (CARONE, 1982, 3 vols.; PANDOLFI, 1995).

⁷ Merecem destaque: *Roteiro do cinema mudo brasileiro* (1953), de Pery Ribas; *História do cinema brasileiro (sonoro)* (1953), de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *Subsídio para uma história do cinema pernambucano* (1953), de Jota Soares; *São Paulo é hoje o centro mais importante da produção cinematográfica de todo o país* (1954), de Flávio Tambellini; *O ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro* (1954), de Humberto Mauro; *A história do cinema em São Paulo* (1954), de Walter Rocha; *Pequena história do cinema brasileiro* (1954) e *As idades do cinema brasileiro* (1954), de Benedito J. Duarte; *Notas para uma história do cinema brasileiro* (1954), *A história do cinema brasileiro – capítulo I* (1956) e *A história do cinema brasileiro – capítulo II* (1957), todos de Adhemar Gonzaga; e *Subsídios para uma história do cinema em São Paulo* (1957), de Múcio P. Ferreira; Cf. (SÁ NETO, 2003).

Alguns argumentos e características marcam profundamente *Pequena história do cinema brasileiro*. São eles: a ideia de que já existia cinema propriamente brasileiro, porém sua história ainda não havia sido contada; a menção, mesmo que tímida, ao evolucionismo e sua aplicação à nossa cinematografia; a solicitação de benevolência dos leitores diante de tarefa tão árdua que recaía nas costas de quem se aventurava a escrever a história do cinema brasileiro; a menção ao início do cinema no Brasil, descrevendo tanto as primeiras exhibições quanto a primeira filmagem de que dispunha de informações; a preocupação em justapor o maior número possível de dados, mesmo que descritivamente, de produção e exibição de filmes documentários e ficcionais, curta, média ou longa-metragem, em possíveis articulações com o que acontecia no cinema mundial; a reflexão que polariza cinema brasileiro *versus* cinema estrangeiro e encontra na invasão de nosso mercado interno um dos principais entraves à nossa industrialização cinematográfica; e, por fim, a cobrança para que o Estado assuma o papel de propiciar a industrialização do cinema nacional.

Ator principal em praticamente todos os seus comentários críticos, aparece um corte ideológico nacionalista, por meio do qual Silva Nobre demonstrará sua postura de “assistente cômico” do cinema brasileiro. Entretanto, como afirma Arthur Autran F. Sá Neto, seu nacionalismo não consiste no nacionalismo de esquerda (SÁ NETO, 2003, p. 147), haja vista suas críticas à postura comunista dos argumentos de Aberto Cavalcanti na obra *Filme e realidade* (1953)⁸, que podem ser confirmadas numa leitura atenta da obra de Silva Nobre⁹.

Logo no início de seu opúsculo, numa epígrafe bastante sugestiva escrita de próprio punho, Silva Nobre deixa bem claras as suas intenções, pontuando a crença na existência de um cinema propriamente brasileiro, porém sem uma narrativa que conte essa história, salientando:

Ainda não foi escrita a história do Cinema Brasileiro; o presente opúsculo não pretende preencher essa lacuna, mas, apenas, lembrar, de maneira sucinta, alguns momentos de nossa evolução cinematográfica. Não procuramos fazer trabalho de análise, limitando-nos à apresentação de dados colhidos nas poucas fontes de que dispomos para estudar o assunto.

⁸ Nesta obra, Cavalcanti, já o produtor geral da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, discute todos os elementos componentes da estrutura cinematográfica, pontuando seu caráter de indústria e arte, bem como história as várias manifestações do desenvolvimento cinematográfico mundial.

⁹ Uma das críticas mais efetivas de Silva Nobre aos argumentos de Cavalcanti, que ao mesmo tempo revelam o caráter não esquerdizante de seu nacionalismo, é a seguinte: “[...] são múltiplos os problemas em que se debate o Cinema Brasileiro, talvez mais amplos que os assinalados por Cavalcanti em seu livro, e somente a união de todos os interessados em torno de um programa de requisitos mínimos poderá obter o êxito almejado e abrir para ele o caminho do progresso que todos sonhamos em proveito da cultura e da economia nacionais” (SILVA NOBRE, 1955, p. 122).

Excusamos-nos, por isso, das falhas e omissões em que incorremos (SILVA NOBRE, 1955, p. 5).

A constatação de que não havia sido escrita uma história do cinema brasileiro é consenso entre os pesquisadores dos anos de 1950, não deixando de ser uma verdade óbvia, todavia traz alguns desdobramentos interessantes que merecem maior atenção. No decênio anterior, Vinícius de Moraes, que havia atuado com êxito na crítica de cinema do jornal carioca *A manhã*, escrevendo nas páginas da revista *Clima*, pontuava:

Não posso ser o historiador do cinema brasileiro. Primeiro, porque ele ainda não tem uma História; segundo, porque se a tivesse não seria eu a pessoa mais indicada para contá-la, que a conheço imperfeitamente. O meu interesse atual pelo Cinema no Brasil é uma vontade de vê-lo surgir mais que qualquer coisa (MORAES, 1944 apud SÁ NETO, 2003, 133).

Temos aqui dois sentidos do termo história. O autor salienta que o cinema brasileiro não possui uma “História”, isto é, eventos e ações humanas ligados diretamente ao cinema nacional ao longo do tempo. Consequentemente, uma narração desses eventos e ações seria impossível, indignos de serem adjetivados “brasileiros”. Tal argumento nos remonta para uma questão que parece superada em Silva Nobre, explicitando de certo modo um deslocamento da mentalidade acerca do cinema nacional nos anos de 1950. Apesar de a ideia do nacional estar presente no trecho do pesquisador, suas colocações reconfiguram o que havia sido colocado por Vinícius de Moraes nos anos de 1940, na medida em que o autor não desconsidera a existência de uma “História” do cinema propriamente brasileiro — ou seja, dos eventos e ações inerentes ao cinema nacional ao longo do tempo dignos do adjetivo brasileiro —, mas, sim, apenas menciona a não existência de uma narrativa sobre ela.

Ainda no trecho supracitado, Silva Nobre não deixa dúvidas que não é sua intenção escrever uma história do cinema nacional propriamente dita, mas, sim, relembrar sucintamente “alguns momentos de nossa evolução cinematográfica”. Aqui, por um lado, surge, mesmo timidamente, a noção de evolução e, por outro, ressoa a solicitação de benevolência aos leitores.

No tocante à ideia de evolução, que, mesmo timidamente, é aplicada por Silva Nobre à nossa cinematografia, cabe dizer que ela marcará o decênio de 1950, uma vez que a bibliografia cinematográfica que chega aos pesquisadores brasileiros a traz na bagagem. Somente como exemplo, o francês Georges Sadoul, em sua *Histoire Générale du cinéma Mondial*, escrita em quatro tomos de 1946 a 1952, de acordo com Michèle Lagny (1992), compõe sua narrativa atinente à história do cinema mundial com base na ideia de progresso, isto é, de uma arte em plena evolução, que se desdobra dos “pioneiros” até o momento de sua

urdidura. Quanto ao apelo pela benevolência dos leitores, também será usual no período. Grande parte dos pesquisadores solicitará certo comedimento nas críticas a quem, diante de tarefa tão árdua como escrever a história do cinema brasileiro, se aventurou a fazê-lo. Como exemplo, mesmo Adhemar Gonzaga, possuidor do maior e mais organizado arquivo de cinema nacional dos anos de 1950, justificava as dificuldades com base na demora na colheita de dados, quando existiam, e nas dificuldades em sua leitura devido à não classificação¹⁰.

Outro tema interessante aparece na menção feita por Silva Nobre ao início do cinema no Brasil, descrevendo tanto as primeiras exhibições quanto a primeira filmagem de que dispunha de informações. Na seção “Antecedentes Históricos”, o autor explicita exhibições no país:

Logo teve início a penetração do Cinema em todo o extenso território nacional; assim é que, em março de 1898, em Belo Horizonte, o sr. M. Mardoc, com aparelho Édson, realizou as primeiras exhibições na capital mineira, tendo por local a residência do sr. Hermilo Alves, na rua Goiás (SILVA NOBRE, 1955, p. 11).

Já na seção “O primeiro giro da manivela”, salienta no primeiro parágrafo:

No dia 5 de novembro de 1903, o português Antonio Leal realizou os primeiros movimentos de câmara cinematográfica no Brasil, filmando cenas naturais na Avenida Central (hoje, Rio Branco). Há dúvidas, porém, quanto ao ano em que isso se deu, pois temos lido referências, também, a 1902 e 1905. A data foi, por esse motivo, proclamada como o “Dia do cinema brasileiro” (Ibid., p. 12).

Afere-se nesses dois trechos o valor que Silva Nobre atribui à exposição do maior número possível de informações de que dispunha, pois até chega a aventar outras duas possibilidades de datação do suposto “Primeiro giro da manivela” em terras nacionais (1902 e 1903). Ainda é válido ressaltar que, mesmo que houvesse dúvidas quanto à datação, a atribuição da uma primeira filmagem no Brasil ao português Antonio Leal não era novidade no decênio de 1950. Pedro Lima já se enveredara em tal atribuição nos anos de 1920 (LIMA, 1924 apud SÁ NETO, 2003, p. 132), sendo possivelmente a principal fonte utilizada por Silva Nobre, demonstrando de sua parte também certa preocupação com a marca de origem do cinema nacional.

A preocupação, mesmo que descritiva, de justapor dados referentes à produção e exibição de filmes documentários e ficcionais, de curta, média ou longa-metragem, em possíveis articulações com o que acontecia no cinema mundial também surge com frequência

¹⁰ Gonzaga afirmara com muita clareza: “[...] escrever a História do Cinema Brasileiro é tarefa árdua e demorada que demanda colheita de dados onde eles não estão classificados e prontos para cómodas consultas” (GONZAGA, 1954 apud SÁ NETO, 2003, p. 140).

em *Pequena história do cinema brasileiro*. A produção de filmes de longa-metragem ficcionais e a ideia de *Bela época* do cinema brasileiro entre 1908 e 1911 — uma das principais marcas da posterior empreitada de Paulo Emílio — aparecem em descrições, contudo não a ponto de constituírem a linha mestra do livro ou ganharem algum realce, uma vez que dados sobre produções de curtas-metragens e documentários, exhibições, inaugurações de salas de cinema, surgimento de produtoras, cineclubes, filmotecas e revistas cuja temática é cinema é que ditam os rumos da crônica de acontecimentos empreitada por Silva Nobre.

Esses elementos nos remetem à predisposição do pesquisador em explicitar não somente a produção de filmes de longa-metragem ficcionais ou realçar uma *Bela época*, mas todos os acontecimentos dos quais possuía informação. Sob esse prisma, quatro trechos merecem ser expostos aqui com maior aprofundamento.

No primeiro, Silva Nobre enquadra a história do cinema nacional dentro da história do cinema mundial, fator que passa diretamente pela não predileção por produção nacional de longas-metragens ficcionais. Ao apontar as exhibições de filmes estrangeiros no Brasil, logo após enfatizar as primeiras projeções dos irmãos Lumière na França, o pesquisador expõe:

Apesar da distância que nos separava dos principais países do mundo, não demoramos a conhecer a importante descoberta. Pouco mais de um ano depois da estreia oficial do Cinema, 1897 registrou para nós as seguintes ocorrências significativas: — 15 DE JANEIRO: primeira apresentação do “Kinetografo” de Edison, no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro. — 15 DE JULHO: o empresário Henri Picolet, ainda no Teatro Lucinda, iniciou a exibição de filmes, no Brasil, pelo sistema Lumière. — 30 DE JULHO: começou a primeira temporada carioca de cinema, com aparelho Lumière especialmente importado. As sessões eram realizadas no “Salão de Novidades”, à rua Ouvidor 141, sendo o negócio explorado pelo Sr. Sales Segreto; a aceitação pública foi enorme (Ibid., p. 11).

Nota-se que são trazidas para o debate informações sobre atividades estrangeiras extra produção cinematográfica nacional de longas-metragens ficcionais. Na verdade, Silva Nobre atribui mesmo ênfase à exibição, pois todos os filmes exibidos no período e retratados pelo pesquisador consistem em curtas-metragens: documentários de atualidades e estrangeiros. Obviamente, os dados à disposição do pesquisador é que ditaram o ritmo dessa descrição.

No segundo, iniciativa de igual teor é efetivada. Nele, Silva Nobre faz menção explícita à chegada do cinema falado no Brasil e a consequente discussão sobre ele, afirmando:

1929

— O CINEMA FALADO chega ao Rio de Janeiro, com a exibição de “Broadway Melody”, da Metro; logo depois, “Fox Folies” permanece durante 6 semanas na tela da Odeon, esgotando lotações. [...] — A WARNER BROS. Inicia suas atividades no Brasil. [...] — ENTREVISTADO por um jornal paulista, Jaime Costa junta-se ao grupo Chaplin, René Clair e outros que consideram ser o cinema falado uma coisa irrealizável, “tão difícil como o teatro mudo” (Ibid., p. 18-19).

Subjaz às asserções de Silva Nobre novamente o não privilégio pela produção de longas-metragens ficcionais. Evidentemente, uma considerada “profissão de fé ideológica” em elidir dados externos ao nacional e à produção de longas ficcionais não fez parte dos planos do pesquisador, pois, do contrário, as atividades estrangeiras em solo nacional supracitadas por ele não apareceriam, tampouco ensejariam mais dados sobre sua influência em nossas mentes pensantes da atividade cinematográfica¹¹.

No terceiro, na seção “O primeiro giro da manivela”, ao argumentar sobre o período de 1907 a 1912, considerado ulteriormente, com algumas nuances de datação, a *Bela época* do cinema brasileiro, Silva Nobre justapõe em ordem cronológica diversos acontecimentos sem realçá-los. Em 1907 são localizados, além da película *Os estranguladores*, realizada por Antonio Leal e dirigida por Marzullo, o importante papel de Francisco Serrador na produção de cerca de meia centena de filmes falantes e a inauguração dos Cinematógrafos *Parisiense*, *Pathé* e *Ouvidor*, todos no Rio de Janeiro. Em 1908, o autor menciona uma película de Paulo Benedetti rodada em Minas Gerais e diversas inaugurações de salas de exibição no Rio de Janeiro. No ano de 1909, mais salas na capital federal recebem alusão, bem como *Paz e Amor*, de José do Patrocínio Filho, é considerada “a mais conhecida fita de nosso primitivo cinema”. Em 1910, Francisco Serrador constitui o nome de destaque, pois o pesquisador ressalta sua importância na inauguração de salas de exibição em cerca de 150 cidades do interior paulista graças à mudança do comerciante para o estado bandeirante. O ano de 1911 — posteriormente considerado marco do declínio da *Bela época* — não entra na cronologia efetuada por Silva Nobre, que o ignora e salta para 1912, ano em que Roquette Pinto é a única figura citada, sobretudo por capturar cenas do cotidiano de índios da tribo Nambikuara e projetá-las em reuniões culturais (Ibid., p. 13-16).

¹¹ Como veremos no próximo capítulo, Paulo Emílio também se preocupa com alguns dados de produção e exibição de curtas, médias ou longas-metragens, de ficção ou documentários, porém somente quando essas informações dotam sua interpretação histórica de um sentido que atenda à organização de sua síntese pautada na produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais.

Pequena história do cinema brasileiro percorre o recorte 1907-1912 sem fazer alusão a qualquer tipo de acontecimento mais vultoso que aumente ou diminua quantitativa ou qualitativamente a produção, exibição ou distribuição cinematográfica no Brasil. O recorte temporal não é objeto de investimento entusiasmado por parte do pesquisador, que menciona um “boom” da atividade cinematográfica nacional no ano de 1913, afirmando:

1913

— IRRADIA-SE por todos os pontos do território brasileiro o trabalho de nossos primitivos cineastas; não se limitaram eles a filmar no Rio e São Paulo, onde se localizam os primeiros arremedos de estúdios e laboratórios. Pode-se notar a existência de conhecimento de nossas amplas possibilidades no terreno cinematográfico e procura-se aproveitar, em “shorts” e documentários a respeito de nossa economia, de nossa cultura, de nossa vida, enfim, o que melhor propaganda possa fazer de nossa gente e de nossa terra (Ibid., p. 16).

O autor não aventa nenhuma explicação mais acurada para tal “irradiação” do trabalho cinematográfico e já assinala no ano posterior um suposto colapso, salientando:

O grande conflito que envolvia toda a Europa desde 1914 havia de escrever uma página nova na história do Cinema. Os Estados Unidos da América do Norte já eram, então, o País mais respeitado do mundo e se haviam imposto em todos os setores das atividades humanas; isso fez com que para lá convergisse grande quantidade de técnicos com ampla experiência e largos recursos econômicos, pelo que não lhes foi difícil estabelecer Cinema sob novas bases, inteiramente industriais, a que se deveria a maior evolução desse meio de expressão do pensamento. Os competidores europeus, obstados em seu trabalho pela guerra continuada e cruenta, tiveram de ceder terreno: a penetração do filme americano em todos os mercados, mesmo europeus, fez-se, assim, naturalmente, e as plateias vibravam com a ingenuidade cômica de Carlitos ou as façanhas indescritíveis dos heróis do “western”; era, de fato, a segunda idade do Cinema, aquela que Lumière não ousara sonhar, nem Méliès lograra atingir com seu portentoso gênio (Ibid., p. 17-18).

Aqui, Silva Nobre aventa uma explicação para um possível malogro da atividade cinematográfica nacional: o advento da indústria cinematográfica norte-americana sob novas bases e a invasão de suas produções em todos os mercados. Entretanto, mais notório ainda é que isso não leva o autor a mencionar uma crise de produção no Brasil, como depois procederão outros historiadores — a palavra crise sequer aparece —, pois assinala, em 1915, *Inocência*, filmado por Vítor Capellaro, e, em 1916, o cinema educativo realizado por Venerando da Graça, o filme *Pátria e bandeira*, de Antônio Leal, os filmes *O guarani* e *O mulato*, ambos dirigidos por Capellaro, e a instalação de uma filial da *Paramount* no Rio de Janeiro (Ibid., p. 18-19).

Com relação a um possível sucesso de público, ou seja, de recepção positiva das películas nacionais dessa conjuntura no Brasil, o autor enfatiza:

— A VERDADE é que muito se fez nos primeiros tempos de nosso Cinema, talvez porque os problemas de então fossem bem mais simples. Os filmes procuravam retratar algo de nosso e poderíamos ter estabelecido uma indústria cinematográfica com caráter nacional, impondo-se perante o mundo. Infelizmente, isso não chegou a acontecer, conquanto o público recebesse e aplaudisse nossos filmes da mesma forma que os estrangeiros (Ibid. p. 18).

Diante dessas colocações, é pertinente mencionar que Silva Nobre abre brechas para se interpretar os primeiros anos de nosso cinema como frutíferos, no entanto não há demarcação cronológica dessas atividades que ele considera possibilidades de estabelecimento de uma indústria cinematográfica em terras nacionais. Portanto, quanto a uma suposta *Bela época* do cinema brasileiro, as informações do pesquisador são genéricas, carecem de maior explicação e referências, assim como de um recorte mais preciso.

No quarto trecho que gostaríamos de destacar, Silva Nobre, ao descrever os acontecimentos ligados ao cinema nacional em 1920, salienta:

— EM “URUTAU”, de William Jansen para a Ômega Filmes, Carmem Santos faz, afinal, seu “début” cinematográfico perante as plateias. [...] — LUÍS DE BARROS dirige “A JÓIA MALDITA”, que não foi exibido, e Milano, em São Paulo, realiza “OS FAROLEIROS”, segundo história de Monteiro Lobato. [...] — DOS ESTÚDIOS DA ROSSI, saem “A CULPA DOS OUTROS”, em dois atos, filme de combate ao álcool, com Carlos Ferreira, A. Marques Filho e o garoto Medina Filho, e “PERVERSIDADE”, em 6 partes, que, com tempo, foram reduzidas, sucessivamente, a 5, 4 e, por fim, 3, tal foi o êxito sempre alcançado, assinalando para Medina resultado financeiro acima das previsões mais otimistas (Ibid., p. 21).

Em um só ano (1920) o autor faz menção à exibição de *Urutau*, de William Jansen, às produções dos longas-metragens ficcionais *A jóia maldita*, *Os faroleiros* e *Perversidade*, e ao curta-metragem ficcional *A culpa dos outros*. Dessa passagem salta aos olhos do observador a descrição de uma exibição, bem como de um curta-metragem, demonstrando a preocupação do autor em proporcionar ao seu leitor o maior número de informações possíveis sobre todas as esferas que envolviam a seara cinematográfica nacional.

Um forte argumento presente na obra de Silva Nobre reside na reflexão que polariza cinema brasileiro *versus* cinema estrangeiro e encontra na invasão do mercado interno um dos principais entraves à nossa industrialização cinematográfica. Na seção “Panorama atual”, ele salienta:

Importamos, em média, anualmente, 800 filmes de longa-metragem e o consumo não vai além de 500. Pelo cinema se verifica a maior evasão de

nossas divisas, quando poderíamos estar a vê-las crescerem por seu intermédio. Não tiramos mais de 20 cópias de uma película, as indispensáveis para o consumo interno, quando outras nações, como a Argentina, chegam a fazer 100, destinadas à exportação. O filme estrangeiro entra no Brasil inteiramente pago das despesas de produção e, portanto, todo o rendimento que aqui obtém representa lucro para o produtor; ao contrário, a fita nacional, que penetra o mercado externo, tem, obrigatoriamente, de cobrir o seu custo com o resultado de sua exibição, exclusivamente, no território nacional (Ibid., p. 120-121).

As palavras de Silva Nobre nos dizem muito. É delineada uma conjuntura na qual nossa importação é quantitativamente maior do que nossa produção e as possíveis cópias para exibição, tanto no mercado interno quanto no externo. Dessa forma, surge a máxima de que a invasão de nosso mercado interno pelos filmes estrangeiros, ao lado da falta de um sistema que possibilite uma luta ao menos igualitária com o produto de fora, inclusive em território alheio, seria um dos principais entraves à constituição de uma indústria cinematográfica nacional. Nesse encadeamento de ideias, o filme brasileiro, sem lugar preciso e condições financeiras para ser produto de exportação, concomitantemente é prejudicado também no mercado interno, que seria seu lugar de excelência.

Argumento que se desdobra do anterior é a cobrança para que o Estado nacional tutele a industrialização do cinema brasileiro. Na seção “O primeiro giro da manivela”, discutindo a falta de interesse governamental em se envolver na questão, Silva Nobre afirma:

Os sacrifícios eram pedras no meio do caminho, sempre ultrapassados pela boa vontade e pela decisão de se fazer alguma coisa realmente útil [por parte dos primeiros “cineastas” nacionais]. Mas, padecíamos, como ainda hoje, da falta de recursos; o governo não se apercebeu do que o Cinema poderia representar para o Brasil como fonte de divisas e não lhe deu a ajuda de que ele carecia. Muitos planos e projetos tiveram, por isso, de ser deixados à margem (Ibid., p. 18).

Já na seção “Panorama Atual”, a crítica é mais ácida, sobretudo acerca da proposta de criação do *Instituto Nacional de Cinema* (INC), sob a tutela de Alberto Cavalcanti:

Cinema é trabalho de equipe, acima de tudo, e exige muito dinheiro: qualquer filme, por mais barato, não sai hoje em dia, por menos de dois milhões de cruzeiros e não temos capitalistas suficientemente esclarecidos que se interessem por seu financiamento nem leis que assegurem aos realizadores honestos e bem intencionados a possibilidade de amparo pelo Governo, na hipótese de eventuais fracassos financeiros. O caso da Vera Cruz é recente: está na memória de todos o interesse das autoridades públicas para evitar a dilapidação de seu magnífico patrimônio, mas as providências requeridas pelo caso se desenrolam lentamente, à falta de legislação adequada, e quem sabe se o resultado final será satisfatório?! Há o projeto de criação do Instituto Nacional de Cinema, que aguarda vez no Congresso; as opiniões a respeito da matéria são muito controvertidas e não

acreditamos em seu sucesso; poderá servir em alguns casos, mas os reflexos que acarretará ao progresso de nossa indústria cinematográfica serão insignificantes (Ibid., p. 121-122).

Para o pesquisador a atuação do Estado sempre foi marcada pela ineficácia, ao contrário dos militantes do cinema nacional, que, mesmo com “pedras no meio do caminho”, faziam sua parte no sentido industrializar nossa cinematografia. Em sua contemporaneidade, Silva Nobre não acredita na industrialização do cinema brasileiro com medidas paliativas, chegando a pontuar sua desconfiança com relação a mudanças estruturais por intermédio da criação do INC.

Por fim, o corte nacionalista é a característica mais marcante de *Pequena história do cinema brasileiro*. Ela aparece em diversas passagens. Seleccionamos duas que consideramos mais explícitas. Em sua “À guisa de introdução”, argumenta:

O Cinema Brasileiro, como, de resto, tudo que nos cerca, não assumiu, até hoje, atitude própria e definida. Não nos apercebemos ainda do grande valor cultural e da extraordinária importância econômica do Cinema. A verdade é que somos um povo que ainda não formou a sua personalidade. Não temos confiança no que é nosso. [...] Não buscamos soluções próprias para os nossos problemas; preferimos valer-nos dos resultados a que chegaram outros povos, numa preguiça mental e num comodismo que surpreendem e pasmam. Os produtos nativos, por superiores que, muitas vezes, sejam aos de outras nacionalidades, não merecem a nossa aceitação; preferimos a mercadoria estrangeira, não porque seja melhor, mas por essa única razão — porque é estrangeira. O que ocorre com outros ramos da indústria, dá-se, também, no Cinema Brasileiro. Batemos palmas a filmes da pior qualidade produzidos alhures, mas regateamos aplausos a produções honestas e de categoria regular feitas em nossos estúdios. [...] entendemos, erradamente, que não temos homens de Cinema capazes e dignos. Negamos-lhes o menor crédito de confiança e ridicularizamos suas obras, quando palavras de estímulo só poderiam ser proveitosas à nascente indústria cinematográfica nacional. [...] Defendemos, por nos parecer de justiça, o reconhecimento público daqueles cineastas patricios que, sem medir sacrifícios, tudo têm feito para o estabelecimento, no Brasil, de uma verdadeira indústria do Cinema, que possa contribuir para o fortalecimento econômico de nossa Pátria (Ibid., p. 8).

Colocando-se na posição de “assistente cômico” do cinema brasileiro, com uma postura de defesa para que toda película nacional fosse vista, o autor ironicamente afere um traço fundamental da formação brasileira, demonstrando seu nacionalismo pela negação desse traço, bem como na interlocução que traça entre indústria cinematográfica e fortalecimento da “Pátria”. Na seção “Panorama Atual”, Silva Nobre ressalta o que, ao seu entendimento, seria o mais grave problema da Sétima arte nacional:

Pensamos que o caminho mais indicado [para a projeção internacional do cinema brasileiro] é o das coproduções, interessando produtores nacionais, como vêm fazendo Roberto Acácio, a Atlântida e a Maristela. Há que

impormos, contudo, nossas condições, para preservar o caráter brasileiro de nossas histórias, sem o que os filmes não despertarão a atenção das plateias internacionais. É este, talvez, o problema mais sério que defronta a Sétima Arte no Brasil; poucos são os filmes nacionais que apresentam, realmente, tipos, feitos, coisas, assuntos nossos. Mais do que o aspecto técnico, o guião literário traça o destino de uma película: os públicos internacionais, ávidos de novidades que vêm no Cinema o recurso mais valioso para a intercomunicação humana, buscam reconhecer, através [d]os filmes, os costumes, as tradições, os meios de vida, de outros povos, as paisagens, as belezas e as riquezas de outros países, pois é lógico que, em condições de igualdade, deem absoluta preferência à obra nativa. Temos uma literatura vastíssima e capaz de se aproveitar em trabalhos cinematográficos do mais alto valor [...]. A história brasileira está pontilhada de feitos heroicos [...]. O mesmo acontece com relação às atividades típicas dos homens que vivem nas diversas zonas geográficas em que se divide o território pátrio [...]. Mas, é preciso que elementos conhecedores e capazes, brasileiros como nós, possam transportar tudo isso para o Cinema, escrever roteiros captando e sistematizando a atmosfera indispensável, colher com seus filmadores as paisagens adequadas e viver as figuras sentindo e vibrando como bons brasileiros, porque sem isso será vão todo o esforço despendido (SILVA NOBRE, 1955, p. 118-119).

Tais argumentos tocam nas possibilidades de surgimento de um “legítimo” cinema nacional, que recupere a atmosfera brasileira em suas várias nuances. Essas, além das adaptações literárias, podem ser empreendidas via transposição cinematográfica dos modos de vida, dos problemas, do cotidiano, das tradições, das paisagens e dos costumes do verdadeiro homem brasileiro. Ou seja, a verdadeira face do nacional está presente em nossa topografia, geografia e condição humana, que, segundo Silva Nobre, devem ser transportadas para a matéria fílmica, a fim de que surja um cinema original, livre de traços alheios, enfim, de estética nossa.

Com efeito, *Pequena história do cinema brasileiro*, de Francisco Silva Nobre, apesar de o pesquisador não ser ligado diretamente aos quadros cinematográficos dos anos de 1950, traz à baila algumas discussões que serão demasiadamente exploradas pelos pesquisadores brasileiros, entre eles Paulo Emílio Salles Gomes. No entanto, se olharmos mais atentamente e de modo geral a obra, o empreendimento de Silva Nobre, por um lado, é parco em explicações e carregado de lacunas com relação à interpretação das informações e, por outro, mantém uma rígida e compacta cronologia dos eventos do cinema brasileiro na ordem sucessiva de sua ocorrência, podendo ser considerado, se comparado com a obra de Alex Viany que lhe sucede, mais um apanhado cronológico do cinema brasileiro do que propriamente um investimento mais reflexivo atinente à nossa história cinematográfica.

Quatro anos se passaram e, depois de muito tempo no prelo, *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), do crítico, cineasta e militante de esquerda Alex Viany veio a

público. A obra de Viany, quando o assunto versa sobre nossa cinematografia, pode ser considerada o empreendimento mais elaborado surgido no Brasil da década de 1950¹², pois é fruto de um profundo envolvimento do pesquisador com a reflexão político-ideológica e/ou cultural e econômica de seu tempo. Conforme expressa Maria Rita Galvão:

[...] para Alex Viany a pesquisa histórica se propõe e adquire sentido se puder explicar o presente: trata-se de buscar no passado não só as raízes mas as razões do presente, a origem e o desenvolvimento de um processo que atua no presente, e que é preciso entender para, eventualmente, dominar e interferir no seu curso. Ainda que viesados pelos pressupostos do extremado nacionalismo da esquerda da época, os artigos de Alex Viany têm entre outros o incontestável mérito de pela primeira vez centrar o interesse histórico nos problemas do mercado cinematográfico. A História do Cinema Brasileiro é a história da sua luta para vencer o cinema estrangeiro (GALVÃO apud VIANY, 1987, p. XIV-XV).

Em vista das colocações de Galvão, é inegável que a abordagem da publicação de Viany nos auxiliará bastante na posterior problematização da recepção e das preocupações de Paulo Emílio acerca da história do cinema nacional e a escrita sobre ela. Portanto, passemos à abordagem.

Dividida formalmente em “Introdução”, em que Viany traça para os leitores a origem do livro, as complicações na feitura e suas propostas; uma primeira parte intitulada “A infância não foi risonha e franca”, que versa sobre os primórdios do cinema nacional, passa pelos chamados *ciclos regionais* e vai até as experiências cinematográficas mudas de Humberto Mauro; uma segunda denominada “No princípio era o verbo (que atrapalhava)”, cujo principal recorte percorre as primeiras experiências sonoras do cinema nacional até o surgimento da *Atlântida Cinematográfica*; uma terceira com o título de “Viagem (com escalas) à Terra de Vera Cruz”, que aborda desde o aparecimento da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* até alguns filmes do final dos anos de 1950; e, por fim, um apêndice dedicado à “Informação”, que justapõe lista de filmes, de profissionais, cópias de textos legislativos acerca do cinema nacional, iconografia e índices, a abrangência de *Introdução ao cinema brasileiro* lança para debate inúmeros temas e argumentos que nos chamam a atenção: a proposta de um projeto coletivo na escrita da história do cinema nacional e uma postura de se colocar como marco na fundação de sua historiografia; a metáfora da evolução humana aplicada à nossa cinematografia; a predileção pelo filão da produção cinematográfica de filmes ficcionais de longa-metragem, trazendo consigo uma preocupação com o patrono de nosso cinema, logo, com a marca de origem (o *nascimento*),

¹² A ponto de ser considerado pelo cinemanovista Carlos Diegues o marco de uma tomada de consciência da existência de nossa tradição cinematográfica (DIEGUES, 1988).

mas, ao mesmo tempo, não conceituando uma suposta *Bela época* do cinema brasileiro; a noção de ciclo regional aplicada a um conjunto de filmes produzidos na década de 1920 fora do eixo Rio-São Paulo; a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro; a hierarquização estética do conjunto da produção nacional de longas-metragens ficcionais, inerente à predileção por películas consideradas “nacionais-populares”; e, por fim, o argumento segundo a qual a invasão do mercado cinematográfico nacional pelos filmes estrangeiros consiste na principal barreira à industrialização cinematográfica brasileira.

Compondo as linhas e até as entrelinhas de todos esses traços na obra de Viany, está o nacionalismo de esquerda, base ideológica por meio da qual é moldada sua ênfase na exposição da necessidade e nas possibilidades de efetivação existencial do cinema brasileiro, bem como a clarividência de sua inviabilidade condicionada pela ocupação do mercado cinematográfico nacional pela película estrangeira, especialmente as produções norte-americanas. Observemos todos esses elementos com maior profundidade.

A proposta de um projeto coletivo de escrita da história do cinema brasileiro, ao lado da intenção de se fazer um marco fundador dos estudos históricos acerca do cinema nacional aparecem logo na “Introdução” do livro:

Pois a intenção inicial, da qual procurarei não fugir, era apenas lançar o assunto, numa pequena introdução ao estudo do cinema brasileiro. Assim, estaria provocando a crítica — a contribuição — alheia, tanto daqueles que consultei como dos outros que não tive oportunidade de abordar. Com essa crítica e as pesquisas que eu vier a realizar, terei aqui um livro-piloto, base de um futuro trabalho, mais metódico, mais equilibrado, mais crítico. [...] Seja como for, aqui está o livro-piloto, e desde já fico à espera de críticas e sugestões. Quanto mais severas, extensas e pormenorizadas, tanto melhor. E peço que, para tomar conhecimento de todas, aquelas publicações fora do Rio e de São Paulo sejam remetidas, sob registro, para o seguinte endereço: Av. Ataíde de Paiva, 50, Bloco B-2, ap. 502, Leblon, Rio de Janeiro, D. F (VIANY, 1959, p. 12-14).

Viany convida seus pares à crítica construtiva da obra, ao mesmo tempo em que tece um *mea culpa* pelas possíveis lacunas, omissões, procedimentos equivocados e acrílicos de seu empreendimento. Nessa medida, lança a ideia de que seu investimento seja um livro-piloto, isto é, um marco a partir do qual se desenvolva um projeto coletivo de pesquisa acerca da história do cinema brasileiro. Esse, por sua vez, deveria envolver grande parcela da intelectualidade brasileira inserida na militância em prol do cinema nacional.

Sá Neto chama a atenção para o fato de que a pretensão de guiar os estudos históricos posteriores, tecendo linhas de força num trabalho fundador, marca também a obra de Domingo di Nubila intitulada *Historia del Cine Argentino*, publicada em 1960, sendo

justificada com base na pouca importância do cinema nos quadros culturais dos países da América Latina, em que o pioneirismo de obras sobre o tema deveria ser assinalado com veemência (SÁ NETO, 2003, p. 199).

Outro tema relevante em *Introdução ao cinema brasileiro* é a aplicação da metáfora da evolução humana à nossa história cinematográfica. Ele pode ser observado, primeiro, em uma passagem na qual Alex Viany assume um argumento de Vinícius de Moraes e, depois, nos títulos de algumas de suas partes ou capítulos, excetuando-se a “Introdução” e a “Informação”. Quanto à adesão aos argumentos de Vinícius de Moraes, vejamos a citação a que recorre Viany para historiar o contexto de falência da *Vera Cruz*:

O poeta, diplomata e homem de cinema e teatro que é Vinícius de Moraes, com sua ampla vivência brasileira e sua extraordinária sensibilidade, foi bem mais feliz ao explicar: “O cinema nacional, a meu ver, não nasceu com Cavalcanti, Lima Barreto ou quem quer que seja. Ele teve sua evolução normal, retrógrada sob muitos aspectos, mas definitivamente orgânica (VIANY, 1959, p. 137).

A ideia de evolução se faz presente. Já no que se refere aos títulos de partes ou capítulos, observa-se que no livro de Viany é alinhavado o seguinte desenvolvimento do cinema brasileiro: Parte I - A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA, com os seguintes capítulos: 1) De como o rapazinho se fez homem; 2) Um esforço individual: Almeida Fleming; 3) Um surto regional: Campinas; 4) Outro surto regional: Recife; 5) Outro esforço individual: Humberto Mauro; Parte II - NO PRINCÍPIO ERA O VERBO (QUE ATRAPALHAVA), com os capítulos: 6) Onde o rapazinho leva um tombo; 7) Dois diletantes na Indústria: Gonzaga & Santos; 8) Onde o rapazinho enfrenta crise após crise; parte III - VIAGEM (COM ESCALAS) À TERRA DE VERA CRUZ; com os capítulos: 9) A visita do filho pródigo; 10) Onde contam os tropeços e se dá uma receita.

Na primeira parte da obra, observa-se uma infância não tão feliz, na qual é acompanhado o desenvolvimento da vida do rapazinho (cinema brasileiro), que já se faz homem. Na segunda parte, o rapazinho leva um tombo e enfrenta crise após crise. Dois pontos relevantes: por um lado, o rapazinho já se faz homem dentro da infância e, por outro, mesmo após ter se tornado homem, o cinema brasileiro continua sendo chamado de rapazinho. Em vista disso emergem duas questões: Por que o rapazinho se torna homem ainda na infância? E por que, mesmo após se tornar homem, continua sendo rapazinho?

Tais questões nos encaminham para a reflexão atinente à proposta de evolução do cinema brasileiro em Viany. Primeiramente, cabe argumentar que a influência da ideia de progresso, isto é, evolução do cinema, como ocorreu com Silva Nobre, também se faz

presente na proposta de Viany, pois, antenado com a bibliografia cinematográfica do período, o pesquisador teve acesso à *Histoire Général du Cinéma* (1946-1952), de Georges Sadoul, e privilegia o ponto de vista evolutivo, pelo qual o trabalho dos “cineastas pioneiros” é entendido como experimentações que levariam aos verdadeiros princípios da linguagem cinematográfica. Daí a metáfora da evolução humana aplicada à arte cinematográfica.

Agora, ocupemo-nos das indagações que tecemos. Acerca da primeira, mesmo o pesquisador Arthur Autran F. Sá Neto (2003) — principal estudioso da obra de Viany — não nos dá notícia. Isso nos encaminha à hipótese de que, ao localizar a transformação do rapazinho em homem já na infância, Viany postula que o cinema brasileiro se torna homem por ter que enfrentar a luta pela sobrevivência desde seu início. No entanto, cabe ressaltar que, mesmo se tornando homem, o cinema nacional não amadurece, deslocando-nos para a resposta de nossa segunda indagação. De acordo com Artur Autran, na reflexão do crítico está implícita a noção de “maturidade triunfante”, concepção evolucionista presente em Georges Sadoul, fonte de inspiração de Viany (SÁ NETO, 2003, p. 23-24). No entanto, essa maturidade recebe uma dosagem de teleologia, uma vez que, no cinema brasileiro, ela

[...] ainda irá acontecer, pois a industrialização não se consolidou nem há um núcleo de filmes artisticamente representativos em nível mundial, o que existe são ‘lições da história’ que devem orientar tanto a política industrial quanto a perspectiva cultural dos realizadores [futuros] (Ibid., p. 24).

Isto é, Viany atrela a noção de evolução humana ao cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que aborda, do ponto de vista econômico-cultural, propostas para a cinematografia nacional atingir um pretensão amadurecimento. Esse, por sua vez, está ligado reflexivamente à ideia de “nacional-popular”, que será discutida mais adiante. A metáfora da evolução humana será circunscrita à obra de Viany, porém o tema de uma evolução gradual de nossa arte cinematográfica plasmará grande parte dos estudos históricos posteriores.

Outro traço importante da empreitada de Alex Viany consiste na predileção pelo filão da produção cinematográfica de filmes ficcionais de longa-metragem, trazendo consigo uma preocupação com o patrono de nosso cinema, logo, com a marca de origem: o *nascimento*, mas, ao mesmo tempo, não conceituando uma suposta *Bela época* do cinema brasileiro. Isso pode ser notado na reflexão do autor acerca do início do cinema no Brasil.

Logo na “Introdução”, ele enfatiza: “Não escondo minha ignorância quanto aos primórdios de nosso cinema” (VIANY, 1959, p. 13). Em vista de tal esclarecimento, nas primeiras páginas da parte “A infância não foi risonha e franca”, precisamente no capítulo “De como o rapazinho se fez homem”, Viany traz informações colhidas na documentação

organizada por Ademar Gonzaga, publicada esporadicamente no decorrer da segunda metade do decênio de 1950 no *Jornal do Cinema*, com vistas a descrever exhibições e supostas primeiras filmagens. Dois trechos elucidam isso:

A primeira exibição pública do *Cinématographe* dos irmãos Lumière teve lugar em Paris a 28 de dezembro de 1895. Meio ano depois, o cinema chegava ao Brasil. [...] De qualquer forma, a primeira sessão ocorreu a 8 de julho de 1896, numa sala devidamente preparada, à Rua do Ouvidor 57, precisamente às 2 horas da tarde, e o acontecimento foi entusiasticamente saudado, no dia seguinte, não só pelo “Jornal do Comércio”, mas também por “O País” e “A Notícia” (Ibid., p. 19).

Não se passou muito tempo, desde aquela sessão pública de 8 de julho de 1896, até que diversos brasileiros, e estrangeiros aqui radicados, apaixonando-se pelo invento, saíssem a filmar por todos os cantos. Ninguém conseguiu precisar, até agora, qual foi a primeira filmagem brasileira, podendo-se apenas dizer com certeza que a honra não pertence ao português Antônio Leal, a quem, durante algum tempo, a primazia esteve atribuída, pelo registro em filme de algumas vistas do Rio, a 5 de novembro de 1903 — data erroneamente comemorada como o Dia do Cinema Brasileiro. Após muitas investigações, garante-nos Adhemar Gonzaga que em 1898 já se realizavam filmagens no Brasil (Ibid., p. 25).

Parece haver aqui apenas uma preocupação com o maior número de dados possíveis — até mesmo no intervalo entre os dois trechos supracitados, Viany lança aos seus leitores dados sobre a recepção entusiasmada pela novidade por parte de intelectuais, como Olavo Bilac e Arthur de Azevedo —, pois exhibições públicas são enfatizadas, assim como é mencionada uma suposta primeira filmagem em 1898, porém não desprovida de dúvida quanto ao patrono do cinema nacional, logo, quanto a marca de origem de nosso cinema: o *nascimento*. No entanto, concordamos com Jean-Claude Bernardet, quando afirma que a metáfora do *nascimento* do cinema nacional já está implícita na obra de Viany (vide o seguimento metafórico da evolução humana para pensar o cinema nacional), apesar de ele não esconder sua ignorância com relação aos primórdios de nosso cinema, não mencionar a data de 1898 como *nascimento* do cinema brasileiro, tampouco usar explicitamente o termo (BERNARDET, 1995, p. 19).

Isso porque, embora nos trechos supracitados aparentemente exista somente uma preocupação em evidenciar o maior número possível de dados, e soa como desdobramento disso o cuidado com o fundador do cinema nacional e, conseqüentemente com sua marca de origem, escamoteada na urdidura de Viany aparece uma ideologia que leva em conta, como dado significativo, a filmagem (produção), na medida em que, por um lado, afirma ser uma “honra” para Antônio Leal ser considerado o sujeito que efetuou a primeira filmagem brasileira e, por outro, estrategicamente refuta a celebração do “Dia do Cinema Brasileiro” no

dia 3 de novembro, não por ser baseada em uma filmagem, mas por ser outorgada a Antonio Leal — ou seja, quem filmou é refutado, mas o ato de filmar deve ser mesmo celebrado.

Esse cuidado com a produção cinematográfica, ainda no capítulo “De como o rapazinho se fez homem”, se estenderá para a abordagem de Viany acerca do recorte temporal (1907-1911) que posteriormente se convencionou ser chamada de *Bela época* do cinema brasileiro, inclusive por Paulo Emílio Salles Gomes em sua interpretação histórica. Entretanto, Alex Viany, apesar de trazer inúmeros dados sobre o recorte, lança informações genéricas, não aventa uma conceituação, tampouco recorta precisamente o período nas datas utilizadas pelos pesquisadores posteriores. De qualquer modo, a produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais é privilegiada. Vejamos.

Após delinear a importância do papel desempenhado na divulgação do cinema no Brasil por Aurélio da Paz dos Reis e Vittorio de Maio, salienta: “De qualquer modo, muitos filmes foram produzidos no Brasil até 1910, em um só rolo, naturalmente, como as produções da época em todo mundo” (VIANY, 1959, p. 28). Em seguida, depois de introduzir o leitor aos empreendimentos de Antonio Leal, Francisco Serrador, William Auler, Patrocínio Filho e outros, novamente dando voz a Ademar Gonzaga, dá alguns exemplos de produção:

Em 1909/10, narra-nos Ademar Gonzaga, fizemos mais de cem filmes cada ano [...]. “Nesse tempo, o cinema brasileiro não temia a concorrência estrangeira, e nossos filmes realmente atraíam mais atenção do que *The Violin Maker of Cremona* ou *The Lonely Villa*, de Griffith. Nosso cinema dava pancada mesmo no que vinha de fora”. E Gonzaga fala-nos também do que talvez tivesse sido o primeiro estúdio cinematográfico brasileiro, perto da confluência das ruas do Lavrado e do Riachuelo. Ergueu-o o italiano Giuseppe Labanca, tio do ator João Labanca, diz-se que com a bagatela de 30 contos de réis. Só ali, no período em foco, foram feitos uns cem filmes (Ibid., p. 33).

Sem maiores explicações, Viany traça uma conjuntura de prolífica produção cinematográfica nacional de longas-metragens ficcionais. Nela, o cinema brasileiro não é prejudicado, chegando até mesmo a angariar um público maior do que o estrangeiro. Entretanto, um pouco antes de abordar essa conjuntura, o autor teceu uma síntese histórica do mercado nacional desse período, do seguinte modo:

Desde cedo, o mercado brasileiro tornou-se de grande importância para os centros produtores da época. Primeiro, vieram os filmes experimentais de Edison, Lumière e outros. Logo em seguida, as pesquisas já mais elaboradas de Méliès, Zecca, Edwin Porter etc. Depois, as epopeias italianas de Ambrosio, Pastrone e Guazzoni. Imediatamente após, os dramas escandinavos de Asta Nielsen e Valdemar Psilander. Em 1915, num concurso de popularidade efetuado no Brasil, os quatro primeiros postos foram ocupados pela italiana Francesca Bertini, pelos dinamarqueses Nielsen e Psilander, e pelo norte-americano Maurice Costello. Daí por diante, porém,

garantidos pelos grandes bancos, que pouco a pouco haviam tomado o controle dos estúdios, os filmes norte-americanos começaram a entrar com maior força em nosso mercado, eliminando gradativamente, através de uma produção e uma publicidade maciças, os demais concorrentes (Ibid., p. 24-25).

Retém-se dos argumentos presentes nos dois trechos logo acima a lógica de que, até por volta de 1915, o mercado cinematográfico brasileiro não era dominado pelo produto norte-americano, apesar de, desde cedo, ser importante para os produtores da época. Todavia, a partir da datação as coisas mudam bastante e a concorrência é subsumida pelo monopólio norte-americano.

De todo modo, Viany sequer utiliza o termo *Bela época*, muito menos aventa algum tipo de explicação no tocante aos motivos pelos quais “fizemos mais de cem filmes cada ano”. A colocação de Adhemar Gonzaga no primeiro trecho supracitado é tida como verdade autoexplicativa, assim como as informações sobre a invasão do mercado a partir de 1915 não recebem maior investimento, tampouco são fruto de uma linguagem referencial além da documentação de Gonzaga. Esse posicionamento não é inócuo, pois aquilo que importa a Viany não é construir algum tipo de conceito de *Bela época*, mas, sim, arrolar os eventos ligados diretamente à produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais desses primórdios, trazendo o leitor para o fluxo temporal cronológico de nosso cinema.

A noção de “ciclo regional” aplicada a um conjunto de filmes produzidos na década de 1920 fora do eixo Rio-São Paulo consiste noutro tema de *Introdução ao cinema brasileiro*. Aparecendo na primeira parte, “A infância não foi risonha e franca”, especificamente no terceiro e quarto capítulos, respectivamente intitulados “Um surto regional: Campinas” e “Outro surto regional: Recife”, os chamados surtos regionais por Viany são desdobramento de sua predileção pela produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais e trazem consigo uma reflexão sobre aspectos de “brasilidade”¹³ nos filmes produzidos.

O autor procura nos filmes “regionais” possíveis aspectos do que seria brasileiro. No capítulo “Um surto regional: Campinas”, suas colocações iniciais são no sentido de classificar periodicamente as produções na cidade paulista:

Nos anos de 1923 e 1926, Campinas, Estado de São Paulo, esteve a ponto de ser uma espécie de Hollywood-mirim, com sotaque caboclo. Lá, um grupo de apaixonados do cinema, desafiando a falta de recursos técnicos

¹³ Cabe ressaltar que, em todo o livro, “brasilidade” será sinônimo de “nacional-brasileiro”, “nacional popular”, “tipicamente brasileiro” ou “legitimamente brasileiro” (SÁ NETO, 2003, p. 222).

e artísticos, fundou inicialmente a Phoenix Film, e, depois, outras fugazes produtoras com os nomes de Condor, Apa e Selecta (VIANY, 1959, p. 67).

A partir daí Viany concentra-se em duas películas: *João da Mata* (1923), dirigido por Amilar Alves, e *Sofrer para gozar* (1923), de E. C. Kerrigan. Considerando a primeira “um drama caipira de caráter eminentemente nacional”, por ambientar-se no interior e tratar de um assunto considerado genuinamente brasileiro, Alex Viany fará um contraponto com a segunda, argumentando:

Depois de tão auspicioso lançamento, o surto cinematográfico campineiro prosseguiu com uma estranha mistura de *western* e anedota sertaneja, sob o título não menos estranho de *Sofrer para gozar*. A direção coube a E. C. Kerrigan, possivelmente um ianque exilado, e daí talvez decorram os curiosos nomes de alguns personagens (Tim Barros, Bill, etc.) e a invenção de *saloon* que, se tinha um nome bem brasileiro (Bar da Onça), apresentava, por outro lado, todos os lugares comuns dos indefectíveis cabarés do *far-west* (Ibid., p. 69).

Concordando com Arthur Autran, Viany encontra como fatores diluidores da “brasilidade” a direção estrangeira e a influência de um gênero tipicamente norte-americano como o *western* (SÁ NETO, 2003, p. 208). Por fim, a explicação para a paralisação do “surto campineiro” nos é dada pelo autor com base na afirmação das dificuldades de distribuição. De todo modo, Viany já sinalizava sua noção de brasilidade ancorada na ambientação das películas: o campo, bem como lança indícios de que ela se desdobra de seu nacionalismo.

Já no capítulo “Outro surto regional: Recife”, o pesquisador incrementa sua reflexão quanto aos aspectos de “brasilidade”. Demarcando o início das produções com *Retribuição* (1924), dirigido por Gentil Roiz, ao lado de Edson Chagas, um dos fundadores da empresa *Aurora Filmes*, Viany enfatiza que a película foi fortemente influenciada pelos filmes de aventura da *Universal*, contudo “[...] *Retribuição*, além de aproveitar as minas de giz de Olinda, mostrava outras belezas pernambucanas, como as ruínas do Lazareto do Pina, o Parque de Dois Irmãos etc.” (VIANY, 1959, p. 76).

Nota-se que novamente aparece o aspecto da paisagem natural como caracterizadora de “brasilidade”. Essa é fruto de maior aprofundamento na abordagem do autor acerca de outras duas películas produzidas pela *Aurora Filmes* nominadas *Jurando vingar* (1925), escrito por Roiz e dirigida por Ari Severo, e *Aitaré da praia* (1925), de Gentil Roiz. Acerca da primeira, Viany recorre novamente à ambientação, afirmando que “[...] tinha como cenário um engenho de açúcar, e pode ser descrito como um filme de aventuras sertanejas” (Ibid., p. 77), porém ligando-a à temática, considerada “assunto tipicamente pernambucano”. No tocante à segunda, o expediente do autor é o mesmo, sobretudo porque,

por um lado, salienta que Gentil Roiz e Edson Chagas se voltam para um assunto mais atraente: a vida dos jangadeiros e a ambientação praiana e, por outro, finaliza o surto pernambucano ressaltando as qualidades de *Aitaré da praia* (1925): “[...] valera a experiência, mostrando que brasileiros, sem recursos técnicos e financeiros, sabem fazer cinema. E ficou Aitaré da praia, para todos os que o viram, como uma grande afirmação de cinema genuinamente nacional” (Ibid., p. 82).

A noção de *ciclos regionais* aplicada ao conjunto de longas-metragens ficcionais produzidos em Campinas e Recife no decênio de 1920 não consiste em novidade focalizada por Alex Viany, pois as informações já haviam sido captadas por Calos Ortiz, em *Romance do gato preto* (1952), e Jota Soares, com *Subsídios para uma história do cinema pernambucano* (1953). Do mesmo modo, o desdobramento dessa reflexão, isto é, o casamento entre o regional e o nacional, logo, fator preponderante de brasilidade, daquilo que seria considerado nosso, constitui-se numa apropriação de ideias que remontam à década de 1920. Como enfatiza Jean-Claude Bernardet, para os críticos cinematográficos daquele período (1920), e mesmo um pouco antes, no nível da representação (entendida como forma de apresentar) não há preocupação com o que seria nosso, mas, no nível do representado (conteúdo) é que se deveria buscar a diferenciação com o produto estrangeiro, exaltando nossa natureza e os usos e costumes do interior. Portanto, a significação do nacional pela representação do regional aparece sempre como óbvia (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 24-28).

Disso resulta a preocupação de Viany expressa pela recorrência de capítulos específicos para os *ciclos regionais*, pois numa história do cinema brasileiro o nacional deveria aparecer já na descrição das ações e eventos dos primórdios, sendo o conjunto de longas-metragens ficcionais produzidos no interior do país exemplos típicos do que seria considerado “nosso”.

Como desenvolvimento do tema da “brasilidade”, oriundo do nacionalismo de Viany, aparece a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro¹⁴, outra característica importante presente em *Introdução ao cinema brasileiro*. Explicitada no quinto capítulo “Outro esforço individual: Humberto Mauro”, tal valorização se dá em dois níveis: um no qual a brasilidade recebe tratamento estético, e não somente temático, e outro em que surge a

¹⁴ Humberto Mauro poderia muito bem entrar num capítulo também intitulado de “surto regional”, já que suas produções consideradas mais significativas por Viany são circunscritas à cidade mineira de Cataguazes. O próprio cineasta já havia escrito uma síntese histórica do conjunto de filmes produzidos nessa cidade no decênio de 1920, intitulando-o *O ciclo de Cataguazes na história do cinema brasileiro* (1954). Todavia, apesar de até mesmo fazer referência e se utilizar de algumas passagens do texto de Mauro, parece que Viany prefere inserir o nome do cineasta em um título de capítulo justamente para potencializar sua valorização da produção fílmica do cineasta.

ideia de uma consciência da brasilidade, que é diferente da noção de “consciência cinematográfica”, ligada ao juízo de reconhecimento por parte das pessoas inseridas na seara cinematográfica brasileira de que elas possuíam interesses em comum e, portanto, deveriam lutar por eles (SÁ NETO, 2003, p. 209), no que Paulo Emílio, em sua interpretação histórica, irá se aprofundar na década de 1960.

Após fazer um apanhado histórico dos filmes de Mauro no “ciclo de Cataguazes”, entre eles os elogiados *Brasa dormida* (1927) e *Sangue mineiro* (1928), o tratamento estético dado à noção de brasilidade surge na seguinte passagem:

Cessando o “Ciclo de Cataguazes”, Humberto Mauro tomou o rumo do Rio, onde viria a trabalhar para Adhemar Gonzaga, Carmem Santos e o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Mas não esqueceu aquele seu cinema rural, artesanal: em 1951, terminava, em Volta Grande, um pequeno estúdio, a que deu o nome de Rancho Alegre, que vai muito bem com a personalidade do cineasta. Lá, apenas fez *Canto da saudade*, reservando para si próprio um imponente e hilariante tipo de coronel do interior. Essa tardia volta à casa paterna não teve somente motivos sentimentais: Mauro sempre quis fazer filmes nitidamente brasileiros, quase com cheiro de terra — coisas que, nos tempos mudos, seriam acompanhadas ao piano por canções tão caboclas como “Luar do sertão” ou “Casinha Pequeninha”. O *Canto da saudade* custou cerca de 500 contos, foi pessimamente lançado, nem sempre compreendido pelo público viciado em correrias no *far-west* (Mauro acredita que o ritmo brasileiro é muito diferente, e trata seus filmes de acordo com esse princípio) [...] (VIANY, 1959, p. 89).

Além da brasilidade atribuída à proposta de representar o interior o país, ou seja, nossa ambiência, aparece a apreciação estética justamente no momento em que Viany expressa o princípio de montagem dos filmes de Mauro: o “ritmo brasileiro”, diferente das “correrias” presentes no gênero clássico norte-americano *western*. Dessa maneira, o autor já desloca um pouco sua proposta de brasilidade, não mais atrelada à despreocupação com a representação e muito atenta ao conteúdo representado, como expressa nos ciclos de Campinas e Recife, mas, sim, inerente à coerência entre representação (forma de apresentar) e representado (conteúdo).

Justamente em função desse deslocamento de perspectiva¹⁵, Viany adentra a reflexão sobre a “consciência da brasilidade”, enfatizando:

O conjunto de seu trabalho, no “Ciclo de Cataguazes” e no Rio de Janeiro, é não só um dos mais ilustres na história do cinema brasileiro, mas também — o que é mais importante — um exemplo de tentativa consciente de fazer

¹⁵ Que pode muito bem ser uma das justificativas pelas quais a produção fílmica de Humberto Mauro não tenha apenas sido fator de debate dentro de um capítulo cujo título daria destaque ao “ciclo regional” de Cataguazes, pois aos filmes dos outros “cineastas” dos demais ciclos Viany não atribui a presença de uma estética brasileira, somente de um conteúdo.

cinema legitimamente nacional. Afinal, como disse há poucos anos, “a vida brasileira tem de ser passada para a tela como ela é” (Ibid., p. 90).

Com efeito, a ideia de que a consciência da importância de se fazer cinema nacional legítimo (consciência da brasilidade) é um diferencial atribuído a Humberto Mauro por Alex Viany, sobretudo se comparada às características que atribui aos outros “cineastas” dos *ciclos regionais*. Nessa medida, ter preciso juízo acerca da importância da harmonia entre a representação (forma de apresentar) e o representado (conteúdo brasileiro: nossa ambiência, ligada diretamente ao campo, e nossos usos e costumes) por meio de uma estética também brasileira (ritmo, montagem) consiste no principal fator da valorização da obra fílmica de Humberto Mauro.

Outra característica de *Introdução ao cinema brasileiro* se manifesta pela hierarquização estética do conjunto da produção nacional de longas-metragens ficcionais, inerente à predileção por películas consideradas “nacionais-populares”, sinônimo de “brasilidade”. Antes de abordá-la, cabe destacar que, na “Introdução”, Viany ressalta:

Os leitores, mesmo os menos enfronhados na história e nos problemas do cinema brasileiro, notarão desde logo uma enorme disparidade entre o tratamento dado a este e aquele filme, a esta e aquela figura. Não houve aí qualquer desejo de amesquinhar uns e glorificar outros; acreditem que simplesmente obtive mais informações sobre uns, quase nada sobre outros. Realmente poucos foram os casos em que propositalmente decidi qual o espaço a dedicar a um filme ou uma pessoa, e mais raros os casos em que optei pela não citação consciente de qualquer fato ou figura (Ibid., p. 13).

Ora, o autor promete que não foi intuito “amesquinhar” ou “glorificar”, e assume que, em “poucos casos” optou por dedicar mais espaço a um filme ou pessoa. Contudo, esses “poucos casos” são emblemáticos na formação de um cânone artístico, logo, na hierarquização estética efetuada. De certa forma, tal estabelecimento de um cânone artístico “genuinamente brasileiro” já aparece de forma embrionária quando o crítico recorre aos *ciclos regionais*, estabelecendo um parâmetro de brasilidade, e valoriza Humberto Mauro, reconfigurando o parâmetro.

Na verdade, embora no período silencioso, delineado pelo crítico na primeira parte “A infância não foi risonha e franca”, estejam inseridos os *ciclos regionais* e a experiência de Humberto Mauro, é com o advento do som, discutido a partir da segunda parte “No princípio era o verbo (que atrapalhava)”, e desenvolvido na terceira, “Viagem (com escadas) à terra de Vera Cruz”, que Viany aprofunda no tema da brasilidade (agora chamado de nacional-popular) e estabelece, de fato, uma hierarquização estética do conjunto da

produção nacional de longas-metragens ficcionais. São diversos os exemplos disso, porém alguns argumentos elucidam melhor nossa reflexão.

O primeiro reside no capítulo “Onde o rapazinho leva um tombo”. Nele o autor marca o início da produção sonora brasileira com o curta-metragem *O Bem-te-vi* (1927), de Victor del Picchia, seguido dos longas-metragens *Enquanto São Paulo dorme* (1929), de Francisco Madrigano, e *Acabaram-se os otários* (1929), de Luís de Barros. Todavia, o destaque do crítico vai para o primeiro “filmusical” *Coisas nossas* (1930), de Wallace Downey. Sobre ele, Viany afirma:

Coisas nossas (1930), que também utilizou a aparelhagem sonora dos discos Colúmbia, teve, no entanto, a honra de ser o primeiro filmusical de nosso cinema, conseguindo alcançar uma razoável qualidade numa época de tateios com a nova técnica. [...] Mas o que dá ao filme uma importância toda especial é o samba-título, talvez o primeiro do gênero no país. Quem compôs foi Noel Rosa, num de seus momentos de maior espontaneidade e carioquice, traçando um verdadeiro programa temático para um futuro cinema popular-brasileiro.

Queria ser pandeiro
Para sentir o dia inteiro
A sua mão na minha pele a batucar...
Saudade do violão e da palhoça,
Coisa nossa, muito nossa...
O samba, a prontidão e outras bossas
São coisas nossas, são coisas nossas...

Malandro que não bebe, que não come,
Que não abandona o samba,
Pois o samba mata a fome...
Morena bem bonita lá da roça...

Baleiro, jornaleiro, motorneiro,
Condutor e motorneiro,
Prestamista e vigarista,
E o bonde que parece uma carroça...

Menina que namora na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
Se o papai descobre o truque.
Dá uma coça...

O Rumo indicado pelo poeta de Vila Isabel seria seguido, consciente ou inconscientemente, em filmes tão diferentes entre si como *Alô, alô, carnaval!*, *João Ninguém*, *Moleque Tião*, *Tudo Azul*, *Agulha no palheiro* e *Rio, 40 graus* (Ibid., p. 99-100).

Apesar de o crítico se equivocar, pois foi Noel Rosa quem se inspirou no título do filme, e não o contrário (AUGUSTO, 1989, p. 87), tampouco tecer qualquer tipo de esboço de análise atinente à película, nota-se a proposta do nacional-popular¹⁶ para o cinema brasileiro

¹⁶ O trecho da letra de Noel Rosa, lançada em 1932, é inclusive epígrafe da obra de Viany: “Coisa nossa, muito nossa.../ O samba, a prontidão e outras bossas/ São nossas coisas, são coisas nossas...”. (VIANY, 1959, p. 8).

em *Coisas nossas* (1930). Nos versos do “poeta de Vila Isabel”, o que se considera cultura popular, isto é, coisas nossas, é representado por “samba”, “pandeiro”, “violão”, bem como por tipos urbanos: “vigarista”, “motorneiro”, “malandro”, “jornaleiro”. Nessa medida, Viany constrói uma matriz a partir da qual se desenvolveria um cânone artístico de filmes brasileiros considerados de cunho nacional-popular.

No segundo argumento, tal cânone artístico, logo a hierarquização estética, tem prosseguimento no capítulo “Dois diletantes na indústria: Gonzaga & Santos”, onde o crítico aborda as produções da *Cinédia*, companhia produtora de Adhemar Gonzaga, e da *Brasil Vita Filmes*, de Carmem Santos. No que tange às produções da *Cinédia*, Viany, por um lado, assume a crítica de Carlos Ortiz acerca de *Lábios sem beijos* (1930), de Humberto Mauro, afirmando que a película seria um marco do cinema brasileiro em busca de comédia (Ibid., p. 105) e, por outro, endossa argumentos de críticos da época para desqualificar diversos filmes musicais carnavalescos — com exceção de *Alô, alô, carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga, pois é considerado na mesma linhagem de *Coisas nossas* (1930) —, enfatizando:

O “gênero”, sempre apressado e desleixado, faria a fortuna do ianque Wallace Downey, em sua *Waldow* e depois na *Sonofilmes*, bem como, mais tarde, garantiria a permanência da *Atlântida* e faria, em *Oscarito* e *Grande Otelo*, os primeiros nomes por si só capazes de atrair o público aos cinemas. A esse aspecto positivo, de habituar o povo brasileiro a ver filmes brasileiros, de popularizar nomes como fatores de bilheteria, já há uns quinze anos o cronista Pinheiro Lemos opunha um argumento muito bem pesado e pensado, e até hoje válido: “O caso é que se gerou, talvez no cérebro de algum produtor convencido de sua própria esperteza, a ideia de que no Brasil só poderiam fazer sucesso os filmes vulgares, chulos e idiotas. De acordo com essa opinião, o público do Brasil fugiria como da peste dos filmes bem feitos, sem tolices, e com intenções mais elevadas, por sua incapacidade intelectual e afetiva de compreendê-los e apreciá-los. Só o que fosse primário, errado e idiota conseguiria adesão do público (Ibid., p. 106-107).

Apesar de considerar os musicais carnavalescos importantes na construção do hábito de ver filmes brasileiros, apesar de entender que eles garantiram a permanência de estúdios cinematográficos, como a *Atlântida*, apesar mesmo de enaltecer a capacidade de popularização de artistas como fatores de bilheteria, apesar disso tudo e ainda de Wallace Downey ser o produtor e diretor de *Coisas nossas* (1930), Alex Viany ataca o “gênero”. E tal desaprovação não vem permeada de detalhes críticos, mas, sim, com diversas pinceladas, por um lado, de juízo de valor estético, pois os musicais carnavalescos são considerados “vulgares”, “chulos”, “idiotas”, “primários”, “errados”, “apressados”, “desleixados” e, por outro, de certo elitismo, na medida em que o público também é alvo dos ataques.

No tocante às produções da *Brasil Vita Filmes*, Viany atribui destaque a *Favela de meus amores* (1935), de Humberto Mauro, argumentando:

Muito mais importante do que o primeiro filmusicarnavalesco, porém, foi o primeiro filme carioca a aproveitar um dos aspectos mais trágicos, exuberantes e musicais da vida na capital do Brasil: o morro. [...] *Favela dos meus amores* é um marco importantíssimo, não só por constituir a coisa mais séria dos primeiros anos do período sonoro, mas também por seu sentido popular, que apontava um rumo verdadeiro a nossos homens de cinema (Ibid., p. 103).

Retomando o fio condutor de sua proposta de “brasilidade”, agora expressa com a noção do “nacional-popular”, o crítico recorre à dupla representação (forma de apresentar) e representado (conteúdo) para tecer a linha mestra de sua hierarquização estética. A direção de Humberto Mauro por si só já garante à reflexão de Viany uma parte do aparato estético do argumento — recordemos suas considerações sobre a “consciência de brasilidade” do cineasta, sobretudo do ritmo brasileiro, isto é, da representação —, sendo a outra parte caracterizada pela ambientação: agora no morro, considerado localidade urbana tipicamente popular, portanto, conteúdo nacional.

O terceiro argumento localiza-se no capítulo “Onde o rapazinho enfrenta crise após crise”, cujo epicentro são as produções da *Atlântida Cinematográfica*, empresa fundada em 1941, contexto improdutivo de filmes de longa-metragem de ficção, por iniciativa de Moacir Fenelon e José Carlos Burle. Diversas produções da *Atlântida* recebem tratamento elogioso de Viany, sobretudo nesta passagem:

Temeridade [a escolha de Grande Otelo, um ator negro, para protagonista de *Moleque Tião* (1943)], veja-se bem, do ponto de vista do produtor cabeçudo, que vai na onda do momento. Mas não temeridade, pensavam os homens da Atlântida, do ponto de vista de um cinema bem brasileiro, que, justamente por ser bem brasileiro, sem dúvida alguma seria entusiasticamente recebido pelas plateias. E foi o que se deu. *Moleque Tião* [...] direção de José Carlos Burle, é uma etapa de primeira importância na evolução do cinema brasileiro. Não poderia ter sido mais auspicioso o começo da Atlântida. Produzindo três ou quatro filmes ao ano, a companhia foi se firmando através de películas comerciais com histórias mais bem cuidadas que o comum da época: em *Romance de um mordedor*, adaptou o romance *Vovô Morungaba*, de Galeão Coutinho; em *Vidas solitárias*, defendeu a socialização da Medicina; em *Não adianta chorar*, descobriu uma mina de ouro na reunião de Oscarito com Grande Otelo; em *Luz de meus olhos*, lançou uma nova atriz chamada Cacilda Becker. Através da continuidade de produção, a Atlântida foi melhorando seu padrão técnico de filme para filme, ao mesmo tempo que alicerçava a popularidade de atores como Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana Macedo, Cyll Farney e vários outros (Ibid., p. 120-121).

O elogio às produções decorre de características ligadas ao cânone artístico traçado pelo crítico. Nele, se enquadram filmes que se propõem à adaptação de obras de nossa literatura, a levantar a problemática da socialização da medicina ou a da discriminação racial, consideradas temáticas que fazem parte de um universo “nacional-popular” (SÁ NETO, 2003, p. 217-218). Aqui não entra na proposta de Alex Viany a noção de representação (forma de apresentar), apenas o representado (conteúdo), consistindo em um influxo da noção de “brasilidade” iniciada na reflexão sobre os *ciclos regionais* e cujo ápice havia sido Humberto Mauro, tanto no “ciclo de Cataguazes” quanto na *Brasil Vita Filmes*. Após exaltar as produções, Viany localiza um momento de declínio da *Atlântida* em 1947, momento em que se dá a parceria com a cadeia exibidora de Luiz Severiano Ribeiro. A partir daí, a empresa dedica-se cada vez menos às produções com tons de “brasilidade”, agora nominada “nacional-popular” (Ibid., p. 218), fator que leva o crítico a lançar a ideia dessa decadência.

O quarto argumento pode ser localizado no capítulo “A visita do filho pródigo”. Nele, Viany se dedica a discutir as produções da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, empresa fundada em 1949 pelo engenheiro italiano Franco Zampari, e cujo diretor de produção foi Alberto Cavalcanti. Naturalmente, o crítico expande sua hierarquização estética aos filmes dos anos de 1950.

Nesse intento, depois de discutir problemas econômicos que levaram a empresa à falência, num enredo que é tecido à base de ataques a Alberto Cavalcanti, Viany faz uma análise depreciativa de alguns filmes, avaliando:

Nem se poderia culpá-lo [Alberto Cavalcanti] pelo brasileirismo artificial de *Caiçara* e *Terra é sempre terra*, histórias escolhidas antes de seu ingresso na empresa, e até se poderia desculpar sua escolha de *Ângela*, história europeia jogada à força para o Rio Grande do Sul, se Cavalcanti não houvesse repetido muitos dos erros de *Caiçara* — inclusive o uso de motivos folclóricos mais por exotismo do que mesmo por exigência da trama — em *O canto do mar*, que produziu, escreveu e dirigiu, em Pernambuco, tentando combinar a tremenda realidade das secas e dos flagelados com a pífia anedota melodramática usada uma vez antes por ele próprio em *En Rade* (1927). [...] É evidente que o realizador foi, de início, prejudicado pelo desconhecimento não só do ambiente, mas principalmente do *jeitão* brasileiro [...] Alberto Cavalcanti, só em vésperas de deixar o Brasil [...] começou a valorizar o elemento nacional (o falecido Edgar Brasil foi o diretor de cinegrafia de *Mulher de verdade*), abriu os olhos para os perigos da desnacionalização de nossos filmes [...] (VIANY, 1959, p. 135-138).

Nota-se que *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, *Terra é sempre terra* (1951), de Tom Payne, *Ângela* (1951), de Tom Payne e Abílio P. de Almeida, e *O canto do mar* (1952), de Alberto Cavalcanti, são consideradas produções onde impera um “brasilismo artificial”. Nesse movimento, Cavalcanti é eleito como o principal responsável por um cosmopolitismo

prejudicial ao que seria efetivamente “nacional-popular”, isto é, nossos usos e costumes, o “jeitão brasileiro”, sobretudo por desconsiderar nosso ambiente. Aqui, Viany utiliza tanto a noção de representação (forma de apresentar) quanto o representado (conteúdo), dando mostras de que considera que a forma poderia muito bem macular o conteúdo dos filmes.

Não somente de filmes indignos de se integrar ao cânone artístico proposto por Alex Viany viveu a *Vera Cruz*. Seu procedimento de hierarquização estética também encontra a “brasilidade”, o “nacional-popular”, em *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e *Sinhá moça* (1953), de Osvaldo Sampaio e Tom Payne, quando salienta:

Sabem os leitores que os dois filmes mais brasileiros da Vera Cruz, *O cangaceiro* e *Sinhá moça* — sem coincidência, também suas produções de maior sucesso de bilheteria, no Brasil e no exterior —, foram feitos depois da saída de Cavalcanti. [...] Timidamente fugindo aos aspectos sociológicos e mesmo históricos do problema do cangaço, Lima Barreto fez, de fato, um filme de aventuras. Mas, atendendo ou não à teoria de Humberto Mauro, segundo o qual não podemos e não devemos imitar o ritmo cinematográfico de escolas estrangeiras, deu a sua narrativa um tempo que Salviano Cavalcanti de Paiva classificou de justo. [...] E o crítico atribuiu o êxito espetacular da película a seu caráter nacional-popular. *O cangaceiro*, escreveu então o jovem estudioso Bráulio Pedroso, “indicou um caminho, um caminho que já foi seguido”. *Sinhá moça* adiantou-se a *O cangaceiro* no trajeto que levará o cinema brasileiro a estruturar-se artisticamente, a um cinema que seja expressão de um povo e de uma cultura. De um romance de Maria Dezzone Pacheco Fernandes, Osvaldo Sampaio, que dividiu direção com Tom Payne — fato quase escondido nos letreiros do próprio filme, e em geral ignorado pela crítica —, fez um roteiro hábil e vibrante, romantizando um episódio da abolição da escravatura. “O filme, entretanto, ressentia-se ainda de alguma influência comerciaisca, principalmente no que diz respeito à personagem principal, calcada na figura hollywoodiana do Zorro (de dia, ferrenho escravocrata; à noite, paladino dos escravos). [...] Mas tem, em compensação, contrapondo-se ao vacilante líder abolicionista, a imponência e firmeza do líder escravo. Com o desempenho de Henricão, já se pode dizer que o cinema nacional criou realmente um personagem”. *O cangaceiro* e *Sinhá moça* correriam o mundo, despertando a atenção geral para o cinema do Brasil. Mas a lição não foi aprendida nem na encruzilhada perigosa em que se encontrava a Vera Cruz (Ibid., p. 140-143).

Assumindo os argumentos de críticos do período, malgrado os problemas apontados, Viany caracteriza as duas produções de “nacional-popular”. No que se refere a *O cangaceiro*, o crítico sugere a adesão de seu diretor, consciente ou não, ao ritmo brasileiro (representação) — atribuído às obras de Humberto Mauro —, bem como a problematização da temática do cangaço (representado) como fatores de acerto, dignos de serem considerados brasileiros. Já com relação a *Sinhá moça*, o teor da hierarquização estética proposta por Viany reside na consideração de que o filme tematiza a abolição da escravatura, isto é, o representado (conteúdo) assume papel preponderante.

Por fim, o último argumento que demonstra a hierarquização proposta por Alex Viany reside no capítulo “Onde se contam os tropeços e se dá uma receita”. Por meio de sua “receita”, Viany, de certa forma, deixa mais claro o postulado que lhe serve de base na hierarquização estética, tecendo a seguinte consideração:

Precisamos, enfim, pôr no cinema “as nossas coisas”, as coisas nossas” que nos receita Noel Rosa. [...] Para o caso do cinema brasileiro e na defesa de nossa cultura, deve importar e valer mais a representação que a apresentação. Geralmente, os papalvos em cinema, os basbaques da arte cinematográfica, se boquiabrem diante de uma fotografia límpida, de um som audível, de uma montagem apenas esquisita, de uma angulação “à la russe”. O que se encontra atrás de tudo isso — a essência, o propósito verdadeiro do filme, a mensagem, a intenção filmológica — é coisa que não interessa a essa gente, que não vê, que nem mesmo suspeita de sua existência. A técnica de apresentação, o aspecto exterior do cinema, o continente da coisa filmológica, a fotografia banco-e-preto ou em cores, o som estereofônico ou não, as decorações suntuosas ou apenas apropriadas à ação, o cinemascópio, a terceira dimensão, a vistavisão, a trucagem às vezes milagrosa, a maquilagem, os movimentos de câmara mirabolantes — tudo isso já foi levado praticamente à últimas consequências no cinema dos gringos. E, enquanto não descobriremos, para expressá-los, os nossos temas, dentro do próprio, do nosso, do conceito estético-fílmico-cinematográfico eminentemente matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo, como queria Mário de Andrade e querem os raros homens de cultura do Brasil, não encontraremos a forma audiovisual de generalizar, de disseminar a nossa cultura — incipiente, sim, mas autêntica, verdadeira, irretorquível (Ibid., p. 172-173).

Nota-se que há uma simplificação de termos, porém a essência do argumento reside na noção de “nacional-popular”. O que o crítico, nessa passagem, por um lado está nominando “representação” engloba tanto conteúdo quanto forma brasileira de apresentar esse conteúdo e, por outro, aquilo que denomina “apresentação” consiste em elementos técnicos considerados externos ao filme, isto é, “fotografia”, “som”, “cinemascópio”, “trucagem”, “maquilagem”, “movimentos de câmera”. Dessa forma, a “apresentação” é considerada menos importante do que a “representação”, elemento interno do filme e realmente válido para o estético-fílmico-cinematográfico nacional, pois é nela que surgiram e ainda deverão surgir outras produções “legitimamente” brasileiras, de cunho nacional-popular, isto é, “matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo”. É claro que Viany não demonstra como se chegar à forma brasileira, dando margens para pensar que sua apreciação parte da ideia de que o conteúdo, quando “legitimamente” brasileiro, ensejaria uma forma também “autêntica”. É aí que reside o “nacional-popular” para o crítico.

Com efeito, a ideia de que a invasão do mercado cinematográfico nacional pelos filmes estrangeiros consiste na principal barreira à industrialização cinematográfica brasileira

é a última característica de *Introdução ao cinema brasileiro* que gostaríamos de destacar. Alex Viany, em diversos momentos, trata das dificuldades enfrentadas pelo produto nacional em nosso mercado interno — tais como a estrutura financeira, o mercado de distribuição, exibição, a alienação do público etc. —, sendo que a ênfase maior nesse sentido se dá no último capítulo de sua obra: “Onde se contam tropeços e se dá uma receita”. O crítico historia a luta travada no campo da mentalidade cinematográfica nacional e adentra o conteúdo da tese que defendeu no *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro*, realizado em 1952, argumentando:

Numa tese que apresentamos ao I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, procuramos demonstrar “que não existe *um* problema de produção, *um* problema de distribuição, e *um* problema de exibição. [...] o que existe, na realidade é um problema só, complexo e difícil, com ramificações e desvios perigosos, mas exigindo uma solução ampla e geral. Assim, de pouco adiantará a solução parcial de problemas de produção se também não forem solucionados os mais graves problemas com que defronta o cinema brasileiro nos setores da distribuição e da exibição. [...] A raiz de todos os males, em qualquer estudo honesto, é encontrada na crescente penetração dos monopólios estrangeiros, direta ou indiretamente, na estrutura do movimento cinematográfico no Brasil. O campo da distribuição, como é sabido, vem sendo há muitos anos dominado pelas agências dos monopólios estrangeiros, especialmente norte-americanos, intimamente ligados às forças que tentaram impedir a exploração estatal do petróleo em nosso país e formando um legítimo cartel na enganosa Associação Brasileira de Cinema. Por meio de processos em geral ilícitos, esses agentes têm sempre dificultado a divulgação dos filmes brasileiros em nosso próprio mercado. Como a grande maioria dos exibidores brasileiros depende, para sua programação diária, das agências estrangeiras de distribuição, tais agências vêm conseguindo sabotar, até agora, todas as leis que visam à proteção e à solidificação de nossa indústria (VIANY, 1959, p. 157-158).

Nota-se que, mesmo de forma embrionária, o texto de Viany lança para o debate alguns traços essenciais de uma estrutura considerada subdesenvolvida. Esses, por sua vez, são delineados com vistas a aparecer como o mais sério entrave à industrialização do cinema brasileiro. O problema não somente é a produção brasileira, e sim todo um sistema político-econômico dependente, no qual o setor de distribuição é monopolizado por agências internacionais, com interesses próprios e alheios aos nacionais; o campo da exibição supostamente nacional é dependente da distribuição, logo, também vinculado aos interesses estrangeiros, e a seara da produção cinematográfica brasileira sofre as consequências, sendo sabotada e ficando à margem do sistema.

Em linhas conclusivas nos convém ressaltar: a obra de Viany, quando o assunto versa acerca de nossa história cinematográfica, consiste no empreendimento mais elaborado surgido no Brasil da década de 1950. Constituindo-se em uma perspicaz problematização

histórica, cujo ponto central focaliza o embate entre a necessidade e as possibilidades de efetivação industrial do cinema brasileiro, alinhado à clarividência de que já possuíamos uma “tradição” cinematográfica, *Introdução ao cinema brasileiro* traz à baila questões demasiadamente importantes que serão discutidas por Paulo Emílio, tanto nas páginas do *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* no decênio de 1950, quanto em sua interpretação histórica acerca do cinema brasileiro elaborada nos dois decênios subsequentes.

2. Paulo Emílio no *Suplemento Literário*: rascunhos de uma interpretação histórica

Após quase uma década residindo na França, Paulo Emílio Salles Gomes retornou definitivamente ao Brasil em maio de 1954 para dirigir a Filмотeca do *Museu de Arte Moderna* de São Paulo e escrever na imprensa especializada. Os contatos e o retorno já vinham sendo preparados desde fevereiro do mesmo ano, por ocasião de sua participação como figura de proa na organização do *I Festival Internacional de Cinema de São Paulo*¹⁷. Reconhecidamente respeitado por sua formação intelectual e inserção político-social nos anos de 1930 e 1940, o sujeito que se transformou no eixo orientador do *I Festival Internacional* e se tornaria o curador-chefe da *Cinemateca Brasileira* iria desempenhar sua profissão-vocação¹⁸, sobretudo na coluna de cinema do *Suplemento Literário* d’*O Estado de São Paulo*¹⁹, veículo de maior abrangência que a revista *Clima* (1942-1944), na qual foi um dos maiores colaboradores.

¹⁷ Na época do referido evento, realizado devido às atividades relacionadas ao *IV Centenário* da capital, o acervo da Filмотeca do MAM-SP estava qualitativamente e quantitativamente muito bem munido para as diversas mostras cinematográficas. Da Europa, devido aos seus contatos e empenho intelectual e burocrático, Paulo Emílio havia trabalhado com muito afinco em dois flancos. Por um, lutou pela obtenção do acervo da Filмотeca junto à FIAF e, por outro, foi o ideólogo da pedagogia do festival, a ponto de Rudá de Andrade, outra figura importante na organização, salientar que o crítico era considerado para a resolução de todos os problemas da Retrospectiva Internacional, que comporia o quadro de atividades daquele empreendimento (SOUZA, 2002, p. 356).

¹⁸ O conceito adotado foi tomado de empréstimo de João Carlos Soares Zuin, cuja matriz é a teorização proposta por Max Webber acerca do duplo significado do termo *Beruf*, Cf. (ZUIN, 1998, p. 198).

¹⁹ Criado em 1956, o *Suplemento Literário* — financiado por Júlio de Mesquita Neto, da família detentora d’*O Estado de São Paulo*, que convidou Antonio Candido a tomar frente do projeto — preencheria uma lacuna no meio literário e artístico não só de São Paulo, mas na imprensa brasileira, pois, com uma estrutura similar à da revista literária, porém enquadrada para o meio jornalístico, serviria como veículo de reflexão e estudo de modo aprofundado (BERNSTEIN, 2005, p. 117). Tal aprofundamento possuía um projeto intelectual bem definido, cujas bases, segundo Adilson Mendes, eram a conscientização das elites para o desenvolvimento de instituições de cultura, o debate histórico reformulado e a crítica do presente realizada de maneira não provinciana (MENDES, 2012, p. 85). E ainda, como afirmamos noutra ocasião, “[...] o *Suplemento* emergiu com uma das diversas manifestações culturais que vinham ganhando força em São Paulo desde a *Semana de Arte Moderna*, de 1922. Nesse contexto, 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

Reambientando-se à atmosfera brasileira, por um lado já se inserindo nos debates da conjuntura nacional dos anos de 1950, especialmente da seara cinematográfica e, por outro, fazendo parte ativa de um projeto cultural mais amplo, que remonta à sua formação acadêmica na Universidade de São Paulo (USP), sua contribuição na revista *Clima* e no *Primeiro Clube de Cinema de São Paulo*, Paulo Emílio passava, então, a partir de 1956, à reflexão sistemática sobre cinema nas páginas do *Suplemento Literário*, escrevendo semanalmente para o empreendimento cultural da família Mesquita²⁰. Num conjunto de textos plasmados por reflexões sobre o cinema mundial — em especial o francês, o russo, o alemão, o japonês, o italiano e o norte-americano, alimentados por análises profundas de filmes de Sergei Eisenstein, René Clair, Jean Renoir, David W. Griffith, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Charles Chaplin, Orson Welles, André Bazin e Eric von Stroheim — salta aos olhos o empenho do crítico na problematização da necessidade de produção de pesquisas históricas acerca do cinema brasileiro, da premente luta pela existência de fato de uma Cinemateca no Brasil e da legitimação de uma cultura cinematográfica nacional, dialogando diretamente com os textos históricos sobre o cinema brasileiro existentes em sua contemporaneidade.

Paulo Emílio iniciou sua defesa política, cultural e social da necessidade de pesquisas históricas sobre o cinema brasileiro, bem como do papel preponderante, para isso, de um acervo documental disponível para os pesquisadores nacionais, no artigo “Um pioneiro esquecido” (06/10/1956)²¹, texto dedicado a Aníbal Requião, um “cineasta” pioneiro no Paraná. Nele, o crítico salienta:

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).

epicentro das mudanças que continham, em seu processo, sensíveis transformações na forma de organização cultural” (MORAIS, 2013a, p. 151). Para uma análise pormenorizada sobre o *Suplemento Literário* d’*O Estado de São Paulo*, Cf. (LORENZOTTI, 2007; WEINHARDT, 1982).

²⁰ Em quase uma década de contribuição, no total foram duzentos e três textos, todos publicados numa coletânea de dois volumes. Cf. (SALLES GOMES, 1981, 2 vols.). Curiosamente, os dois textos de caráter mais histórico que escolhemos como objeto desta pesquisa não foram publicados no *Suplemento*.

²¹ A contextualização dos artigos será feita com o título e a datação original. Os trechos selecionados serão referenciados com base na coletânea de dois volumes consultada.

As colocações se referem à problemática de que a história do cinema nacional não entra nas pesquisas sobre a história do cinema mundial. Isso porque, por um lado, a ênfase daquelas pesquisas é atribuída à cinematografia europeia e norte-americana e, por outro, devido à impossibilidade de situar no tempo os filmes brasileiros. Desdobrando-se disso figuram dois elementos. O primeiro consiste no fato de Paulo Emílio explicar que nas histórias do cinema mundial já existem marcos precisos — os primeiros filmes dos irmãos Lumière e *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone — para o cinema “primitivo”, fato que não ocorre no Brasil, onde as informações exatas são inexistentes e prejudicam uma cronologia inicial. Nessa medida, o crítico demonstra a mesma preocupação de Silva Nobre (1955), Alex Viany (1959) e muitos outros acerca do início do cinema Brasil e, conseqüentemente, sua marca de origem: seu *nascimento*. O segundo pode ser observado quando o autor reconfigura o que deveria ser a função do historiador de cinema no contexto da literatura cinematográfica mundial, em diálogo preciso com Pery Ribas. Esse, em *Roteiro do cinema mudo brasileiro* (1953), havia pontuado:

O fato é que, certo ou errado, ainda está por ser publicado um volume sobre nosso cinema. Com isso deixamos de ter nossos filmes antigos citados em livros importantes como os de Sadoul, Cuenca ou Lapierre. O primeiro e o terceiro desses historiadores referem-se à produção brasileira de maneira lacônica e — o que é pior — o primeiro faz incrível confusão do Brasil com a Argentina, falando em fitas brasileiras produzidas na terra do General Péron! (RIBAS, 1953 apud SÁ NETO, 2003, p. 136).

Nota-se que ambos fazem menção à literatura cinematográfica mundial, concordando com o seu caráter excludente e desavisado acerca de nossas películas. Ribas é mais preciso, faz menção à *Histoire Générale du Cinéma* (1946-1952), de Georges Sadoul, *Historia del cine* (1949), de Carlos Cuenca, e *Les cent visages du cinéma* (1948), de Marcel Lapierre. Já Paulo Emílio, apesar de generalizar e não atribuir nomes às “histórias do cinema mundial”, coloca a questão sob outro parâmetro: não cabe ao pesquisador brasileiro apenas contribuir para que o cinema nacional seja citado na literatura cinematográfica mundial, mas, sim, auxiliar na viabilização de um acervo documental (Cinemateca), que, por consequência, promoveria o desenvolvimento de pesquisas históricas no próprio país. Naturalmente, a matriz de tal argumento reside na ideia de que a tríade formada por pesquisa histórica, acervo documental e cultura cinematográfica deveria ser objeto de maior atenção por parte daqueles que militavam na seara cinematográfica nacional.

Com a evidência da lacuna de um acervo documental organizado, isto é, um projeto de conservação de filmes e demais documentos ligados à Sétima arte nacional, que

facilitaria muito o trabalho dos pesquisadores brasileiros, viabilizando a construção de “histórias de nosso cinema”, Paulo Emílio prossegue no lastro reflexivo inaugurado na semana anterior. No artigo “Congresso de Dubrovnik” (13/10/56), no qual discorre sobre a importância da *Federação Internacional dos Arquivos do Filme* (FIAF), onde exerceu cargos importantes quando residiu no exterior, argumenta:

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. 11-12, vol. 1.).

A interrogação é límpida e surge no sentido de promover uma relação de causa e efeito entre acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica. Isso é levado a cabo no segundo trecho do artigo, no qual o crítico toca profundamente no tema da preservação dos filmes, papel central que uma Cinemateca deveria cumprir. Na proposta do crítico, à luz de um projeto mais amplo o termo “florescência” deveria ser atribuído ao “movimento de cultura cinematográfica” somente a partir do instante que um local apropriado à conservação, difusão e manutenção de um acervo fílmico e documental fosse se constituindo. Automaticamente, a pesquisa histórica receberia um fôlego considerável, como também o movimento de cultura cinematográfica se efetivaria.

Esses dois artigos do final de 1956 expressam muito da ambiência em cujo cerne Paulo Emílio estava, bem como sua consciência acerca de em que consiste um trabalho histórico. No tocante à ambiência, Maria Arminda do Nascimento Arruda defende que, a partir do modernismo dos anos de 1920, surgiu em São Paulo um projeto “[...] de incontestável aprofundamento das bandeiras nacionalistas e de reforma da sociedade, [que] impregnava, com graus e intensidade variáveis, a produção da cultura” (ARRUDA, 2001, p. 25). Desse modo, “[...] 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 [...]” (Ibid., p. 26). A respeito de sua consciência do que constitui um trabalho histórico, nota-se que crítico concorda com a máxima canonizada pelos historiadores do século XIX, que não deixa de ser válida até hoje — mesmo em tempo

considerado por muitos como “pós-moderno” —, segundo a qual se faz história com base em documentos²².

Esses dois elementos: situação objetiva de ausência de um acervo documental e consciência de que não se faz história sem documentos, inter-relacionam os argumentos de Paulo Emílio com o já decano da crítica cinematográfica nacional Adhemar Gonzaga. Em *Notas para uma história do cinema brasileiro* (1954), Gonzaga afirmara com muita clareza: “[...] escrever a História do Cinema Brasileiro é tarefa árdua e demorada que demanda colheita de dados onde eles não estão classificados e prontos para cômodas consultas” (GONZAGA, 1954 apud SÁ NETO, 2003, p. 140). Do mesmo modo, a preocupação de Paulo Emílio com um acervo documental, logo, com a promoção de pesquisas históricas, muito bem subsidiam a solicitação por parte de Francisco Silva Nobre (1955) e Alex Viany (1959) por benevolência com suas obras, demonstrando aspectos da mentalidade dos pesquisadores do período²³.

A cultura cinematográfica nacional, desdobramento direto de um acervo documental e da efetivação de pesquisas sobre nossa cinematografia continuaria sendo objeto de reflexão por Paulo Emílio. No entanto, os textos históricos do cinema nacional ganham maior relevo no artigo “Pesquisa histórica” (17/11/56). O crítico parte de uma constatação:

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.).

A partir daí enfatiza a existência de trabalhos já feitos ou em curso, como os de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Pery Ribas, Francisco Silva Nobre, Benedito J. Duarte e Alex Viany, atribuindo-lhes a devida importância no resgate de nossa história cinematográfica e, em consequência, no desenvolvimento das pesquisas. Contudo, sua apreciação de *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), de Francisco Silva Nobre, é bastante crítica, quando ressalta:

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

²² Tal máxima, que inclusive será tratada por muitas críticas apressadas e indiretas como “um culto dos documentos”, pode ser notada nos primeiros tratados alemães e franceses, Cf. (DROYSEN, 2009; LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1946).

²³ Cabe ressaltar que isso não impediu Paulo Emílio de proferir severas críticas à obra de Viany, como veremos ainda neste capítulo.

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 (Id.).

A posição de Paulo Emílio é clara: sua maior crítica dá ênfase, por um lado, à falta de rigor metodológico, ao menos quanto à citação das fontes, considerando-o o principal defeito do livro e, por outro, ao caráter sumário da obra, sobretudo por apenas arrolar dados cronologicamente. Afere-se novamente que, muito embora não seja “historiador de ofício”, caso emblemático em praticamente todos aqueles que se enveredam pelos caminhos do resgate da história do cinema brasileiro no período, possui plena consciência de que história se faz com documentos e esses devem ser mencionados, mas, igualmente, é necessária uma interpretação desses documentos, ou seja, uma apreciação crítica.

Nesse sentido ressoam as palavras de E. H. Carr:

Os fatos falam apenas quando o historiador os aborda: é ele quem decide quais os fatos que vêm à cena e em que ordem ou contexto. Acho que foi um dos personagens de Pirandello quem disse que um fato é como um saco — não ficará de pé até que se ponha algo dentro (CARR, 1978, p. 14).

Por esse motivo o crítico encara o trabalho de Silva Nobre como uma espécie de introdução ao estudo do cinema brasileiro. No entanto, apenas um entre outros disponíveis a quem se enveredasse pelos caminhos da escrita da história do cinema nacional. Ademais, Paulo Emílio anuncia a esperada *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, afirmando:

Tudo indica que a pesquisa histórica relativa ao cinema brasileiro vai entrar numa fase decisiva. Alex Viany prepara para o Instituto Nacional do Livro uma contribuição básica, o repertório mais completo possível dos filmes realizados no Brasil, com as respectivas fichas técnicas (Id., Ibid., p. 27-28).

Ao trabalho de Viany é atribuída uma expectativa de que seja o mais completo repertório de filmes já realizados no país, isto é, um marco. Talvez essa colocação de Paulo Emílio seja um dos motivos pelos quais Alex Viany tenha se preocupado, como vimos, em explicitamente outorgar ao seu trabalho a característica de marco fundador da historiografia cinematográfica nacional. Esse elemento presente em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), associado à expectativa de Paulo Emílio, lança indícios de um diálogo constante, que passa diretamente pela ideia de um trabalho coletivo nas pesquisas históricas realizadas. Sobre isso, e com base nos agradecimentos feitos por Alex Viany em sua obra, Arthur Autran chega a arriscar a ideia de que a seara cinematográfica do período, sobretudo na esfera da crítica, consiste num meio bastante solidário (SÁ NETO, 2003, p. 198). Evidentemente, tal

“solidariedade” não impede apreciações ácidas dos livros, como a de Paulo Emílio ao livro de Viany, como veremos mais adiante.

A pesquisa histórica aparece como mote fundamental também em “Evocação Campineira” (15/12/56), porém o crítico não só incita à pesquisa, mas já arrisca a pesquisar o “ciclo regional” de Campinas. Sob essa pretensão é que retrata cuidadosamente a produção campineira de longas-metragens ficcionais do segundo decênio do século XX, aprofundando-se na influência do cinema hollywoodiano nos “cineastas”; no papel financeiro preponderante, no sentido de angariar investidores para a produtora *APA Film*, da escola de cinema fundada por E. C. Kerrigan; no sucesso de público de *Sofrer para gozar* (1923), de E. C. Kerrigan; e no insucesso de *A carne* (1925), de Felipe Ricci.

Com esse artigo ele estabelece uma ponte com as reflexões de Humberto Mauro, autor de *O ciclo de Cataguazes na história do cinema brasileiro* (1954), e de Benedito J. Duarte, autor de *As idades do cinema brasileiro* (1954). O primeiro busca no fio da memória seus filmes realizados em Cataguazes e a participação dos demais sujeitos naquele contexto, dando depoimento sobre os problemas enfrentados na produção de filmes no interior do país na década de 1920. O segundo apenas discute filmes e diretores em Campinas, Recife e Cataguazes. Entretanto, ambos compartilham a noção de “ciclo regional” e a aplicam ao conjunto de filmes realizados na década de 1920 fora do Rio de Janeiro e de São Paulo. Portanto, a referência a *ciclos regionais*, que também marcará a obra de Alex Viany (1959), como já vimos, parece uma constante na atividade de resgate de nossa história cinematográfica à qual Paulo Emílio, ainda na forma de rascunho, não escapa. Por fim, há indícios de que o crítico já demonstrava certa predileção por longas-metragens ficcionais, uma vez que são o filão preferencial na discussão sobre o “ciclo” campineiro.

Outro texto em que a preocupação com a pesquisa histórica vem para o primeiro plano, só que agora no sentido de estimular a elaboração de novos trabalhos, é “Dramas e enigmas gaúchos” (29/12/1956), no qual Paulo Emílio lança como tema principal o cinema mudo do Rio Grande do Sul, argumentando sob a perspectiva histórica:

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).

A relação entre pesquisa histórica e arquivos de filmes é tarefa imediata à qual os interessados na escrita da história do cinema brasileiro não podem se furtar, pois vários “cineastas” pioneiros já morreram sem deixar depoimentos, assim como seus artigos já se dispersaram. Emerge com força a inquietação do crítico com as “origens” do cinema nacional, ao mesmo tempo em que considera o arquivamento de filmes empreendimento premente.

A pesquisa histórica prossegue como mote principal em “Visita a Pedro Lima” (19/01/57). No texto dedicado ao antigo articulista das revistas *Selecta* e *Cinearte*, Paulo Emílio destaca o empenho e dedicação de Pedro Lima à causa do cinema brasileiro como um modelo a ser seguido, seja pelo denso arquivo ou por sua defesa de nossa cinematografia. Por fim, incita os pesquisadores a estreitarem relações com Pedro Lima, Pery Ribas e Adhemar Gonzaga, pois seus arquivos constituíam-se em fontes fundamentais para o resgate da história do cinema brasileiro.

O artigo “Literatura cinematográfica” (27/07/57) consiste em mais um texto no qual o crítico incentiva a pesquisa em torno de nossa história cinematográfica.

Em matéria de literatura cinematográfica 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 (Ibid., p. 167).

Embora enfatize com ressalvas uma suposta vitalidade da indústria cinematográfica nacional, o autor se atém a um diagnóstico de regressão do movimento cultural em geral, que engloba pesquisas históricas e diálogo entre os agentes da crítica. Pontuando o desaparecimento da *Revista de Cinema*, publicação do *Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais* (CECMG), e a falta de diálogo entre os articulistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, Paulo Emílio finaliza o artigo fazendo menção mais uma vez a sua expectativa quanto à obra de Alex Viany, revelando sua impressão de que ela “[...] marcará o início da tão esperada fase de estudos metódicos em torno do cinema brasileiro” (Id.). Desses argumentos ressoam dois aspectos relevantes.

O primeiro reside na ideia de que, notadamente, como estamos procurando demonstrar ao longo deste capítulo, o diálogo entre os textos históricos atinentes ao cinema brasileiro ocorre de forma natural, dando a sensação de que os críticos, jornalistas, literatos, cinéfilos e cineastas inseridos no meio cinematográfico nacional leem as produções uns dos outros. Todavia, o sentimento de incomunicabilidade entre os pesquisadores paulistas e cariocas explicitado por Paulo Emílio lança indícios de que o crítico projeta algo mais. O que seria esse algo mais? O autor, já curador-chefe da *Cinemateca Brasileira* no momento da publicação desse texto, intenta a formação de um centro orientador de pesquisas, encontros e estudos em torno da história do cinema brasileiro de abrangência nacional, no qual, além da leitura da literatura cinematográfica, já efetuada, os pesquisadores pudessem travar diálogo pessoal, contribuir mutuamente no desenvolvimento dos trabalhos²⁴. Já o segundo se refere mais uma vez à expectativa do crítico acerca de *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, que, à luz desse projeto, recebe o *status* de mola-propulsora dos estudos metódicos atinente à nossa história da Sétima arte.

A contribuição de Paulo Emílio ao *Suplemento Literário* adentra os anos de 1960 com os dois pés nos anos de 1950. Seus primeiros artigos do período continuam a dialogar diretamente com o que foi produzido em matéria de literatura cinematográfica nacional no decênio anterior, assim como ainda se pautam na tríade construída nos motes acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica.

Em “Estudos históricos” (23/01/60), faz uma apreciação crítica de algumas histórias do cinema brasileiro produzidas nos anos de 1950. Logo de início, alerta os leitores de seu desconhecimento de nossa história cinematográfica, justificando assim sua expectativa pelo recém-lançado *Introdução ao cinema brasileiro* (1959). Entretanto, deixa muito claro que, antes de abordar o empreendimento de Viany, é preciso traçar um quadro acerca do estado da pesquisa histórica sobre nossa cinematografia, que é foco principal do artigo.

Com essa pretensão, passa a analisar algumas investidas na história do cinema brasileiro, destacando preliminarmente os catálogos da *Primeira e Segunda Retrospectiva do Cinema Brasileiro*, publicados em 1952 e 1954, e organizados, respectivamente, por Adhemar Gonzaga e Caio Scheiby, e Benedito J. Duarte, Almeida Salles e Caio Scheiby. Sobre o primeiro, considera-o a principal raiz das tentativas de estudos históricos a respeito do cinema brasileiro. Já a respeito do segundo, se detém na introdução, intitulada *As idades do cinema brasileiro* (1954), escrita por Benedito J. Duarte, enfatizando:

²⁴ À luz desse projeto, a ideia de um trabalho coletivo lançada por Alex Viany tem muito sentido.

[...] ele ensaia uma visão global do cinema brasileiro, cuja história divide em três tempos, a saber, esplendor, decadência e renascimento. Ainda sob o impacto das revelações inesperadas da Primeira Retrospectiva, Benedito Duarte não duvida em fazer coincidir o tempo do esplendor com a idade muda do nosso cinema. A fase de decadência seriam as duas primeiras décadas do cinema falado entre nós, e o renascimento, a da constituição da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em fins de 1949. Minha ignorância do cinema brasileiro, em parte devido a longas ausências do país, mas também a um descaso de que hoje me penitencio, é infelizmente muito grande, e não possuo elementos suficientes para iniciar uma discussão do esquema proposto por Benedito J. Duarte, de cuja adequação duvido (SALLES GOMES, 1981, p. 141-142, vol. 2).

Nota-se nesse trecho um argumento de cunho metodológico. Paulo Emílio não se aprofunda na análise, justificando seu desconhecimento de nossa história cinematográfica, porém não se furta a suspeitar da viabilidade da periodização proposta por Benedito J. Duarte. De certo modo, o crítico já parece descartar uma história do cinema brasileiro periodizada globalmente pela ideia de apogeu, declínio e renascimento. Dessa forma, mesmo que pela suspeição de um modelo, provavelmente o autor já rascunhasse possíveis organizações formais para uma história da Sétima arte nacional.

A metodologia continua sendo preocupação fundamental de sua nova apreciação do trabalho de Francisco Silva Nobre (1955), sobretudo quando salienta:

Em 1955 foi editado um pequeno volume de F. Silva Nobre, *Pequena História do Cinema Brasileiro*. O título promete mais do que cumpre. Seu texto não sofreu a menor elaboração. O que nos apresenta são anotações e apontamentos dispostos em ordem cronológica. Não devemos contudo subestimar contribuições como a de Silva Nobre. Se as pessoas que colecionam informações e documentos referentes ao cinema brasileiro se dispusessem a torná-los públicos de forma mais ou menos ordenada, verificar-se-ia um grande avanço nos estudos históricos. É, porém, indispensável um mínimo de disciplina científica. O defeito mais grave da *Pequena História do cinema brasileiro* é a falta de referência às fontes das informações (Ibid., p. 142)

Paulo Emílio continua abraçando a máxima de que história se faz com documentos, sendo eles objetos de um olhar crítico, não apenas dispostos cronologicamente. Evidentemente ele não descarta o texto, considerando-o importante no sentido de subsidiar pesquisas posteriores, especialmente por possuir uma ordenação temporal dos eventos cinematográficos nacionais, porém não deixa de cobrar algum rigor científico. Em face desse argumento, pode-se aventar a ideia de que ele projetava uma nova fase de pesquisas históricas acerca do cinema nacional, com maior investimento crítico e metodológico por parte dos pesquisadores. Nessa direção seguem as palavras de Marc Bloch: “[...] os limites de uma ciência podem ser fixados pela própria natureza de seus métodos” (BLOCH, 2001, p. 68). Parece que Paulo Emílio possuía plena consciência disso.

O solicitado rigor metodológico só seria efetivado se os estudiosos possuísem acervos documentais organizados a sua disposição²⁵. Por esse motivo, o artigo prossegue com elogios do crítico a Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Pery Ribas, sobretudo por seus arquivos, fontes fundamentais a quem se dispusesse a escrever a história do cinema brasileiro. Sinalizando a importância do arquivo numa empreitada frutífera acerca da história do cinema nacional, o autor enfatiza que os capítulos de *História do cinema brasileiro* (1956; 1957), de Adhemar Gonzaga, constituem-se numa amostra auspiciosa do que se poderia esperar do pesquisador nesse terreno. Nesse movimento, Gonzaga é visto como exemplo de que um acervo documental organizado e à disposição do pesquisador é condição *sine qua non* a investidas frutíferas em matéria de literatura cinematográfica nacional. Por fim, o artigo se encerra sinalizando os que o seguirão: “Mesmo incompleta, esta recapitulação é indispensável como pano de fundo para uma avaliação equilibrada do esforço de Alex Viany nesta *Introdução ao cinema brasileiro* agora editada, e que em breve será objeto de nossa crítica nesta coluna” (Ibid., p. 144).

Exatamente uma semana depois Paulo Emílio inicia sua resenha crítica de *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) com o artigo “Contribuição de Alex Viany” (30/01/60). Dedicado à parte do livro intitulada “Informação”, o crítico se entusiasma com as mais de oitenta páginas em que Viany justapõe lista de filmes, de profissionais, cópias de textos legislativos acerca do cinema nacional, iconografia e índices, ressaltando:

Percebe-se que foi a esse apêndice que o autor dedicou mais cuidado, e o esforço foi plenamente recompensado. Com a *Filmografia* incluída em sua *Introdução ao cinema brasileiro*, Alex Viany tornou-se um benemérito do movimento de cultura cinematográfica no Brasil. Pude verificar na Cinemateca Brasileira como seu livro transformou-se imediatamente em instrumento indispensável de trabalho, ao qual recorreremos sem cessar, devendo suceder o mesmo nas demais entidades culturais ou corporativas ligadas ao cinema nacional (SALLES GOMES, 1981, p. 145, vol. 2).

²⁵ Já refletimos sobre isso da seguinte maneira: “É suprema 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 sobre o cinema. Os críticos de cinema, cinéfilos e cineastas, aqui exemplificados com Paulo Emílio, não enfatizavam o papel das cinematecas [acervo documental] com desinteresse de causa, pois há uma carência de orientação histórica, e as cinematecas exerciam função importantíssima na orientação de quem escrevia sobre e produzia cinema no Brasil” (MORAIS, 2010a, p. 80-81). Convém complementar que o não desinteresse de causa de Paulo Emílio também pode ser aferido em seu papel de proa na *Cinemateca Brasileira*. O crítico tornou-se seu curador-chefe e, nesse período, além de peregrinar em busca da obtenção de acervo fílmico, material documental, recursos e espaço físico para a entidade, também procurava o estabelecimento de convênios culturais e financeiros, sendo seus textos no *Suplemento* uma maneira de difusão da importância de uma Cinemateca para a cultura nacional como um todo.

Apesar de não poupar elogios à “Informação”, com base na ideia lançada pelo próprio Viany de que o trabalho seria um “livro-piloto” Paulo Emílio passa à apreciação crítica das diversas seções que a compõem, fazendo incidir luz sobre aspectos metodológicos. Sobre a “Filmografia” organizada por Viany, ele ressalta:

Na próxima edição do livro, os progressos da *Filmografia* não devem ficar limitados ao enriquecimento numérico. Será indispensável determinar um critério mais seguro para as entradas. O autor não explica a orientação que seguiu. Em princípio, acolhe ele sobretudo fitas de enredo e exclui os filmes sobre arte, científicos, experimentais, os documentários em geral, sem falar naturalmente nos jornais cinematográficos. Ao mesmo tempo, todavia, inclui um certo número de documentários de longa-metragem, sugerindo, à primeira vista, que o seu critério consistiu em admitir que estes últimos contêm obrigatoriamente certa qualidade de espetáculo que os aproxima dos filmes de enredo. [...] Desejamos é ressaltar a necessidade de um critério definido no estabelecimento da filmografia brasileira (Ibid., p. 146).

Notam-se críticas negativas aos critérios metodológicos de organização das informações, especialmente pela incoerência e a omissão de Viany atinente às suas escolhas. Paulo Emílio não dá indícios de sua predileção por algum tipo de filme, seja documentário, ficcional, curta ou longa-metragem — como havia feito em “Evocação Campineira” (15/12/56), quando, mesmo na forma de rascunho, já havia revelado apreço pela ideia de que longas-metragens ficcionais deveriam ser o filão a entrar em uma história do cinema brasileiro —, mas demonstra consciência crítica de que pesquisas históricas sérias deveriam respeitar critérios específicos, os quais o historiador não deveria se furtar a expor aos seus leitores.

Curiosamente, é pela omissão da parte de Paulo Emílio que notamos indícios de mais um elemento interessante. Ao analisar o “Cadastro” pessoal do cinema brasileiro, onde Viany traz inúmeras informações referentes aos sujeitos, empresas e até animais que participaram da produção cinematográfica brasileira, o autor ressalta:

Outro apêndice útil é o *Cadastro* pessoal do cinema brasileiro que ocupa nada menos de cento e vinte e cinco páginas de *Introdução ao cinema brasileiro*. Como o *Cadastro* decorre da *Filmografia*, o primeiro fica subordinado ao critério adotado para a segunda. De qualquer maneira, e em desacordo com a opinião expressa recentemente por B. J. Duarte, penso que Alex Viany tem razão em limitar-se, no *Cadastro*, ao nome de pessoas, grupos (E. C. Corinthians ou Balé Pigalle) ou bichos (cão Duque) que participaram, diretamente ou não, como é o caso de alguns escritórios, na fatura de filmes, deixando de lado os críticos, ensaístas, a gente de cinemateca e os cineclubistas, cuja atividade não se encontra obrigatoriamente ligada ao esforço concreto da produção de fitas (Ibid., p. 147).

As colocações de Paulo Emílio remontam aos problemas elencados sobre a “Filmografia” disposta por Viany, pois o “Cadastro” é considerado decorrente dos critérios

metodológicos adotados naquela seção, já criticados negativamente. Apesar desse fato, o crítico concorda com as escolhas de Viany, evitando discutir a falta de informações sobre pessoas e empresas ligadas à distribuição e exibição dos filmes. Desse modo, mesmo que na forma de rascunho, e pela omissão, o autor revela uma ideia implícita segundo a qual a esfera do meio cinematográfico digna de entrar numa narrativa da história do cinema brasileiro é a da produção²⁶.

²⁶ Outro elemento interessante sobre o “Cadastro” de *Introdução ao cinema brasileiro* reside no diálogo de Paulo Emílio com as críticas ao livro de Viany proferidas por Benedito J. Duarte. O crítico revela discordância com a posição de Benedito J. Duarte — para quem críticos cinematográficos e estudiosos de cinema nacional deveriam figurar nas páginas do “Cadastro” (SÁ NETO, 2003, p. 237) —, tomando partido da ideia de que somente pessoas ligadas diretamente ou indiretamente à produção dos filmes deveriam figurar na seção. Essa problemática é demasiadamente oportuna, nos encaminhando para um debate acalorado. De acordo com Arthur Autran F. 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. B. J. Duarte é coerente com seu texto ‘As idades do cinema brasileiro’, discutido anteriormente, no qual postulava que os realizadores das ‘chanchadas’ não deveriam ser mencionados pelo discurso historiográfico. 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” (Ibid., p. 238). Não é nossa intenção elidir os méritos do trabalho de Sá Neto, que inclusive é referência importante na feitura da presente tese, porém convém resgatar uma reflexão que já fizemos em nossa dissertação de mestrado. Na ocasião, argumentamos: “A perspectiva de Autran [Sá Neto] em utilizar esta querela de perspectivas entre Paulo Emílio e Benedito J. Duarte para demonstrar sua proposta de polarização entre, respectivamente ‘crítico-histórico’ e ‘crítico-esteticista’, elucida bem a preocupação com a objetividade em Paulo Emílio. Não obstante, há de se considerar também que, por um lado, Paulo Emílio é um crítico de cinema que se destaca por moldar suas críticas por alguns critérios que também são preceitos dos estudos históricos, o que corrobora a análise de Autran [Sá Neto], mas, por outro, tais críticas também congregam preceitos que seriam considerados por Autran [Sá Neto] de críticos ‘esteticistas’. Vide exemplo: podemos destacar uma hierarquização de movimentos cinematográficos, na qual as posições de Paulo Emílio alinham-se às de Benedito J. Duarte. Alcides Freire Ramos nos demonstra isso em um sugestivo artigo. [...] Perguntaríamos a Autran [Sá Neto], Paulo Emílio, em sua trilogia que versa sobre a história do cinema brasileiro [*Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*, *Pequeno cinema antigo* e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*], não teria destacado os filmes e os indivíduos que, segundo ele, mereciam entrar para a história de nossa cinematografia? [...] Ao colocar Paulo Emílio e Viany como críticos-históricos, Arthur Autran não teria tentado atribuir uma maior legitimidade ao seu objeto de estudo (Alex Viany)? Ou seja, é comprovado que Paulo Emílio elaborou uma perspectiva de história e um modelo interpretativo bastante respeitado, portanto, nada mais cômodo que outorgar ao seu objeto essa mesma perspectiva tão respeitada, pois o historiador, como afirma Michel de Certeau, depende de seu ‘lugar social’, que passa diretamente pelo reconhecimento e legitimidade da obra atribuída por seus pares” (MORAIS, 2010a, p. 88-89). Mantemos nossa posição: não concordamos com a polarização proposta por Arthur Autran, pois não é privilégio de Alex Viany, B. J. Duarte ou Paulo Emílio um recorte hierárquico em seu material de pesquisa e, naturalmente, escolhas pautadas em apreciações estéticas. Afinal, os três críticos, assim como muitos outros do período, estão discutindo uma Arte: a sétima, e essa sempre foi objeto de acaloradas discussões, seja calcadas em aspectos socioculturais, políticos e econômicos, seja alimentadas pelas mais variadas concepções de Arte. A polarização proposta por Arthur Autran F. Sá Neto já foi fruto de rejeição por outro pesquisador: Luiz Antonio Souza Lima de Macedo, organizador de *B. J. Duarte: críticas* (2009). Em comentários introdutórios que se referem à polarização proposta por Sá Neto, o estudioso afirma: “O que vai adiante, quanto a enganos e injustiças, só pode ser atribuído à imaturidade e à ideologia, precocemente apropriada pelo autor, de um guru mais velho. Quem sabe? Caso contrário, seria má fé, hipótese que afasto, em benefício da dúvida. Ocorre que o então garoto Arthur Autran escreveu uma tese, depois transformada em livro, enaltecendo o crítico e cineasta Alex Viany, aliás, Almiro Viviani Fialho. Até aí tudo bem. Viva o direito de expressão. Tanto dele, quanto o meu. Acontece que, para atingir seu propósito, preferiu

Ademais, Paulo Emílio fecha o artigo salientando:

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 junho de 1896 até as produções brasileiras de 1959, a minha esperança maior era 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 (Ibid., p. 149).

A anunciada recepção da parte da “História” de *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) aparece no artigo “Decepção e esperança” (06/02/60). O trecho introdutório é fundamental, mas propõe uma digressão em nossa análise, pois o crítico afirma:

No prefácio da sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido lembra que um francês, um italiano, um inglês, mesmo um russo e um espanhol, não precisam sair de suas respectivas literaturas *para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias*, ao passo que um brasileiro precisa. Se aplicássemos esse modo de pensar à arte cinematográfica, provavelmente concluiríamos que só a um norte-americano seria admissível uma experiência assim exclusiva; e, quanto ao brasileiro, seria compelido com desprazer a opinar pela incompatibilidade entre o gosto das altas emoções cinematográficas e a frequência ao cinema nacional. Na realidade, em nosso País, o espectador habitual, que simplesmente procura emoções cinematográficas médias, foge dos filmes brasileiros. A plateia do cinema brasileiro se recruta, por um lado, nos setores mais rústicos do público, por outro, nos quadros da corporação e, finalmente, numa minoria intelectual militante. As três categorias participam, em graus diversos de consciência, desse fenômeno complexo que é o nacionalismo. A convicção do terceiro grupo não é profunda, e o esforço para valorizar o que anda por aí é sobretudo assumido em nome do que há por vir. Na apreciação do passado do nosso cinema, a opção otimista tinge-se de sentimentalismo. Quanto a mim, não me furto a esse estado de espírito, e aplico à cinematografia brasileira as palavras de Antonio Candido sobre a nossa literatura: *Se não for amada, não revelará sua mensagem, e se não amarmos, ninguém o fará por nós*. Cabe acrescentar que, no cinema, ainda muito mais do que nas outras formas de expressão artística, os critérios propriamente estéticos estão longe de exaurir os ângulos de interesse de uma

diminuir e ironizar outros críticos. Veja quem: Almeida Salles, Benedito J. Duarte e Moniz Vianna, não-alinhados, ideologicamente, com o colega homenageado, nem com o jovem mestre. Apropria-se da curiosa classificação de Fábio Lucas, para atestar que os três ilustres estariam entre os esteticistas, isto é, que consideram o cinema como realidade artística regida por leis que lhe são singularmente peculiares. Para estes, deve-se extirpar qualquer fio que ligue a arte do cinema a concepções sociopolíticas... Já os históricos seriam Salvyano Cavalcanti de Paiva, Carlos Ortiz e Walter da Silveira. Para esses, o que interessa no filme exibido é a mensagem que traz implícita ou explícita, contentando-se aqui o crítico com isolar os elementos discursivos que, alimentando a opinião pública, possam ou não influir nos destinos humanos. O autor atrapalhou-se todo, ao dizer que B. J. Duarte não teve carreira tão brilhante, se comparado com críticos de sua época, sendo a sua principal tribuna a revista Anhembi. A primeira afirmação é um juízo de valor, sabe-se lá de onde saiu. Sim, porque diante da diferença de idade, alguém deve ter, também aqui, lhe assoprado nos ouvidos. A revista Anhembi criada por Paulo Duarte era mensal e seu irmão teve mais espaço e maior presença nos jornais diários, especialmente nas Folhas. Aqueles que insistiram em ignorar Benedito Junqueira Duarte, ou dele falaram bobagens, talvez tenham se arrependido pela injustiça que cometeram, não raro com explícita desonestidade intelectual” (MACEDO, 2009, p. 43-45).

obra. Convém lembrar, ainda, por menos agradável que se considere a asserção, que o cinema brasileiro nos exprime e revela. (Ibid., p. 150).

Tais colocações dialogam diretamente com a carga ideológica nacionalista do período, a partir da qual o crítico tece um diagnóstico desanimador, mas ainda assim de apelo à valorização do produto nacional. Portanto, de cunho nacionalista. Paulo Emílio se ancora no modelo explicativo adotado quanto à literatura brasileira por Antonio Candido (1993) e, a partir de uma análise sumária do público de cinema nacional, procura demonstrar que esse cinema não consegue atingir uma parcela maior de adeptos. No entanto, é necessário reconhecer nossa especificidade histórico-cultural e, ao mesmo tempo, valorizar nossa Sétima arte. Nessa medida, o crítico se insere no hall de intelectuais que participam do “fenômeno do nacionalismo”. Em tal movimento de autoinserção, Paulo Emílio interage com a noção de maturidade estético-industrial da cinematografia nacional, presente em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany. O crítico não associa esse pretense amadurecimento à ideia de evolução humana, tampouco a questões puramente estéticas, entretanto, mesmo em rascunho, já sinaliza uma visão teleológica de nossa história cinematográfica, bem como tateia questões de um legítimo conteúdo cinematográfico nacional, já que “o cinema brasileiro nos exprime e revela”, portanto, se não for amado, não revelará sua mensagem.

Tal trecho que abre o artigo consiste em uma rápida resposta a algumas críticas que vinha recebendo acerca de seu interesse pelo cinema nacional. O foco principal, como sabemos, é analisar o livro de Alex Viany. A análise não é positiva, uma vez que Paulo Emílio ressalta:

Possuindo escassa documentação e sem disposição para pesquisas originais, Alex Viany foi levado a apoiar-se no que outros já haviam escrito. Se houvesse fartura de estudos históricos parciais a respeito do cinema brasileiro, sua tarefa seria melhor sucedida. Quando existe abundância de dados colhidos e trabalhados sobre determinado assunto, estes se estruturam, por assim dizer, espontaneamente, diante do historiador, que sente com clareza onde se acham os pontos obscuros, as principais lacunas; e o seu esforço consiste então em reforçar melhor alguns setores de um conjunto que já se tornou coerente. Não é absolutamente o caso com a história do cinema brasileiro. O que já existe de público tem sobretudo valor de pista, sugestão, indicação, estímulo para pesquisas. Satisfazendo-se quase sempre com o que já encontrou esboçado por outrem, Alex Viany não logrou a menor articulação entre os disparatados elementos de informação que tinha ao seu alcance. *Introdução ao cinema brasileiro* é um livro sem roteiro. Sua técnica de construção é uma montagem bastante livre, cujo único critério é uma frouxa cronologia. Todo o início do primeiro capítulo é praticamente uma súplica dos escritos de Adhemar Gonzaga, entrecortada de alusões ao êxito do cinema no Brasil e aos artistas de mais prestígio, alusões essas colhidas em Marcel Lapierre ou Fernandes Cuenca. Após referências sumárias a fatos certamente de grande significado, como o início das carreiras de Antônio

Leal e Francisco Serrador na primeira década do século, o relato de Viany adquire, durante umas poucas páginas, forma e animação, pois está resumindo trechos de um livro de Magalhães Jr. Em seguida, continuam a aparecer subitamente nomes de pessoas e de fitas como se fossem produtos de geração espontânea. Não há situação definida, uma atmosfera recriada, um perfil humano delineado (Ibid., p. 151-152).

Fechando o teor negativo de suas críticas, ou seja, a “decepção”, o autor afirma: “Minha insatisfação diante de *Introdução ao Cinema Brasileiro* é constante. Ressalvando sempre os apêndices, a contribuição pessoal de Alex Viany para os estudos históricos brasileiros afigura-se bem restrita” (Ibid., p. 154). A “esperança” aparece ao final do artigo, onde o crítico salienta:

Minha reação final ao empreendimento tentado por Viany não é pessimista. Ele sempre afirmou que essa primeira edição da *Introdução ao Cinema Brasileiro* não passava de um esboço, um rascunho, um balão de ensaio. O livro terá por certo a função provocadora positiva que o autor deseja. [...] O texto de Alex Viany chama a nossa atenção, justamente por tudo o que tem de mau, para a urgência de se iniciar a pesquisa histórica sistemática. Deposito ainda esperanças nos recursos de autocrítica 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 da segunda edição da *Introdução ao Cinema Brasileiro* (Ibid., p. 155).

Malgrado as críticas negativas, Paulo Emílio deposita esperanças em uma reedição da obra e direciona seus argumentos à incitação dos pares ao trabalho de escrita da história do cinema brasileiro, retomando a constante em seus escritos do período pautada no mote acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica. Todavia, o que mais nos interessa são as críticas negativas. Seu teor primordial se refere à preocupação com o estado geral dos estudos históricos no país, sobretudo com o modo como as narrativas históricas deveriam ser urdidas. Paulo Emílio trata a documentação histórica ao molde de filmagens cinematográficas, prontas para receber tratamento de montagem, sonorização e demais procedimentos técnicos. Isso pode ser aferido quando o crítico cobra do livro um “roteiro”, lhe propõe maior “animação e forma”, critica o aparecimento de dados como se fossem “produtos de geração espontânea”, enseja uma recriação da “atmosfera” do cinema brasileiro, a definição de situações e o delineamento de “perfis humanos”.

Como já vimos, Paulo Emílio possuía consciência de que um trabalho histórico se constrói com base em documentação, que deve, por sua vez, ser alvo de uma crítica. Ou seja, tinha pleno conhecimento da importância de uma metodologia. Agora, se nota também um outro viés dessa consciência, segundo o qual a narrativa histórica também tem seu devido valor. Ressoa de suas críticas ao empreendimento de Viany a ideia segundo a qual não basta

ao pesquisador encontrar documentos e pouco a pouco dispô-los como se fossem produtos de geração espontânea.

A documentação, com efeito, não é o fim do trabalho histórico, mas, sim, o meio pelo qual esse trabalho se constituirá no propósito de obter credibilidade. Sob este prisma, é preciso construir uma narrativa, gerando uma interpretação histórica convincente. Nesse processo deve haver um arranjo hierárquico dos eventos informados pela documentação, seja pelo “realce” ou “subordinação” de acontecimentos, mas sempre com vistas a conquistar uma coerência formal de significados de um conjunto de ocorrências e, ao mesmo tempo, um “efeito de real” (CERTEAU, 2007, p. 101). Paulo Emílio, com efeito, rascunha sua concepção de trabalho histórico que será efetivada posteriormente.

O último artigo em que gostaríamos de nos deter, a fim de demonstrar a maneira pela qual Paulo Emílio rascunha sua interpretação histórica acerca do cinema brasileiro é “Uma situação colonial?” (19/11/60)²⁷. Nele, a pesquisa histórica, um dos motes da tríade que estamos explorando, é empreendida à luz do acontecimento traumático para as aspirações de industrialização do cinema brasileiro, que significou a falência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, já rascunhando diversos argumentos que serão desenvolvidos em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). O autor enfatiza:

Em cinema, de forma ainda mais clara do que em outros terrenos da atividade humana, há uma solidariedade total entre as tarefas mais prosaicas e as construções mais finas. O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento. Assim como as regiões mais pobres do país se definem imediatamente aos olhos do observador pelo aspecto físico do habitante e da paisagem, todos os que nos ocupamos de cinema no Brasil escapamos dificilmente a um processo de definimento intelectual que mais cedo ou mais tarde acaba imprimindo características reconhecíveis à primeira vista (SALLES GOMES, 1981, p. 286, vol. 2).

O autor expõe sua perspectiva e diagnóstico primários: o denominador comum de todas as atividades cinematográficas nacionais é a mediocridade, pois todas as esferas, direta

²⁷ O artigo, antes da publicação no *Suplemento Literário* com algumas modificações, foi apresentado na *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, realizada entre 12 e 15 de novembro de 1960. Em encontro que reuniu praticamente todos os articulistas da Sétima arte no Brasil, entre eles os antigos membros do *Chaplin Club*, Plínio Sussekind e Octávio de Faria, além de 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, Paulo Emílio também apresentou a tese *A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico* (1960).

ou indiretamente ligadas a elas, sofrem dos males do subdesenvolvimento. A partir dessa postura crítica, o *status quo* subdesenvolvido constitui-se para Paulo Emílio numa etapa histórica a ser superada na seara cinematográfica nacional. Porém, antes seria preciso esclarecimento, daí o caráter altamente crítico logo no início do artigo. Novamente salta aos olhos nesses rascunhos uma visão de história teleológica, na qual o futuro do cinema brasileiro ainda não é prefigurado, mas o presente é refutado e exposto do ponto de vista da superação, resultante da condição primária de esclarecimento da situação.

Tal esclarecimento não é percebido pelo crítico. Importadores e exibidores atingem prosperidade e até possuem ideias e fazem projetos, todavia sempre marcados pela situação de alienação, desdobramento direto dos limites estreitos ditados por condições externas (Ibid., p. 286-287). Por essa razão, o filme brasileiro não encontra lugar ao sol em seu próprio terreno, sendo sobretudo expurgado para as margens do mercado, na medida em que, malgrado importadores e exibidores sejam brasileiros, se rendem à prosperidade conquistada, mesmo de forma medíocre. Nota-se que Paulo Emílio já rascunha uma conjuntura do mercado cinematográfico nacional altamente dependente e subjugada pelos interesses estrangeiros, especialmente de empresas norte-americanas.

A crítica aos produtores é ainda mais enfática, carregando consigo dosagens de juízo de valor estético e teor nacionalista de esquerda. O crítico salienta:

Outros, que às vezes são os mesmos acima citados, prosperam na produção de filmes nacionais. Aqui a norma também é a capitulação, somente que o obstáculo apontado como intransponível é o próprio público. 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. As fitas que fabricam, aliás, não são propriamente cinema para o público, mas o prolongamento de espetáculos que este admira no rádio, na televisão ou teatro ligeiro. Essas fitas brasileiras não se incluem na razão maior ou menor de cinema introduzida nos hábitos do povo. Tal necessidade é satisfeita pelas fitas estrangeiras. O que assegura o sucesso das fitas a que nos referimos é o fato de não serem comparadas pelo espectador aos produtos de outros países. 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. [...] Esse tipo de filme brasileiro é, pois, mau, mas oferece alguma compensação financeira (Ibid., p. 287-288).

Paulo Emílio está se referindo aos filmes musicais carnavalescos (pejorativamente chamados de “chanchadas” pela crítica) produzidos, em sua maioria, no interior da *Atlântida Cinematográfica* e nos quais o gênero da comédia prevaleceu. Por seu turno, a indistinção

entre exibidor e produtor é estabelecida em função da associação da *Atlântida*, em 1947, à cadeia exibidora de Luiz Severiano Ribeiro. Dessa forma, é delineado um quadro de dominação cultural em que os musicais carnavalescos, sobretudo pós-1947, são tomados como modelo de alienação, pois seus filmes sequer são considerados cinema, mas prolongamento de espetáculos populares do rádio, da televisão e do teatro.

Esse procedimento crítico-negativo de Paulo Emílio acerca dos filmes musicais carnavalescos é decorrente de dois elementos significativos, que já rascunham os futuros diálogos que serão estabelecidos por ele em sua interpretação histórica do cinema brasileiro. Acerca de um primeiro, pode-se afirmar que o crítico está dialogando diretamente com a crítica especializada de 1950, que se demonstra debitária de uma concepção estética ancorada na tradição clássica de pensamento ocidental cuja valorização da tragédia e rebaixamento da comédia se torna uma constante (RAMOS, 2005, p. 1-15).

No que respeita a um segundo elemento, nota-se a influência de seu lugar social, político, econômico e cultural, que, aliás, não marca somente seus rascunhos, mas também sua interpretação histórica, como veremos com maior profundidade no próximo capítulo. No Brasil da virada dos anos de 1950 para 1960 a concepção estética supramencionada é associada a questões políticas e ideológicas, sendo o subdesenvolvimento uma estrutura a ser renegada e debatida pela via da polarização entre os interesses nacionais e estrangeiros, e considerando a esfera exibidora representante direta dos segundos.

À luz dessas leituras da realidade nacional, Paulo Emílio adere à caracterização do país pela categoria histórica subdesenvolvimento, propagando, mesmo que preliminarmente, a necessária luta anti-imperialista por parte daqueles inseridos na seara cinematográfica nacional no processo de afirmação da identidade nacional. Nessa luta, os filmes musicais carnavalescos são tidos como exemplo nítido de nossa situação de coloniais, produtos miméticos do cinema hollywoodiano, desprovidos de ousadia estética ou qualquer possibilidade de conscientização do público, portanto, marcas de nosso subdesenvolvimento e tipo de cinema que deveria ser colocado ao largo de nossas aspirações desenvolvimentistas.

Polo oposto dos produtores de filmes musicais carnavalescos é sistematizado por Paulo Emílio na seguinte afirmação:

As fitas com intenções artísticas, além de não serem boas, fracassam na bilheteria. A razão é óbvia. O público compara e retrai-se diante de um cinema que os estrangeiros fazem muito melhor. E assim chegamos ao outro setor da cinematografia nacional, o dos homens que nutrem aspirações desenvolvimentistas no terreno artístico e industrial. Esses produtores, diretores, técnicos ou artistas são pessoas vinculadas ao movimento de

crítica e cultura cinematográfica. [...] A amargura envenena a atmosfera, e a energia e o tempo gastos em mesquinhas é um precioso capital dilapidado (SALLES GOMES, 1981, p. 288, vol. 2).

A esse setor, o crítico atribui o sentimento de amargura, pois, apesar de o cinema exercer uma atração muito grande sobre a juventude, as condições desfavoráveis, aliadas aos constantes fracassos daqueles que militam em prol de uma cultura cinematográfica nacional, quando não condicionam evasão das atividades relacionadas à Sétima arte brasileira, encaminham os que permanecem nela à constante lamentação. Figurando nesse mesmo polo de aspirações desenvolvimentistas no terreno artístico e industrial, instituições ligadas ao cinema brasileiro, como Cinematecas, Museus, Cineclubes, Escolas de Cinema, e outras, também participam do clima de amargura. Paulo Emílio enfatiza que seus responsáveis incorrem num “desperdício de energia social”, pois “[...] são obrigados a concentrar a parcela maior de sua força de pensamento e trabalho muito menos nas tarefas educativas e culturais, do que no esforço para criar condições que possibilitem essas tarefas” (Ibid., p. 289).

A crítica cinematográfica também é objeto de reflexão:

À primeira vista, os que se dedicam sobretudo a escrever sobre cinema — críticos e ensaístas — não seriam necessariamente atingidos pelo clima depressivo que envolve os outros setores. Um exame um pouco mais acurado demonstra que não há fuga possível da geografia e do tempo. A situação da crítica não deixa de oferecer semelhanças, num plano diverso, com a dos importadores e exibidores de filmes a que nos referimos. Como estes, o crítico cuida de algo que recebe passivamente e sobre o que não possui elementos de influência. O crítico do *New York Times* dialoga com *Kazan* e o de *France Observateur* com *Clouzot*. A crítica e o diálogo marcam os cineastas e camadas ponderáveis do público. Por motivos óbvios, o crítico brasileiro não dialoga com os autores das obras importadas. Sua possibilidade limita-se, na melhor das hipóteses, a influir sobre os distribuidores ou a censura. O crítico não nutre ilusões a respeito de um público cujo subdesenvolvimento se manifesta também na apreciação cinematográfica. [...] A falta de comunicação na comunidade faz tender o crítico ou ensaísta a orientar seu espírito, cada vez mais, para as coletividades onde nasceram os filmes que aprecia. Assim como a prosperidade do importador está condicionada a realidades econômicas estrangeiras, o enriquecimento cultural do crítico gira progressivamente na órbita de um mundo cultural distante. Como o primeiro, acaba marcado pelos sintomas da alienação (Ibid., p. 290).

Afere-se nesse trecho a penosa situação dos articulistas cinematográficos nacionais perante a conjuntura subdesenvolvida. Ao contrário dos profissionais dos países onde o cinema já se industrializou e os filmes com intenções artísticas são vistos pelo público, os brasileiros se enveredam num diálogo alheio às suas condições geográficas e temporais, participando ativamente do sintoma de alienação. Ademais, as colocações de Paulo Emílio também não deixam de ser uma autocrítica. No entanto, ela é ancorada do ponto de vista

irônico, isto é, visa demonstrar um posicionamento político de enfrentamento da situação de dependência e condicionamento socioeconômico, político e cultural do país e de todas as atividades ligadas ao cinema brasileiro.

O crítico fecha o artigo trocando o ponto de interrogação do título por um ponto de exclamação implícito:

Esse panorama sucinto de diversas categorias da cinematografia brasileira sugere claramente que a mediocridade reinante não emana das pessoas empenhadas nas diferentes tarefas, mas é o resultado direto de uma conjuntura muito precisa. 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 (Ibid., p. 291).

Paulo Emílio não outorga parcela de culpa aos sujeitos inseridos naquele processo histórico, pois o subdesenvolvimento é considerado uma força extrínseca e muito maior do que a despendida por todos aqueles que militavam em prol do cinema nacional. Em suma, ele desenvolve toda sua reflexão à luz da já mencionada *Formação da Literatura Brasileira* (1993), de Antonio Candido. Tomando como modelo a ideia de formação, procura compreender sua contemporaneidade a partir de nossa especificidade histórica e cultural. Nesse intento, diagnostica a existência de um cinema que não consegue estabelecer-se como um sistema de produção alimentado pelo diálogo direto e coletivo entre autor, obra e público, pois as condições históricas subdesenvolvidas cerceiam constantemente essas possibilidades, levando os “autores” à amargura, as obras à “mediocridade” e o “público” à alienação. Concordamos com Maria Rita Galvão, que, procurando o argumento central de “Uma situação colonial?”, enfatiza:

Importamos não apenas objetos manufaturados, mas ideias prontas [...]. Estas ideias ocupam um tal espaço em nossas mentes que pouco sobra para que nelas se desenvolvam ideias próprias. [...] 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 — [...] (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 166-167).

Em linhas conclusivas, é oportuno mencionar que o diagnóstico de Paulo Emílio extrapola até mesmo os limites imprecisos de nossa seara cinematográfica. Como ressaltou Robert Schwarz, o texto do crítico

[...] resume com felicidade a situação que o nacionalismo desenvolvimentista queria superar no campo da cultura. Note-se que o divórcio entre aspiração cultural e condições locais é um traço comum, e quase se diria lógico, da vida em colônias ou ex-colônias. Neste sentido não se tratava de nada novo ou exclusivo ao cinema. Devido à sua componente industrial, entretanto, este último levaria a reformular aquele divórcio em termos atualizados, propícios à intervenção deliberada e política. Posto como objetivo prático, o desenvolvimento nacional reorganizava o espaço da imaginação e do pensamento crítico em torno de um eixo interno. Cheia de dificuldades, a relação entre as aspirações de modernidade e a experiência efetiva do país se tornava um tópico obrigatório, desmanchando o bovarismo endêmico e convidando a reflexão a tocar a terra. No limite tratava-se de arrancar a população aos enquadramentos semicoloniais em que se encontrava, e de trazê-la, ainda que de forma precária, ao universo da cidadania, do trabalho assalariado e da atividade econômica moderna, industrial sobretudo, contrariando o destino agrário a que o imperialismo como se dizia nos forçava (o que aliás naqueles anos 60 deixara de ser verdade) (SCHWARZ, 1999, p. 156)

3. À guisa de transição

Ao cabo da reflexão empreendida, não é possível passar ao largo do fato de que Paulo Emílio, com os artigos publicados no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, mesmo na forma de rascunho, se apropria de diversos temas e conceitos presentes no interior da seara cinematográfica brasileira, sobretudo daqueles que se arriscaram na árdua tarefa de historiar o cinema nacional. O crítico retorna definitivamente ao Brasil em 1954 e encontra na cidade de São Paulo a corporificação mais emblemática das experiências oriundas de um projeto de modernização do país, que promovem uma aliança entre poder econômico, poder político e esfera intelectual. Sob esse amálgama, no campo sociocultural, em que a arte passa a ser considerada mais um produto da sociedade moderna, despontam iniciativas empresariais²⁸ que moldam os gostos, o ritmo de vida e a sociabilidade dos indivíduos, fundando novas identidades e reconfigurando as já existentes. Nessa conjuntura em que o social, o cultural, o político e econômico se imbricam de forma peculiar na história brasileira, Paulo Emílio, já um homem conhecedor do *métier* exigido na manutenção de acervos documentais (curador-chefe da *Cinematoteca Brasileira* desde 1956) e possuidor de certa consciência do que seria um trabalho histórico metodologicamente conduzido²⁹, porém ainda

²⁸ *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* e *Museu de Arte Moderna* (MAM), criados por Francisco Matarazzo Sobrinho; *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), iniciativa de Franco Zampari; *TV Tupi* e *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MASP) fundados por Assis Chateaubriand.

²⁹ Haja vista sua pesquisa efetuada ainda na França sobre os Vigo, cuja última publicação rendeu dois volumes. Cf. (SALLES GOMES, 2009).

se inteirando das várias histórias contadas sobre o cinema brasileiro, se vê inserido num projeto de modernização cultural em curso e, automaticamente, começa a problematizá-lo.

O peso normativo do passado passa ser fruto de redistribuição, dando margem às reflexões presentes, que, vez ou outra, recapitulam nesse pretérito aquilo que interessa. Por esse motivo, o autor, com os artigos “Um pioneiro esquecido”, “Congresso de Dubrovnik”, “Dramas e enigmas gaúchos”, “Literatura cinematográfica”, “Contribuição de Alex Viany” e “Decepção e esperança”, recorre, por um lado, a conceitos e temas acerca do passado muito vivos em sua conjuntura, como a marca de origem do cinema brasileiro (*nascimento*) e seus anos iniciais (aí inclusa a noção de *Bela época*) e, por outro, a tarefas presentes fundamentais nessa redistribuição do passado, como o papel do historiador do cinema nacional face à literatura cinematográfica mundial e a premente luta contra o *status quo* subdesenvolvido, e pela condução metodológica de pesquisas históricas sobre nossa cinematografia. Nesse mesmo intento, com os textos “Evocação Campineira” e “Estudos históricos”, adere aos chamados *ciclos regionais* e à predileção pela esfera da produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais como filão escolhido para entrar numa narrativa histórica acerca do cinema brasileiro.

Plasmando todos esses elementos em seus rascunhos, Paulo Emílio demonstra-se em diálogo preliminar, tanto com o ideal nacional-desenvolvimentista, do qual o *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) é o principal expositor, quanto com as pretensões da esquerda nacional orientadas pelo *Partido Comunista Brasileiro* (PCB), o que pode ser aferido em suas reflexões atinentes à necessária eclosão de uma cultura cinematográfica “legitimamente brasileira” — tutelada pela organização de um acervo documental (uma Cinemateca) e por pesquisas históricas quem resgatem uma tradição do cinema brasileiro, com o fito de orientar as tarefas presentes e as iniciativas futuras do debilitado meio cinematográfico nacional (flagrado em “Uma situação colonial?”) —, bem como nas contundentes críticas aos produtores e público dos filmes musicais carnavalescos. Dessa maneira, com sugere Michel de Certeau,

[...] a operação historiográfica tem um efeito duplo. Por um lado, historiciza o atual. Falando mais propriamente, ela presentifica uma situação vivida. Obriga a explicitar a relação da razão reinante com um *lugar* próprio que, por oposição a um “passado”, se torna presente. Uma relação de reciprocidade entre a lei e seu limite engendra, simultaneamente, a diferenciação de um presente e de um passado. Mas por outro lado, a imagem do passado mantém o seu valor primeiro de representar *aquilo que falta*. Com um material que, para ser objetivo, está necessariamente aí, mas é conotativo de um passado na medida em que, inicialmente, remete a uma ausência e introduz também a falta de um futuro. Um grupo, sabe-se, não

pode exprimir o que tem diante de si, o que ainda falta senão por uma redistribuição do seu passado. Também a história é sempre ambivalente: o lugar que ela destina ao passado é igualmente um modo de *dar lugar a um futuro*. [...] O velho *slogan* das “lições da história” retoma algum significado, desta perspectiva, se, deixando de lado uma ideologia de herdeiros, identificarmos a “moral da história” com este interstício criado na atualidade pela representação de diferenças (CERTEAU, 2007, p. 93).

À luz desse argumento, por fim, nota-se que Paulo Emílio, na década de 1950 e início da de 1960, sente falta de uma tradição cinematográfica nacional que seja difundida. Por esse motivo, a ênfase nos motes formados pela tríade acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica consiste num guarda-chuva seguro para se apropriar, mesmo que de forma preliminar, de algumas “lições da história” que os textos sobre o cinema brasileiro trazem à baila. Fundamentais na existência de uma cinematografia que formulasse um legítimo sistema, aos moldes desenvolvidos por Antonio Candido acerca de nossa literatura, essas “lições da história”, de forma contundente, inserem Paulo Emílio na armadilha de seus contemporâneos, isto é, em versões sobre nosso passado cinematográfico das quais sua interpretação histórica não se desvencilhará, mesmo que arregimentadas aos postulados epistemológicos colocados também nas décadas de 1960 e 1970.

CAPÍTULO 3

A interpretação histórica de Paulo Emílio: postulados epistemológicos

Ele, o discurso *histórico*, pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade) mas sob a forma de uma narração. [...] este discurso misto (feito de dois situado entre dois) vai se construir seguindo dois movimentos contrários: uma *narrativização* faz passar do conteúdo à sua expansão, de modelos acrônicos a uma cronologização, de uma doutrina a uma manifestação de tipo narrativo; inversamente, uma *semantização* do material faz passar dos elementos descritivos a um encadeamento sintagmático dos enunciados a à constituição de sequências históricas programadas. [...] Na medida em que o discurso recebe, de uma relação interna com a crônica, o estatuto de seu saber, ele se constrói sobre certo número de postulados epistemológicos. [...] A interpretação tem como característica reproduzir, no interior de seu discurso desdobrado, a relação entre um lugar do saber e sua exterioridade.

Michel de Certeau, in: *A escrita da história*.

Para a análise da aproximação primária de Paulo Emílio com os textos históricos sobre o cinema brasileiro na década de 1950 e suas investidas preliminares na escrita sobre nossa história cinematográfica, as asserções de Michel de Certeau constituem-se no principal apoio teórico do presente capítulo. Além de nos remeter novamente à ideia de que o texto histórico é inerente ao seu lugar de produção e estreitamente vinculado a práticas científicas, o autor francês é taxativo quando, por um lado, nos chama a atenção para dois movimentos que auxiliam o historiador na urdidura do enredo histórico: a *narrativização* — procedimento mediante o qual se passa de modelos narrativos acrônicos a uma cronologização — e a *semantização* — edificação de um sistema de sentido em que o material passa dos elementos descritivos à constituição de sequências históricas programadas e, por outro, ao discutir o relacionamento interno da interpretação histórica com os dados que lhe servem de referência, aponta que o primeiro se constrói sobre postulados epistemológicos constituídos por uma *semantização referencial* que surge da própria cultura na qual está inserido, pela *transcritibilidade das linguagens* já codificadas e pela possibilidade de construir uma *metalinguagem* na própria língua dos documentos utilizados (CERTEAU, 2007, p. 100-102).

Com base em tais proposições teóricas, visamos demonstrar que Paulo Emílio, ao urdir sua interpretação histórica do cinema brasileiro, composta por *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966)¹ e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), recorre aos procedimentos de *narrativização* e *semantização* conforme todos os postulados epistemológicos apontados por Certeau, sobretudo num diálogo constante com os temas presentes na seara reflexiva acerca do cinema nacional da década de 1950 e com os novos argumentos que se apresentam nos anos de 1960, conseguindo arregimentá-los e construir uma versão aglutinadora da história do cinema brasileiro. Em poucas palavras, procuramos resgatar a historicidade de sua interpretação e, ao mesmo tempo, perceber os diversos elementos que a transformam em um discurso aglutinador, a partir do qual diversos estudiosos pensaram a história de nossa atividade cinematográfica.

Para operacionalizar tal intento, nos propomos a responder as seguintes indagações: Quais são as referências teóricas e epistemológicas da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio? Que circunstâncias históricas a mobilizam? De que maneira essas referências teóricas e epistemológicas, bem como as circunstâncias históricas, influenciam as concepções de cinema brasileiro válido e de história do cinema brasileiro válida do crítico? Quais são os dados de originalidade expostos por Paulo Emílio? Para

¹ Publicado com o nome *70 anos de cinema brasileiro*, o texto também foi assinado por Adhemar Gonzaga, a quem coube providenciar o acervo iconográfico do livro.

respondê-las, formalmente o capítulo respeita uma divisão dupla. Primeiro, pretendemos apresentar genericamente ao leitor a interpretação histórica de Paulo Emílio. Num segundo momento, nosso foco recai mais acuradamente nessa mesma interpretação histórica, bem como na maneira pela qual ela recorre a postulados epistemológicos².

1. Uma visão genérica

Em termos de estudos sobre o cinema brasileiro, a década de 1960 constitui-se no prolongamento de um processo histórico de resgate de nossa história cinematográfica potencializado no decênio anterior. Da atmosfera intelectual paulistana, Paulo Emílio já cumpria um papel importante no desenvolvimento da cultura cinematográfica nacional, pois, como já vimos, desde seu retorno definitivo ao Brasil, em 1954, trabalhava como curador-chefe da *Cinemateca Brasileira* e como crítico do *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* e outros veículos de menor alcance. Entretanto, nas primeiras seis primaveras dessa década, o crítico, apesar de manter o constante diálogo e preocupação mais sistemática com a escrita da história do cinema brasileiro iniciada na base de rascunhos na década de 1950, não se enveredou em escrever uma história panorâmica a propósito de nosso passado cinematográfico³.

Esse fato pode ser explicado por suas investidas preliminares na carreira de professor universitário, já se inserindo no campo de formação de pesquisadores⁴, além dos

² Evidentemente, sabemos que os postulados epistemológicos da *semantização referencial*, da *transcritibilidade de linguagens já codificadas* e da *metalinguagem na língua dos documentos utilizados* não se dão de modo estanque no processo de interpretação efetuado por Paulo Emílio, porém foi a maneira encontrada para transpô-los do modo mais didático possível.

³ Isso não quer dizer que não surgisse uma bibliografia importante sobre nossa atividade cinematográfica. Em 1963 Glauber Rocha lançou sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003). De acordo com Kátia Maciel, “O índice de *Revisão crítica do cinema brasileiro* indica uma cronologia dessa história: Humberto Mauro, *Limite* (Peixoto), Cavalcanti, Lima Barreto, Independentes... constituem uma linha de continuidades e discontinuidades de uma história que se confunde com seus personagens que importa na versão histórica glauberiana. Quem foram e são os autores de cinema no Brasil é a questão que dirige o texto” (MACIEL, 2000, p. 34). Sobre a recepção de Paulo Emílio à investida do cineasta, Cf. (SALLES GOMES apud ROCHA, 2003, p. 201-207). Em 1965 surgiram as publicações de *A estética da fome* (1965), de Glauber Rocha, e *O velho e o novo* (1965), de Alex Viany, ambos textos que procuram assentar uma reflexão sobre o movimento cinemanovista, Cf. (ROCHA, 1981; VIANY, 1965).

⁴ Em 1961, o crítico recebeu convite de Antonio Candido — já docente respeitado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) — para ministrar Seminário interdisciplinar no curso de pós-graduação em Teoria Literária. Da primeira experiência surgiu outra sobre “Teoria e análise do Romance”, que deu origem à obra *A personagem de ficção* (CANDIDO et al., 2007), na qual, juntamente com o próprio Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e outros, Paulo Emílio perseguia o problema geral da ficção, analisando-o sob o prisma cinematográfico. No ano de 1964, mesmo com o golpe civil-militar de 31 de março, o crítico se transferiu para a capital federal no intuito de efetivamente estabelecer um convênio entre a *Cinemateca Brasileira* e a recém-fundada Universidade de Brasília

afazeres de crítica de cinema para a imprensa especializada e das tentativas de estabelecer convênios para a *Cinemateca Brasileira*.

Apesar disso, como já havia de se esperar em decorrência de suas preocupações no decênio de 1950, no ano de 1966, possivelmente influenciado pela encomenda feita pela editora Expressão e Cultura para a celebração dos 70 anos da atividade cinematográfica nacional, Paulo Emílio publicou *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*⁵ (1966)⁶. Dividido em cinco épocas — 1896-1912; 1912-1922; 1923-1933; 1933-1949; 1950-1965 —, o texto é alicerçado por marcos representativos de momentos inaugurais e ocasiões terminais das épocas, com base em cisões temporais nas quais ocorre a escassez na produção cinematográfica nacional de longas metragens ficcionais, formulando uma história estruturada por ciclos, por vezes, de relativa produtividade cinematográfica e, por outras, de praticamente inexistência dela, sobretudo em função de nosso subdesenvolvimento.

De um modo geral, no *Panorama* (1966), o crítico demonstra-se preocupado com a sustentação de um *nascimento do cinema brasileiro*, a 19 de junho de 1898; com a exposição da existência de uma *Bela época*, entre 1908-1911; com os *ciclos regionais* na década de 1920; com os clássicos de nosso cinema mudo no início dos anos de 1930; com as produções da década de 1940, sobretudo no interior da *Atlântida Cinematográfica*; com o significado da tentativa paulista de industrializar nossa atividade cinematográfica, especialmente da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, no primeiro quadriênio dos anos de 1950; com os filmes independentes ainda na segunda metade dessa década, e com o surgimento e expressividade do cinema novo, na primeira metade dos anos de 1960 (SALLES GOMES, 1980, p. 35-79).

Esse primeiro capítulo de uma interpretação histórica mais ampla terá seu complemento publicado sete anos mais tarde⁷ em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*

(UnB). Além de ministrar disciplinas sobre cinema brasileiro, tomando os filmes do cineasta Humberto Mauro e películas cinemanovistas como objeto de reflexão, fundou, ao lado de Pompeu de Souza, em 1965, o Curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB) e, mesmo após os militares invadirem a UnB e efetuarem prisões, expulsões e demissões voluntárias e voluntárias de docentes, organizou a *I Semana do Cinema Brasileiro de Brasília*. Retornando a São Paulo, após findado o evento e ter-se demitido da UnB, Paulo Emílio assumiu definitivamente o cargo de professor-colaborador da FFLCH-USP. Para maior aprofundamento em leituras específicas sobre o golpe, Cf. (GASPARI, 2002a, 2002b, 2003, 2004; TOLEDO, 1997; REIS FILHO, 2005; REIS FILHO, RIDENTI, MOTTA, 2004; FICO, 2004).

⁵ No sentido de deixar nossa narrativa mais fluída, a partir daqui, no decorrer deste trabalho, quando mencionarmos essa obra de Paulo Emílio, utilizaremos apenas o termo *Panorama* (1966).

⁶ Nesse mesmo ano, David Neves publicou *Cinema Novo no Brasil*, Cf. (NEVES, 1966).

⁷ Nesses sete anos, convém ressaltar que, ainda em 1966, Paulo Emílio ministrou disciplinas na pós-graduação de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH, participou ativamente de um curso de extensão e divulgação cultural e se envolveu ativamente com a fundação da *Escola de Comunicações Culturais* (ECC) da

(1973)⁸. A temporalidade que separa o *Panorama* (1966) de *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), além de ser marcada pela ocasião da defesa da tese de Paulo Emílio acerca de Humberto Mauro⁹, também deve ser vista com base em acontecimentos importantes, tanto no plano sociopolítico nacional, quanto no contexto cinematográfico. Grosso modo, no plano sociopolítico, em 13 de dezembro de 1968 o governo militar baixou o Ato Institucional nº 5 (AI-5) e, na esfera cinematográfica, por um lado, os cineastas de origem

USP — posteriormente intitulada *Escola de Comunicações e Artes* (ECA). Nesse contexto, o crítico acrescentava, às suas tarefas de ministrar disciplinas, cursos e palestras, bem como de orientar pesquisas e participar de bancas na FFLCH, atividades de docente da ECC. Nesse lugar mais adequado para refletir sobre cinema e incitar pesquisas, o crítico tomou para sua responsabilidade as disciplinas “Teoria do cinema”, “História do cinema” e “História do cinema brasileiro”, que ficariam a seu cargo durante quase uma década. As informações mais significativas sobre suas atividades entre 1967 e 1970 são de que, em 1969, sua orientanda na FFLCH, Maria Rita Eliezer Galvão, defendeu seu mestrado sobre o cinema paulistano dos primórdios, (GALVÃO, 1975) e o próprio Paulo Emílio publicou o texto *Pequeno cinema antigo* (SALLES GOMES, 1980, p. 23-34), fazendo uma síntese do *Panorama*. Em 1970, mesmo ano em que publicou *O cinema no século* (SALLES GOMES, 1986, p. 367-373) em meio à preparação de sua tese de doutorado sobre Humberto Mauro, continuava a exercer a docência na ECC, sobretudo nas disciplinas “História do Cinema Universal” e “História do Cinema Brasileiro”. Ao discorrer sobre o cinema universal, suas preocupações se encaminhavam para os pontos de enlace do cinema na cultura geral, bem como a relação entre o nacional e o estrangeiro. Na disciplina “História do cinema brasileiro”, os pontos de reflexão eram mais propedêuticos e estratégicos, na medida em que o propósito do crítico era promover a familiarização dos discentes com a existência do cinema nacional, atribuindo foco aos filmes de seu contexto histórico. Isto é, uma das mesmas preocupações que o incitaram a escrever o *Panorama* (1966).

⁸ No sentido de deixar nossa narrativa mais fluída, a partir daqui, no decorrer deste trabalho, quando mencionarmos esse texto de Paulo Emílio, utilizaremos apenas a expressão *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973).

⁹ Em 1972, Paulo Emílio defendeu sua tese de doutorado. Fruto de imposição acadêmica da reforma universitária de 1968, que liquidou as cátedras e instituiu a estrutura departamental pela qual todos os docentes da USP sem titulação foram obrigados a apresentar trabalho acadêmico (SOUZA, 2002, p. 519-520), a tese de Paulo Emílio, intitulada *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*, foi orientada por Gilda de Mello e Souza. Na ocasião da banca de defesa na FFLCH, em 1972, os arguidores foram Walnice Nogueira Galvão, Almeida Salles, Ruy Coelho e Alfredo Bosi. Foi publicada dois anos depois com o título *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Cf. (SALLES GOMES, 1974). Sobre essa pesquisa de Paulo Emílio, convém ressaltar os comentários de Gilda de Mello e Souza: “O método que Paulo Emílio construiu para uso próprio, quando começou a lidar com os filmes, tem a meu ver muito da peritagem, a que ele acrescentou, com sua grande fantasia, elementos de análise iconográfica, de sociologia, da arte, de psicologia da criação, de biografia romanceada e de análise formal da obra. O livro sobre Humberto Mauro é um pouco de tudo isso [...]. Ao escolher o assunto de sua pesquisa, Paulo Emílio sabia que iria se defrontar com uma arte rudimentar e artesanal, que só poderia ser avaliada com justiça se levasse em conta o quadro social em que se inseria e as condições especiais em que se dera a filmagem. Assim, em vez de se deter apenas no exame da linguagem artística de Humberto Mauro, procurou restaurar a Cataguases dos primeiros decênios do século, com os tipos populares, os *viteloni* peregrinando das casas de tolerância para o confessionário, o espanto diante da instalação da eletricidade ou da chegada do primeiro automóvel, o ritual elaborado da corte amorosa. Da mesma forma, para sublinhar as dificuldades de todo o tipo, que emperravam o trabalho do diretor, achou necessário descrever detalhadamente as condições precárias em que este filmava — análogas, aliás, às de Méliès nos primórdios do cinema” (MELLO E SOUZA, 1979, p. 64-65). Outra pesquisa competente acerca das produções do realizador foi efetuada por Sheila Schvarzman, Cf. (SCHVARZMAN, 2004). Além desse trabalho, um importante texto, que enfoca, porém, somente os documentários do cineasta para o *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE), consiste no capítulo “Mauro documentarista”, presente na obra assinada por Fernão Pessoa Ramos, Cf. (RAMOS, 2008, p. 249-268).

cinemanovista já vinham fazendo uma reavaliação de postura estético-ideológica desde 1964 e, por outro, surgia o chamado “Cinema Marginal”.

À luz desse processo, no primeiro número da revista *Argumento*, em 1973¹⁰, Paulo Emílio lançou seu ensaio, aprofundando-se nos elementos já encaminhados no *Panorama* (1966). Do ponto de vista estrutural, o texto não se atém rigidamente a detalhes cronológicos, tampouco é seccionado como o primeiro, porém os diversos conceitos, categorias históricas e interpretações empregados no texto de 1966, assim como a adesão a uma história teleológica e a demarcação de períodos produtivos e improdutivos de nossa cinematografia de ficção são reiterados, mesmo que de forma implícita. Com tal postura crítica, Paulo Emílio se demonstrava satisfeito com a organização estrutural do cinema brasileiro na longa duração, deixando indícios precisos de que *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973) consistia num complemento mais reflexivo, agudo e atualizado do *Panorama* (1966), formulando uma totalidade que denominamos interpretação histórica do cinema brasileiro.

Do ponto de vista conteudístico, indubitavelmente a categoria central com a qual o crítico trabalhou para analisar a cinematografia nacional foi a categoria histórica subdesenvolvimento, que, embora seja ligada por natureza a uma reflexão que considera a esfera econômica como determinante, foi utilizada em ampla escala e com uma mobilidade que lhe permitiu manter trânsito direto entre categorias sociais, políticas e culturais. Nesse procedimento, Paulo Emílio abriu margens para um entendimento do todo social brasileiro, com base na relação dialética desdobrada pela instrumentalização dos conceitos de *ocupado* e *ocupante*, mola propulsora de uma análise que incitava diretamente os leitores à tomada de posição perante o estado de subdesenvolvimento da cinematografia nacional e suas implicações socioculturais mais complexas (Ibid., p. 81-101)¹¹.

¹⁰ Acreditamos que não é mera coincidência a publicação, nesse número de *Argumento*, do também clássico ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*, de Antonio Candido (CANDIDO, 1989, p. 140-162). Ligia Chiappini dá indícios precisos disso, sobretudo quando chama a atenção para a conexão entre as perspectivas dos ensaios de Candido e de Paulo Emílio no tocante ao debate local e global no processo cultural de um país subdesenvolvido (CHIAPPINI, 2011, p. 13-30). Um detalhe interessante é que originariamente o ensaio de Antonio Candido foi publicado em francês, em 1970, língua em que Paulo Emílio era fluente, pois, como já vimos, passara duas temporadas residindo em Paris (1937-1939 e 1946-1954). Desse modo, é muito provável que *Literatura e Subdesenvolvimento*, além de ter a publicação em *Argumento* estimulada pelo crítico (responsável pela comissão de redação da revista), também tenha influenciado seu ensaio para além do título. Veremos mais sobre essa influência ainda neste capítulo. Entretanto, um estudo mais profundo sobre as interlocuções entre os dois textos ainda não foi feito, ficando nossa sugestão ao leitor.

¹¹ Após publicação de *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973) temos documentação que aponta a participação de Paulo Emílio como docente na ECA e na FFLCH, ambos departamentos da USP. Em 1975, Maria Rita Eliezer Galvão, ainda orientada por Paulo Emílio, defendeu na FFLCH sua tese de doutorado, Cf. (GALVÃO, 1981). Outro orientando de Paulo Emílio, Ismail Xavier, no mesmo ano também defendeu na FFLCH sua

Em última instância, analisando em conjunto *Panorama* (1966) e *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973) é pertinente mencionar uma profunda relação de complementaridade. Se, do ponto de vista formal, os ensaios são bastante diferentes — *Panorama* (1966), abrangente e descritivo; *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), sintético, porém mais reflexivo —, na ordem organizacional e conteudística eles formulam uma totalidade de nossa história cinematográfica. Em suma, não há como negar que os ensaios consistem numa mesma interpretação histórica. Portanto, devem ser analisados em conjunto.

2. Uma visão pormenorizada

A interpretação histórica composta por *Panorama* (1966) e *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973) é estruturalmente organizada com base nos paradigmas de uma análise histórica aos moldes marxistas, que dão ensejo ao recorte produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais e sua decorrência na organização de etapas em que ocorre a alternância de surtos produtivos e improdutivos, cuja divisão respeita seis épocas: 1896-1912 (produtiva); 1913-1922 (improdutiva); 1923-1933 (produtiva); 1933-1949 (improdutiva); 1950-1965 (produtiva); 1966-1973 (improdutiva). Já sob o aspecto temático e conceitual, a legitimação e difusão do *nascimento do cinema brasileiro* e da *Bela época*, a categoria histórica *subdesenvolvimento* e o recorte de *ciclos regionais* também são dignos de nota. Coadunando-se a todos esses elementos, também se destaca a valorização estética da produção fílmica do diretor Humberto Mauro, bem como a *supervalorização do cinema novo*, que são alicerçadas em apreciações e propostas político-ideológicas de sua conjuntura histórica, trabalhadas conceitualmente com base no binômio dialético *ocupado-ocupante*¹².

pesquisa de mestrado, Cf. (XAVIER, 1978). Em 1976, mesmo ano em que finalmente Vicente de Paula Araújo publicou *A Bela época do cinema brasileiro* (1976) — pesquisa que já passara pelas mãos de Paulo Emílio na metade do decênio anterior —, na ECA o crítico ofereceu cursos sobre as relações entre cinema e sociedade, reiterando sua interpretação histórica e, na FFLCH, se dedicou a um projeto de reflexão sobre cinema e suas interlocuções com a literatura, tomando como objeto de pesquisa a fortuna literária de Machado de Assis. Em 9 de setembro de 1977, Paulo Emílio faleceu vitimado por um ataque cardíaco fulminante.

¹² Paulo Emílio traça um esboço do corpo social brasileiro em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) com base na polarização entre *ocupados* e *ocupantes*. “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. Por um lado, trinta por cento dessa parcela teve impregnação de ocupantes (as elites brancas), chegando a confundir-se com eles, especialmente pela congruência de interesses e, por outro, o restante dos setenta por cento, 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 podem ser considerados pertencentes à burguesia, enquanto os ocupados formam o exército de mão-de-obra necessária, por exemplo, na construção de

Com efeito, Paulo Emílio partiu para a análise do passado do cinema brasileiro munido de dados já organizados, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, no fito de promover uma *narrativização* — organizar novamente os dados cronologicamente — e uma *semantização* — edificar um sistema de sentido — que respeitasse postulados epistemológicos que serão discutidos a partir de agora.

Com a própria organização de sua interpretação, o crítico já demonstrava recorrer ao postulado epistemológico da *transcritibilidade de linguagens já codificadas*, pois, concordando com 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 Junior em 1938: como ciclos onde está implícita a ideia de um começo, um apogeu e um fim que assinala o esgotamento (SCHVARZMAN, 2007, p. 31).

Essa asserção de Schvarzman pode ser complementada à luz de outra obra de Caio Prado Junior: *Formação do Brasil Contemporâneo* ([1942] 1977). Nela, o historiador enfatiza que a tendência nacional a exportar de matéria-prima e importar produtos manufaturados tem como consequência final e mais grave uma evolução econômica cíclica, tanto espacial quanto temporal, “[...] 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 JUNIOR, 1977, p. 127).

Destarte, imediatamente já se faz pertinente observar que Paulo Emílio se mune de tal visão de história caiopradeana para edificar um sistema de sentido para sua interpretação. Contudo, essa visão que consubstancia a organização de uma temporalidade diacrônica para a história do cinema brasileiro — na qual épocas prósperas e degradadas se sucedem no fluxo histórico —, ganhará a companhia, em determinado momento de sua construção, de uma abordagem mais ampla do fluxo histórico — um suprassumo temporal da história —, que sinaliza sincronicamente um *telos* para nossa cinematografia. Em vista disso, é preciso refletir época a época da interpretação histórica do crítico de maneira mais profunda.

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 demonstram um entrave à industrialização do cinema brasileiro e ao desenvolvimento de seu mercado interno, reprimindo a verdadeira manifestação cultural nacional: aquela do ocupado” (MORAIS, 2010a, p. 135).

1ª época: dezesseis anos medidos por três anos produtivos

Perseguindo a edificação de um sistema de sentido, a chave-mestra com a qual o Paulo Emílio abre as portas da história do cinema nacional é a categoria histórica subdesenvolvimento. O crítico, em seu *Panorama* (1966), inicia a *1ª época* (1896-1912), salientando:

Em 1896, o cinema chega ao Brasil. Ignora-se o nome do empresário, mas a máquina chamava-se Omniographo, sendo que as exibições desenrolaram-se numa sala da Rua do Ouvidor, coração do velho Rio antes da inauguração da avenida [Central]. A primeira sala de exibição fixa foi instalada no nº. 141 da Rua do Ouvidor, em 31 de julho de 1897, e chamou-se “Salão de Novidades”. Cinema era novidade francesa e o local passou a ser o “Salão Paris no Rio”, nome que cumpriu seu papel na história do cinema no Brasil e do filme Brasileiro (SALLES GOMES, 1980, p. 39).

Em *Trajectoria no subdesenvolvimento* (1973), frisa:

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

Existe uma relação de complemento entre essas duas asserções. Paulo Emílio pensa o início do cinema no Brasil a partir da ideia de que ocorre já em 1896, um ano depois de a novidade cinematográfica ser apresentada pelos Lumière em Paris, uma rápida invasão dos produtos importados no incipiente mercado exibidor brasileiro. Aplicando um tratamento descritivo às principais salas nas quais o cinema estrangeiro conquistava o gosto da população local, sobretudo o *Salão Paris*, na então capital federal, o autor procura demonstrar que a exibição cinematográfica de filmes estrangeiros em solo nacional representa um momento de nosso mercado interno de filmes que é inaugurado enquanto desdobramento do mercado externo, pois, num campo histórico subdesenvolvido, o cinema adentra o país já subjugado pelos interesses econômicos dos países desenvolvidos¹³.

¹³ Em *Pequeno cinema antigo* (1969), texto pouco difundido, o crítico colabora para deixarmos mais claro nosso argumento, ao afirmar: “O aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte na segunda década dos anos 90 foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema” (SALLES GOMES, 1980, p. 27-28).

Esse procedimento, que demonstra a inclinação de Paulo Emílio a uma visão de história marxista de viés nacionalista, historicamente possui pertinência. Isto é, uma *semantização referencial*, cujos referentes remontam a meados dos anos de 1940. Nesse contexto, a problematização da nacionalidade na América Latina é debatida sob diferentes matizes, sendo um deles a reflexão em torno das categorias históricas desenvolvimento-subdesenvolvimento. Tanto no *Instituto Latino-americano e do Caribe de Planejamento Econômico e Social* (ILPES), ligado à *Comissão Econômica para a América Latina e Caribe* (CEPAL), quanto no *Centro de Estudos Socioeconômicos* (CESO), da Universidade do Chile, surgem iniciativas de análise com o fito de atualizar os estudos analíticos do capitalismo e seu avanço nos países periféricos à luz de perspectivas de cunho histórico-econômico. No caso brasileiro, pedra de toque nas reflexões que envolveram inúmeros intelectuais no debate teórico e ideológico atinente às nossas relações sociais, políticas e culturais das décadas de 1940, 1950 e 1960, a categoria histórica subdesenvolvimento foi difundida e fruto de maior investimento na discussão de nacionalidade por estudiosos, como Caio Prado Junior e Celso Furtado, que se propunham a uma abordagem histórico-estrutural.

A par desse quadro reflexivo, a interpretação histórica urdida por Paulo Emílio continua recorrendo ao postulado epistemológico da *transcritibilidade de linguagens já codificadas*, que não é livre de ambiguidade¹⁴. Por um lado, o autor dialoga novamente com Caio Prado Junior. Esse historiador, com base na ideia de uma formação econômico-social brasileira voltada para atender os interesses dos países desenvolvidos, em *Formação do Brasil contemporâneo* ([1942] 1977), ressalta:

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 JUNIOR, 1977, p. 22).

Algumas páginas depois destaca:

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

¹⁴ Essa ambiguidade, que não é a única, pode ser entendida, com as outros que demonstraremos mais adiante, em função da não preocupação com finessas teórico-metodológicas, uma vez que os textos do crítico não constituem numa monografia científica, mas, sim, um ensaio cujo destino é a publicação na imprensa escrita.

daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras (Ibid., p. 32).

À luz de uma visão de história que o autoriza pensar o resultado de nossa evolução histórica na longa duração e com um certo sentido, Prado Junior postula que “os descobrimentos”, especialmente o do Brasil, são oriundos de uma empresa capitalista comercial europeia, portanto, externa, a que se dedicaram os países do continente a partir do século XV. Dessa maneira, se torna perceptível ao historiador que a linha mestra da evolução histórica nacional consiste na subordinação de nossa infraestrutura econômica ao mercado externo, oriunda de uma formação econômico-social totalmente voltada para os interesses desse comércio.

Por outro lado, Paulo Emílio aproveita as análises cepalinas, sobretudo de Celso Furtado, que adere à tese de Caio Prado Junior segundo a qual a formação econômico-social do Brasil constitui-se num desdobramento da empresa capitalista europeia¹⁵, mas esclarece, em *Desenvolvimento e subdesenvolvimento* (1961), afirmando que “O subdesenvolvimento é, portanto, um processo histórico autônomo, e não uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento” (FURTADO, 1961, p. 180)¹⁶. O economista, desse modo, reflete acerca do subdesenvolvimento pensando-o como resultado da penetração das empresas capitalistas modernas em estruturas produtivas arcaicas, porém como outra forma de capitalismo, não como uma etapa necessária pela qual teriam passado todos os países desenvolvidos, mas, sim, como um processo histórico particular¹⁷. É justamente com base nesse postulado que Paulo

¹⁵ Em *Formação econômica do Brasil* ([1959] 2001), logo nas primeiras linhas do capítulo inicial, Furtado ressalta: “A ocupação econômica das terras americanas constitui um episódio da expansão comercial da Europa” (FURTADO, 2001, p. 5). Cabe ressaltar que não entraremos no debate mais acurado atinente às diferenças de tratamento da categoria histórica subdesenvolvimento por Caio Prado Junior e Celso Furtado, pois nossa intenção primária é demonstrar a ambiguidade dos argumentos de Paulo Emílio. Para uma reflexão apurada acerca das junções e disjunções das teorias de Caio Prado Junior e Celso Furtado, Cf. (CÊPEDA, 2005, p. 55-77; LEÃO & SILVA, 2011, 99-106).

¹⁶ Esse argumento pode ser complementado com base na argumentação presente em *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina* ([1966] 1968), quando o economista enfatiza: “A formação das modernas sociedades industriais é mais facilmente compreendida quando estudamo-la simultaneamente do ângulo de desenvolvimento de suas forças produtivas e do da transformação das estruturas sociais e do marco institucional dentro dos quais operaram essas forças. O afastamento crescente desses dois enfoques, causado pela falsa especialização das ciências sociais, é responsável pelas dificuldades que hoje enfrentamos para equacionar problemas do desenvolvimento, com respeito aos quais perdem validade os critérios tradicionais que permitiam diferenciar variáveis econômicas de não-econômicas” (FURTADO, 1968, p. 3).

¹⁷ Ademais, Furtado traz para o centro do debate o mote da dominação internacional a partir da situação de dependência nacional, recriada constantemente por nossa dependência tecnológica, financeira e cultural, marcante nos hábitos e comportamento das classes dominantes brasileiras e suas elites dirigentes (TAVARES, 2000, p. 130). Com base nisso, de imediato convém assinalar que, para Paulo Emílio, o cinema, enquanto tecnologia importada dos países desenvolvidos, constitui-se num exemplo típico da dependência tecnológica do

Emílio pensa o subdesenvolvimento cinematográfico brasileiro não como uma etapa ou um estágio, mas como um estado.

Em termos gerais, o que caracteriza o estado de subdesenvolvimento, na concepção do crítico, é sua relação com o produto externo advinda de um movimento que possui raízes no processo de colonização. Concordamos com Kátia Maciel, quando a pesquisadora enfatiza que, na proposta do autor, o processo de colonização teria determinado não somente a estrutura econômica dos países subdesenvolvidos, mas também subjugado toda a cultura de forma a torná-la simples reprodutora das formas impostas pelo colonizador (MACIEL, 1997, p. 38).

Com base nisso também é inegável outra *semantização referencial* estabelecida por Paulo Emílio, sobretudo por seu flerte com as proposições saídas do *Instituto Superior de Estudo Brasileiros* (ISEB)¹⁸. Conforme expressa Caio Navarro de Toledo, os termos semicolonialismo e/ou subdesenvolvimento presentes nas obras isebianas se confundem com a expressão situação colonial, não sendo feita uma distinção substancial entre elas, sobretudo porque independência política é tomada como uma formalidade que praticamente não alterou o processo estrutural a que foram subjugados os povos da América Latina (TOLEDO, 1982, p. 68). Dessa forma, Paulo Emílio, com sua interpretação histórica que aloca a expressão cinematográfica nacional no subdesenvolvimento, não se furta a travar diálogo preciso com seus contemporâneos adeptos das proposições isebianas, uma vez que não o distingue da noção de situação colonial já expressa em forma de “rascunho” nas páginas do *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, como demonstrado no capítulo anterior.

Sob esse prisma analítico, no *Panorama* (1966), após se ater ao papel desempenhado por Afonso Segreto no ramo de entretenimento da então capital federal, bem como em algumas exposições cinematográficas ocorridas no país, o crítico lança luz ao *nascimento do cinema brasileiro*, afirmando:

Brasil (país subdesenvolvido), que também não deixa de reverberar, com veremos mais adiante, em questões de dependência financeira e cultural.

¹⁸ Neste trabalho tomamos o órgão enquanto uma “fábrica de ideologias”, como sugere Caio Navarro de Toledo (1982). Não desconsideramos as controvérsias políticas, ideológicas e teóricas existentes entre os sujeitos envolvidos no ISEB, bem como os diversos choques de interpretações *a posteriori* atinentes às proposições surgidas em seu interior. No entanto, ao lançarmos luz a alguma proposição surgida no interior o órgão, nosso intuito é sobremaneira evidenciar os diálogos travados por Paulo Emílio e, simultaneamente, demonstrar a atmosfera na qual estava envolta significativa parcela de sujeitos ligados à atividade cinematográfica nacional, especialmente os que tomaram contato com a interpretação histórica do crítico. Ademais, é necessário também ressaltar a ambiguidade desse flerte, já que as teses nacionais-desenvolvimentistas difundidas pelos isebianos são, em diversos aspectos, veementemente refutadas por Caio Prado Junior em algumas obras e na *Revista Brasiliense*. Acerca da *Revista Brasiliense* e o papel de proa de Prado Junior, Cf. (AQUINO, 2006).

Em 1898, voltando ele [Afonso Segreto] de uma de suas viagens, 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).

Acerca desse mesmo acontecimento, em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), Paulo Emílio não se aprofunda, mas abre margem para um debate mais amplo, ao sublinhar:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional. A invenção nascida nos países desenvolvidos chega cedo até nós. O intervalo é pequeno entre o aparecimento do cinema na Europa e na América do Norte e a exibição ou mesmo a produção de filmes entre nós nos fins do século XIX (Ibid., p. 88).

As duas passagens merecem ser pensadas de modo mais acurado separadamente, mesmo que não se possa negar sua relação de complementaridade. Na primeira, observa-se que o *nascimento do cinema brasileiro* em 1898 é defendido por Paulo Emílio e aparece como sinônimo de uma filmagem (produção cinematográfica) nacional, especialmente por ter sido feita na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. Por outro lado, emerge o fato de que o autor abre uma nota de rodapé, com os seguintes dizeres: “Esse e muitos outros dados relativos aos primórdios do cinema brasileiro se encontram no importante trabalho, ainda inédito, de Vicente de Paula Araújo, *O Cinematógrafo no Rio de Janeiro (1896-1912)*” (Ibid., p. 40). Em vista disso, é oportuno remontar à fonte citada por Paulo Emílio e mesmo a possíveis dados em outros trabalhos, que certamente também passaram pelas mãos do crítico.

Publicada após dez anos do *Panorama* (1966) e três de *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), versando *A Bela época do cinema brasileiro* (1976), a pesquisa de Vicente de Paula Araújo traz a seguinte colocação baseada em notas da imprensa brasileira do final do século XIX:

No dia 19 de junho chegava ao Rio de Janeiro o navio francês *Brésil* — o mesmo navio que trouxera ao Brasil, em 1896, o português Aurélio da Paz dos Reis — trazendo a bordo Afonso Segreto, irmão de Pascoal, que regressava da França. Fomos encontrar na secção marítima de um jornal carioca a seguinte nota: “Entradas no dia 19-6-1898 — Bordéus e escalas, 16 dias (8 dias de Dakar), paquete Brésil, comandante Le Troadec, com 18 passageiros de 3ª classe e 47 em trânsito”. Na lista de passageiros constava o nome de “A. Segreto, italiano”. Antes de desembarcar, Afonso Segreto, ainda a bordo do navio, fotografou, com um aparelho Lumière que trazia, o primeiro filme nacional. A filmagem foi feita em um domingo, dia 19 de junho, e é esta a notícia que consideramos, até certo ponto, como uma

espécie de certidão de nascimento do cinema brasileiro: “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” (ARAÚJO, 1976, p. 108).

Araújo é enfático ao ponderar que, “até certo ponto”, considera a notícia transcrita como a certidão de *nascimento do cinema brasileiro*. Não é uma exclamação proferida pelo autor, mas, sim, uma afirmativa que abre a possibilidade de que, em 19 de junho de 1898, uma filmagem de Afonso Segreto pode ser considerada o *nascimento do cinema brasileiro*.

De similar importância aparecem outras fontes que se apresentam a Paulo Emílio, constituídas basicamente de duas obras de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) e *O velho e o novo* (1965). Como visto no capítulo anterior, na obra de 1959, o pesquisador frisa: “[...] ninguém conseguiu precisar, até agora, qual foi a primeira filmagem brasileira, podendo-se apenas dizer com certeza que a honra não pertence ao português Antônio Leal [...]” (VIANY, 1959, p. 25). Da afirmação pela via do desconhecimento, Alex Viany parte para a demonstração de outra possibilidade de entendimento, no trabalho de 1965, afirmando:

Já em 1898, dois anos depois da primeira exibição cinematográfica no Rio de Janeiro, realizava-se a primeira filmagem brasileira. Ainda que muito reste a ser pesquisado sobre os primórdios de nosso cinema, pode-se quase afirmar, graças às investigações de Adhemar Gonzaga e outros, que essa primeira filmagem esteve a cargo de um italiano. Persiste, entretanto, uma dúvida entre os nomes de Vittorio di Maio e Afonso Segreto (Id., 1965, p. 9).

Desse último fragmento de Viany já se nota a certeza segundo a qual a primeira filmagem em solo brasileiro se deu em 1898, bem como o dado quase certo de que ela foi efetuada por um italiano. Todavia, o crítico não precisa qual italiano (di Maio ou Segreto), tampouco utiliza o termo *nascimento*.

Com base nessas fontes, entretanto, Paulo Emílio ignora a ressalva de Vicente de Paula Araújo e as incertezas de Alex Viany, no intuito de demarcar a origem de nossa história cinematográfica com base na filmagem, sinônimo de produção cinematográfica¹⁹, efetuada

¹⁹ No prefácio da obra de Vicente de Paula Araújo, Paulo Emílio mais uma vez ignorou a ressalva do pesquisador, salientando que ele “[...] teve o mérito de esclarecer definitivamente — uma verdadeira descoberta — o *nascimento* do cinema brasileiro, em 1898” (SALLES GOMES, 1974 apud ARAÚJO, 1976, p. 12). O próprio Araújo não arriscou intitular a seção de seu livro, na qual a filmagem de Afonso Segreto é mencionada, de *nascimento*. A escolha foi: “O cinema começa no Brasil” (Ibid., p. 100).

por Afonso Segreto. Nesse procedimento, o crítico promove uma *metalinguagem na própria língua dos documentos utilizados*, pois não leva em conta o “até certo ponto” de Araújo e os dados incertos de Viany, justamente no propósito de taxar o acontecimento da filmagem efetuada por Segreto em 19 de junho de 1898 como um fato histórico: *nascimento do cinema brasileiro*. Assim, conforme enfatiza Michel de Certeau,

[...] o acontecimento é aquele que *recorta*, para que haja inteligibilidade; o fato histórico é aquele que *preenche* para que haja enunciados de sentido. O primeiro condiciona a organização do discurso; o segundo fornece os significantes, destinados a formar, de maneira narrativa, uma série de elementos significativos. Em suma, o primeiro articula, e o segundo soletra (CERTEAU, 2007, p. 103).

À luz dessa asserção não nos restam dúvidas de que existe de modo explícito no *Panorama* (1966) a eleição de um acontecimento para que haja inteligibilidade e, concomitantemente, condicione a organização de uma interpretação histórica. Tornado fato histórico (*nascimento do cinema brasileiro*), o acontecimento (filmagem de Segreto) preenche de sentido a narrativa de Paulo Emílio para que haja uma série de elementos significativos no desenvolvimento de sua urdidura de enredo. Portanto, a filmagem de Segreto (acontecimento) plasmada em fato histórico (*nascimento do cinema brasileiro*) condiciona a organização do discurso do crítico pela via da produção cinematográfica, na medida em que se transforma num marco importante e vem ao encontro do horizonte de expectativas da corporação de cineastas de sua conjuntura histórica.

Esse horizonte de expectativas deve ser considerado na base de uma *semantização referencial* promovida pela interpretação do crítico. No contexto de sua urdidura, o mercado exibidor nacional era dominado por filmes estrangeiros e, desse modo, não convinha aos leitores do texto tomar contato com uma história do cinema nacional pela via da exibição ou mesmo da distribuição de filmes, pois esses estágios da atividade cinematográfica, justamente por serem monopolizados pelo capital forâneo, não eram necessariamente considerados expressões de nossa nacionalidade em termos de cinema.

Com efeito, na escolha de uma filmagem/produção considerada nacional por ter sido feita em mar brasileiro, Paulo Emílio descarta outras supostas produções, possíveis dados sobre distribuição de filmes e as informações da já significativa exibição no país, no intento de reconhecer uma tradição cinematográfica nacional à luz de um marco inaugural. Dessa maneira, como já observado neste trabalho, a interpretação histórica de Paulo Emílio demonstra preocupações nacionalistas com a marca de origem de nosso cinema, procurando-a na produção de filmes.

Já no segundo fragmento do texto do crítico, pertencente à *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), percebe-se que, ao não bater na tecla do *nascimento* — provavelmente por considerá-lo tema já resolvido —, preferindo apenas mencionar a rápida difusão da atividade cinematográfica no país, Paulo Emílio procura desenvolver seu argumento tomando por base o desdobramento do sentido histórico que o país tomou em função de sua colonização agroexportadora para suprir as demandas do capitalismo desenvolvido, isto é, as decorrências culturais de uma “situação colonial”. Nesse passo, sua interpretação histórica incorre na *transcritibilidade de uma linguagem já codificada* para explicar a sociedade brasileira, que pode ser percebida se remontarmos ao clássico *Raízes do Brasil* ([1936] 1995), de Sérgio Buarque de Holanda.

O sociólogo, logo no primeiro capítulo de sua obra, havia pontuado:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados de nossa terra (HOLANDA, 1995, p. 31).

Essas colocações devem ser problematizadas. Segundo Antonio Candido,

No pensamento latino-americano, a reflexão sobre a realidade social foi marcada, desde Sarmiento, pelo senso dos contrastes e mesmo dos contrários — apresentados como condições antagônicas em função das quais se ordena a história dos homens e das instituições. “Civilização e barbárie” formam o arcabouço do *Facundo* e, decênios mais tarde, também de *Os Sertões*. Os pensadores descrevem duas ordens para depois mostrar o conflito decorrente; e nós vemos os indivíduos se disporem segundo o papel que nele desempenharam. [...] *Raízes do Brasil* é construído sobre a dos contrários, que alarga e aprofunda a velha dicotomia da reflexão latino-americana. Em vários níveis e tipos do real, nós vemos o pensamento do autor se constituir pela exploração de conceitos polares. O esclarecimento não decorre da opção prática ou teórica por um deles, como em Sarmiento ou Euclides da Cunha; mas pelo jogo dialético entre ambos. A visão de um determinado aspecto da realidade histórica é *obtida*, no sentido forte do termo, pelo enfoque simultâneo dos dois; um suscita o outro, ambos se interpenetram e o resultado possui uma força de esclarecimento (CANDIDO apud HOLANDA, 1995, p. 12-13).

Tal arcabouço da obra de Sérgio Buarque de Holanda, que altera a dinâmica da tipologia literária do pensamento latino-americano a propósito da realidade social, encontra eco na consideração de Paulo Emílio segundo a qual “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original”. Com base nesse enunciado, o crítico procura adequar as colocações do sociólogo às questões em voga na conjuntura histórica na qual está

inserido como sujeito ativo, isto é, num processo cultural e político de luta entre os contrastes que se confundem: cinema considerado legitimamente brasileiro e cinema estrangeiro.

Plasmando tal adequação, a categoria histórica subdesenvolvimento é utilizada para diagnosticar nossa “incompetência criativa em copiar”, sobretudo porque a “construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”. Para Kátia Maciel, “Entre ser e não ser o outro, o cinema acontece como parte de um movimento ideológico mais amplo de ocultamento do processo de colonização, que opera com diferentes procedimentos em função da especificidade da cultura local” (MACIEL, 1997, p. 40). Compartilhamos dessa leitura, pois, para Paulo Emílio, a consequência mais explícita desse ocultamento do processo de colonização é a invasão dos filmes estrangeiros no mercado interno, que, dada a especificidade nacional (dialética entre *ocupado* e *ocupante*), é encarada passivamente como se fosse uma manifestação de nossa própria cultura. Com tal postura crítica, Paulo Emílio não adere ao esquematismo de polos mutuamente exclusivos, promovendo uma interpretação que lança à baila uma característica de nossa identidade sociocultural cuja dialética entre afirmação e negação é a tônica.

Esse diagnóstico abre margem ao crítico para preparar o terreno da discussão sobre a *Bela época* do cinema brasileiro. Discorrendo sobre as atividades cinematográficas nacionais do *nascimento* até 1906, o autor pontua como empecilho ao florescimento do cinema no Brasil a carência de energia elétrica, um dos desdobramentos econômicos do subdesenvolvimento, salientando no *Panorama* (1966):

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 os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significância. 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 (SALLES GOMES, 1980, p. 41).

Tal asserção é reafirmada em *Trajectoria no subdesenvolvimento* (1973): “Se durante aproximadamente uma década o cinema tardou a entrar no hábito brasileiro, isso foi devido ao nosso subdesenvolvimento em eletricidade, inclusive na Capital Federal” (Ibid., p. 88). Aqui subjaz a ideia de que o cinema nacional tardou a entrar no hábito dos brasileiros devido ao subdesenvolvimento, pois, embora as filmagens tenham se multiplicado após 1898, o mercado exibidor foi condicionado aos interesses estrangeiros e não nacionais. Portanto, a produção cinematográfica do país foi prejudicada, ficando à margem de um processo no qual apenas os filmes estrangeiros eram exibidos no país.

Se tal característica econômica (carência de energia elétrica) constitui-se num entrave, quando superada desencadeia um processo diferente. Assim, atribuindo a alteração do quadro em 1907 à maior disponibilidade de eletricidade, Paulo Emílio passa a salientar os motivos pelos quais a *Bela época* eclode, conquista êxito e entra em declínio. No *Panorama* (1966), num primeiro momento, o crítico se atém ao processo inaugural e à conquista de êxito, afirmando:

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 influenciou 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 (Ibid., p. 41-42).

Num segundo, pontua o declínio:

Em junho de 1911, era exibida *A Dançarina Descalça*, de Auler, o último filme cantante. Os dois últimos filmes mudos de enredo, a comédia *O Casamento de Esteves* e o drama *Triste Fim de uma Vida de Prazeres*, já datavam de 1910. Encerrava-se assim, em meados de 1911, um ciclo particularmente movimentado, talvez brilhante mesmo do cinema nacional. Em 1912, foi realizado apenas um filme de enredo no Rio de Janeiro, que nem foi exibido, censurado pela Marinha de Guerra por ter focalizado a vida do cabo João Candido, líder da rebelião dos marinheiros contra o uso da chibata como punição. Intensificava-se a crise: quase todos aqueles que participavam ativamente da fabricação de filmes nacionais abandonam as lides cinematográficas. Argumentistas, roteiristas e diretores de cena que haviam surgido, aos poucos vão retornando às suas origens jornalísticas e teatrais. O desinteresse generalizado atinge também os primeiros produtores e dele não escapa nem um Paschoal Segreto, que cada vez mais se dedicará apenas ao teatro ligeiro. Agrava-se a deserção: Labanca abandona definitivamente a profissão cinematográfica. Permanece Serrador, mas sua frutuosa carreira no cinema apoia-se agora exclusivamente no comércio do filme produzido no estrangeiro. Rompe-se a antiga solidariedade de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinematografia. Os que persistem em fazer filmes nacionais encontram crescente dificuldade em exibi-los. Entre esses teimosos, encontramos Leal, os irmãos Botelho, e alguns outros técnicos e cinegrafistas que não desistem. Viriam eles a assegurar um mínimo de continuidade entre a época que se encerra em 1912 e a seguinte, que cobrirá os próximos dez anos (Ibid., p. 49).

Em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), o crítico recorre aos mesmos argumentos e arrisca os motivos do declínio, pontuando:

Quando a energia foi industrializada no Rio, as salas de exibição proliferaram como cogumelos. Os donos dessas salas comerciavam com o filme estrangeiro, mas logo tiveram a ideia de produzir e assim, durante três

ou quatro anos, a partir de 1908, o Rio conheceu um período cujo estudioso, Vicente de Paula Araújo, não hesita em denominar “A Bela Época do Cinema Brasileiro”. Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles da Europa e da América esses filmes em torno de assuntos que no momento interessavam a cidade — crimes, política e outros divertimentos — não eram fatores de brasilianismos apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro. As fitas primitivas brasileiras, tecnicamente muito inferiores ao similar importado, deviam aparecer com maiores atrativos aos olhos de um espectador ainda ingênuo, não iniciado no gosto pelo acabamento de um produto cujo consumo começara. O fato é que nenhum produto importado conheceu no período o triunfo de bilheteria deste ou daquele filme brasileiro sobre crime ou política, sendo de anotar que o público assim conquistado incluía a intelligentsia que circulava pela Rua do Ouvidor e pela recém-inaugurada Avenida Central. 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 os mercados. O Brasil, que importava de tudo — até caixão de defunto e palito —, abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a ideia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica. O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento (Ibid., p. 89).

Dessas considerações nota-se que, à luz de Vicente de Paula Araújo (1976), sua principal fonte, Paulo Emílio atribui aos três ou quatro anos de *Bela época* do cinema brasileiro o traço de conciliação de interesses entre produção, distribuição e exibição como o principal motivo de seu êxito. Esse momento áureo do período é notadamente interpretado com base na ideia de que produção, distribuição e exibição cinematográficas nacionais são determinadas por interesses econômicos da esfera exibidora, cujos agentes passam também a produzir e distribuir seus próprios filmes. Digno de destaque é que, nesse ponto da interpretação de Paulo Emílio, o subdesenvolvimento econômico aparece positivamente, uma vez que condiciona a fruição estética do público, já que nosso atraso em matéria cinematográfica determinava o fato de os espectadores não possuírem gosto mais apurado pela Sétima arte e, portanto, tendiam a não “cobrar” do produto nacional o mesmo acabamento dos filmes estrangeiros, fazendo com que fosse aceito sem maiores restrições.

Já o início e o término da *Bela época* são caracterizados em função da maior disponibilidade de eletricidade e da invasão maciça do produto externo no mercado brasileiro, respectivamente. Na esteira desse enunciado, Paulo Emílio pensa a estrutura econômica desdobrada pelo estado de subdesenvolvimento de maneira negativa, pois o início do recorte é marcado pela sua superação — com a chegada da maior disponibilidade de energia, ou melhor, pela obtenção de um aparato dos países desenvolvidos —, bem como o término do

momento frutífero é condicionado pela sua reinstalação, quando os produtos e capitais estrangeiros invadem os campos de distribuição e exibição nacionais, rompendo com a harmonia entre os setores.

Com efeito, a reflexão de Paulo Emílio lança luz à ideia de que produzir filmes no Brasil consiste em uma tarefa condicionada decisivamente pelo estado de subdesenvolvimento, cuja característica mais evidente em termos do mercado cinematográfico brasileiro corresponde à dominação do produto estrangeiro nas esferas de distribuição e exibição. Em outras palavras, nessa interpretação histórica o fator fundamental que sufoca a produção cinematográfica da *Bela época* consiste na dominação/invasão dos produtos estrangeiros no mercado nacional sem dificuldade alguma, já encontrando um campo aberto e submisso ao domínio forâneo.

Com essa interpretação o crítico promove uma *semantização referencial*. O diálogo é precisamente com a corporação de cineastas brasileiros, em sua grande maioria ligada à ideologia de esquerda, cuja repulsa do estado de ocupação pelo produto estrangeiro do mercado cinematográfico nacional consiste em uma pedra de toque. Desde a década de 1950, após a falência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, o mercado exibidor nacional foi motivo de constante embate e fruto de inúmeras teses no campo das ideias políticas, econômicas e culturais. Alguns cineastas brasileiros, que também eram articulistas de imprensa e historiadores de nossa cinematografia, postularam uma *consciência cinematográfica nacional* que conseguisse mudar as relações mercadológicas arrastadas desde o fim da *Bela época*, em benefício da produção fílmica brasileira e não dos campos de distribuição e exibição, dominados por produtos e capitais externos.

Alex Viany, que, além de crítico-historiador, também foi cineasta, pensou o processo de monopólio estrangeiro da exibição e distribuição em nosso mercado interno também como desdobramento do subdesenvolvimento, necessitando ser superado. Como vimos no capítulo antecedente, o autor inclinava-se a refletir sobre a questão da produção brasileira dentro de um sistema político-econômico dependente, em que os setores de distribuição e exibição cinematográficos eram monopolizados por agências internacionais, cujos interesses eram contrários aos intentos nacionais da produção (VIANY, 1959, p. 158). Por sua vez, Glauber Rocha, o mais enfático de toda a corporação de cineastas, parte da mesma premissa, porém realoca a espacialidade da questão para toda a América Latina, ao afirmar taxativamente:

A descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia etc. fazem parte do mesmo bloco de exploração norte-americana e de que esta

exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento se concretiza a cada dia que passa e, o mais importante, se populariza. [...] Da teoria à prática existem contradições econômicas e políticas. Como todas as indústrias latinas, o cinema está controlado pelos americanos. Se a produção ainda é livre, a distribuição é americana, como em todas as partes do mundo capitalista. Uma produção sem distribuição é logicamente destinada à falência (ROCHA, 1981, p. 49-50).

Exemplificando uma postura majoritária no interior da corporação de cineastas brasileiros ligados ao cinemanovismo, bem como ressignificando a questão para a polarização cinema independente/arte *versus* cinema industrial/entretenimento, Glauber defende o “cinema de autor”, tomado com símbolo máximo de uma postura estético-revolucionária de resistência/negação do processo de dominação capitalista dos interesses externos. Tal negação, não deveria dar-se apenas no nível estético, mas também no político e econômico, pois “[...] uma linguagem artística não se consolida no abstrato, sem poder econômico não se tem poder cultural” (Ibid., p. 105). Em vista disso, o cineasta chega a postular, como modo de fugir à situação de dominação do produto estrangeiro, a fundação de uma distribuidora latino-americana.

Considerando essa conjuntura, a interpretação de Paulo Emílio também remonta à *transcritibilidade de linguagens já codificadas*, sobretudo em textos de Caio Prado Junior. Em *A revolução brasileira* (1966), reiterando uma premissa já exposta em outras obras, o historiador frisa:

[Suprir demandas econômicas imperialistas] 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 JUNIOR, 1966, p. 132).

Em outras palavras, o sentido da colonização brasileira — voltado às demandas do mercado externo — fundou raízes pautadas na penetração maciça e dominação imperialista, por isso mesmo a economia internacional incluiu o Brasil muito cedo no sistema de dominação. Extensão do sistema capitalista internacional, sobretudo do ponto de vista da submissão, o mercado interno do país ficou à mercê do capital internacional. Desenvolvendo

mais claramente essa colocação, Prado Junior, em *História econômica do Brasil* ([1938] 1980), reflete acerca dos primeiros dois decênios do século XX no país, pensando a consequências econômicas da invasão imperialista em nosso mercado, do seguinte modo:

Finalmente, a ação do capital estrangeiro no Brasil atua como um elemento de constante perturbação das finanças nacionais. As flutuações do nosso mercado financeiro resultam em geral não de conjunturas internas e próprias da economia nacional, mas de situações inteiramente estranhas. Qualquer atividade brasileira, embora aparentemente sólida e de perspectivas brilhantes, pode ser afetada, mesmo paralisada de um momento para outro em virtude de ocorrências longínquas nos grandes centros financeiros do mundo. Uma retração de crédito nestes centros, um apelo a disponibilidades monetárias (o que significa logo um dreno de recursos investidos no Brasil), cria no país uma situação difícil e artificial porque não tem relação alguma com suas condições próprias. O fenômeno inverso teria efeito correspondente e igualmente perturbador da vida econômica brasileira. As contradições do capitalismo, o seu funcionamento inorgânico e caótico, assumem nos países de economia colonial ou semicolonial, como o Brasil, um máximo de intensidade (Id., 1980, p. 281).

Com base em Prado Junior, é possível salientar que a interpretação de Paulo Emílio a propósito do término da *Bela época* incorre na tese da penetração maciça de produtos estrangeiros em nosso mercado interno sem qualquer tipo de empecilho, assim como na ideia de que as demandas do capitalismo mundial determinam substancialmente as ocorrências em nosso mercado interno. Para o crítico, o cinema estrangeiro, a partir do momento em que passa a ser um produto mais elaborado (industrializado), é incorporado à tônica subdesenvolvida de importação de produtos manufaturados, sendo a produção nacional, ainda artesanal, sufocada em nosso próprio mercado. Dito de outra forma, Paulo Emílio, quando pensa o caso do cinema, está alicerçado no “fenômeno inverso” a que se refere Prado Junior, isto é, numa melhoria do padrão produtivo do cinema internacional, que automaticamente interfere no mercado interno nacional, influenciando diretamente a decadência da *Bela época* e, conseqüentemente, da *1ª época* do cinema brasileiro.

Nesse mesmo passo, o crítico constrói uma *metalinguagem na própria língua dos documentos utilizados*. A fonte de Paulo Emílio é explicitamente *A Bela época do cinema brasileiro* (1976), de Vicente de Paula Araújo. Nesse sentido, mais uma vez o autor faz recortes na fonte com o intento de urdir uma narrativa com pertinência de sentido aos seus propósitos. O foco principal de Araújo é exatamente a *Bela época* do cinema brasileiro (período recortado entre 1908 e 1911), cuja análise mais apurada é tecida na terceira parte da obra — intitulada “O cinema conquista o Brasil” —, porém introduzida nas primeira e segunda partes — respectivamente: “O cinema chega ao Brasil” e “O cinema começa no Brasil”. Seguindo essa predisposição, Vicente de Paula Araújo, ao falar do surgimento da

energia elétrica no Rio de Janeiro, especialmente do processo de iluminação da Avenida Central, em 1904, salienta:

Nesta época, a distribuição de gás era feita pela firma belga Société Anonyme du Gaz de Rio de Janeiro, organizada pelo industrial francês Henry Brianthe. Esta sociedade contratou o serviço de energia elétrica para iluminação com a firma Braconnot & Irmãos, e assim foi iluminada, em 1904, a Avenida Central. Pouco mais tarde a concessionária de energia elétrica passou a ser The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Company Limited (Cia. De Carris, Luz e Força do Rio de Janeiro Ltda.), empresa constituída por capitais canadenses, ingleses e norte-americanos. Seu primeiro grande empreendimento foi a construção da usina do Ribeirão das Lajes. [...] Insistimos na transcrição dos detalhes acima sobre a energia elétrica porque sem ela não seria possível a instalação dos grandes cinematógrafos no Rio a partir de 1907: Pathé, Rio Branco, Parisiense, Palace, Moderno, Ouvidor... Com a inauguração da usina de Ribeirão das Lajes, houve um aumento considerável de salas de diversões no Rio de Janeiro, isto porque, com o desenvolvimento extraordinário e a aplicação prática da eletricidade, foi possível dar maior nitidez e estabilidade às projeções cinematográficas (ARAÚJO, 1976, p. 45).

Essas assertivas somam-se às colocações tecidas várias páginas depois, nas quais o pesquisador se dedica às transformações estruturais ocorridas na capital Federal, entre 1900 e 1907, apontando:

O Rio de Janeiro passava por uma grande transformação urbana. As demolições de velhos pardieiros na parte central da Capital tiveram início em 1903, não sem os protestos violentos dos políticos oposicionistas e dos comerciantes conservadores, que culminaram nas arruaças populares e na quebra de lampiões em novembro de 1904. Assim, um pequeno trecho da avenida Central tinha sido inaugurado em 1904, mas demolições continuavam, para o alargamento definitivo da primeira grande avenida carioca (Ibid., p. 171).

E depois confirmando:

No dia 15 [novembro de 1905], feriado nacional, a cidade do Rio de Janeiro foi palco de grandes festejos comemorativos de dois importantes melhoramentos públicos: a inauguração da iluminação elétrica e a abertura oficial da bela Avenida Central (Ibid., p. 179).

Tal confirmação dá ensejo à explicação propriamente dita para o florescimento da *Bela época*, uma vez que o pesquisador prossegue em apontamentos acerca das melhorias estruturais da capital federal, traçando um quadro propício ao desenvolvimento do argumento segundo o qual o comércio cinematográfico é diretamente impulsionado por elas:

Nos últimos anos do governo de Rodrigues Alves, a cidade do Rio de Janeiro já possuía outra fisionomia: não era mais aquela cidade feia, suja e empestada. Grandes avenidas estavam em fase de conclusão e algumas já entregues ao trânsito. Os capitalistas empregavam enormes somas de dinheiro na edificação de prédios maiores e alguns até luxuosos. [...] *O Rio Civiliza-se!* — era o *slogan* que se ouvia desde os primeiros anos da gestão

de Pereira Passos na prefeitura do Rio. Uma ânsia de progresso dominava a cidade: prédios novos, iluminação elétrica, diversões noturnas, higiene nas ruas, e nas amplas avenidas começam a surgir os primeiros automóveis (Ibid., p. 182-184).

Já adentrando outro momento de sua obra, isto é, o objeto específico de sua pesquisa, Araújo continua lançando informações e confirma a tese da melhoria estrutural como mola propulsora do florescimento:

A obra de saneamento e remodelação iniciada em grande escala por Rodrigues Alves, o popular Peru, encontrou em Afonso Pena — que irreverente verve carioca batizara de Tico-Tico — um digno continuador. [...] Nas largas e extensas avenidas iluminadas, corriam bondes, esses não mais puxados por burricos, mas sim elétricos e velozes (Ibid., p. 208).

Assim, nessa capital “civilizada”, de acordo com ele, “A coqueluche do carioca, como bem frisou João do Rio, era o cinema. Sua influência na vida social da cidade acentuava-se cada vez mais” (Ibid., p. 213), pois “O cinema tornava-se tão popular que alguns bares e confeitarias iam oferecer sessões gratuitas aos seus fregueses” [...] (Ibid., p. 217). Salientando o prestígio do cinema carioca perante o público, as diversas salas de exibição inauguradas, os filmes exibidos, os novos comerciantes que aderiam à “febre do cinema”, e até mesmo a divulgação de nossos filmes no exterior, o autor sintetiza: “Para concluir: 1910 foi o ano de ouro do cinema nacional” [...] (Ibid., p. 356).

Grosso modo, as colocações de Vicente de Paula Araújo denotam que melhorias estruturais — como energia elétrica, remodelação de avenidas, saneamento básico, modernização do sistema de transporte e reestruturação de prédios —, articuladas ao sucesso de fitas cantantes, criminais e de revista-política, forneceram o subsídio necessário para o cinema brasileiro entre 1907 e 1910 constituir-se como o divertimento mais popular do Rio de Janeiro. Essa gama de considerações é especificamente a propósito dos motivos do surgimento e do sucesso do cinema brasileiro na capital federal. Já sobre os elementos desencadeadores de uma “suposta” crise, ao percorrer o ano de 1911, Araújo expõe:

Em fevereiro chega ao Brasil a embaixada econômica de capitalistas norte-americanos, a fim de auscultar nosso mercado e verificar se havia possibilidade do emprego de capitais aqui, isto porque as greves constantes na Europa já começavam a preocupar os meios financeiros (Ibid., p. 358).

A chegada de capitais estrangeiros já sinaliza uma primeira vertente interpretativa do sufocamento do comércio cinematográfico nacional, cuja natureza explicativa é puramente econômica. Contudo, Araújo não se restringe a essa causa, pois, apontando as influências cosmopolitas que o Rio começa a sofrer, menciona uma “suposta” “americanização” da

população carioca. Nesse passo, precisamente ao finalizar sua exposição, mencionando o filme cantante *A Dançarina Descalça* (1911), o autor afirma:

Mas, apesar dos aplausos, apesar de tudo, foi esta a última opereta cinematográfica produzida no Rio de Janeiro. Iniciava-se a época dos filmes de arte de longa-metragem, e o filme nacional, ao que parece, não tinha condições necessárias para competir com a massa de fitas estrangeiras que inundava os cinemas cariocas. Os filmes eram de todas as procedências: alemães, italianos, holandeses, franceses, norte-americanos, dinamarqueses, russos [...] Além do mais, despontava a era do estrelismo e o público manifestava suas preferências por Asta Nielsen, o detetive Nick Winter, o menino Abelardo, Florence Turner, os comicos Max Linder, Robinet (Marcel Fabre), Did (André Deed), Tontolino (Ferdinand Guillaume), Calino, Bigodinho (Charles Prince) e outros tantos. [...] O comércio cinematográfico do Rio de Janeiro ameaçava transformar-se numa Babel, e por aqui, apareceram, embora de passagem, muitos operadores estrangeiros [...] (Ibid., p. 368).

Areladas a esses motivos, o pesquisador ressalta, por um lado, a paulatina transformação dos cinemas em cinema-teatros, com vistas a atrair o público que arrefeceu devido aos preços mais altos dos “cinemas puros” e, por outro, a progressiva queda da exibição do filme nacional (e também da atividade teatral), em função da invasão do filme estrangeiro nas salas de exibição nacional. Fechando o trabalho, Araújo confirma uma tese posteriormente bastante difundida na historiografia do cinema nacional, enfatizando:

Em São Paulo, o grande magnata do cinema é o espanhol Francisco Serrador com sua Cia. Cinematográfica Brasileira, formada por industriais, médicos e banqueiros. Esta empresa agia no campo da distribuição e da exibição. Já tinha adquirido todas as grandes salas exibidoras da Capital paulista e dentro em pouco ia formar, também, conforme advertia Honório do Prado, o *trust* do cinema do Rio de Janeiro [...] (Ibid., p. 375).

Ou seja, Araújo apresenta ao leitor o sufocamento definitivo da *Bela época* mencionando a compra de vários cinemas pela Cia. Cinematográfica Brasileira, a redução da produção cinematográfica nacional a jornais de atualidade e a completa dominação do mercado carioca pelo filme estrangeiro, enquanto o mercado de São Paulo já havia sido conquistado. Dessa maneira, o pesquisador traz um quadro bastante rico de informações sobre o período, pois se alicerça em motivos econômicos e socioculturais para demonstrar a maneira pela qual o cinema brasileiro viveu sua *Bela época*, entre 1907 e 1911.

À luz da versão dada por Vicente de Paula Araújo, percebe-se que Paulo Emílio promove uma *metalinguagem na própria língua* das colocações do pesquisador. Ao contrário de Araújo, o crítico interpreta o surgimento do período recortando-o apenas com base na maior disponibilidade de energia elétrica, elidindo as demais informações lançadas acerca do

processo no qual “O Rio civiliza-se”, no fito de pensar a ultrapassagem de um malefício desdobrado do subdesenvolvimento apenas do ponto de vista econômico.

As explicações de Araújo para o sucesso do período são adotadas quase que *ipsis litteris* por Paulo Emílio, pois a harmonia de interesses entre as esferas de produção, distribuição e exibição, bem como os gêneros que caem no gosto da população, como os filmes de revista-política, cantantes e criminais, são expostos claramente. O único fator de diferenciação entre a fonte (obra de Araújo) e a interpretação do crítico sobre o êxito do cinema nacional no período consiste na inovação explicativa de Paulo Emílio segundo a qual a adesão do público também foi condicionada pelo nosso subdesenvolvimento cinematográfico, na medida em que, desprovido da capacidade de fruição estética mais acurada, ele não era inclinado a criticar negativamente a feitura dos filmes brasileiros, tampouco a compará-la com o maior acabamento do similar estrangeiro, e, desse modo, o aceitava passivamente sem maiores preocupações estéticas.

O sufocamento do período também recebe tratamento seletivo por parte do crítico. Paulo Emílio não explicita o processo de “americanização” da população carioca — explicação de cunho sociocultural lançada por Araújo —, justamente no propósito de interpretar tal conjuntura histórica apenas do ponto de vista econômico, para defender a tese segundo a qual a invasão dos produtos e capitais estrangeiros em nosso mercado interno constitui-se no desdobramento direto e mais prejudicial de nossa estrutura econômica subdesenvolvida.

Em linhas gerais, Paulo Emílio encerra sua interpretação sobre a *1ª época* do cinema brasileiro, em 1912, justamente com o fim da *Bela época*. Dessa forma, os argumentos utilizados para explicar o final de uma *Bela época* do cinema brasileiro são os mesmos que justificam o final desse primeiro ciclo de produção cinematográfica nacional. Naturalmente, a *Bela época* (1908-1911), de apenas três anos, é vista positivamente devido a suas características, que são generalizadas temporalmente para a totalidade da *1ª época*, que vai de 1896 a 1912. Portanto, dezesseis anos são medidos por três considerados produtivos. Em vista do colapso do período, a história do cinema brasileiro contada pela via dos ciclos produtivos e improdutivos começa a se clarificar, pois um novo momento pede passagem na interpretação histórica edificada pelo crítico.

2ª época: documentário e alienação da crítica

Um novo ciclo do cinema brasileiro corresponde à 2ª época (1912-1922). Paulo Emílio dedica muito mais atenção ao período nas linhas do *Panorama* (1966), já que não se aprofunda nele em *Trajectoria no subdesenvolvimento* (1973)²⁰, demonstrando, assim, satisfação com as informações dadas no texto da década de 1960²¹. Nele, ressalta:

Após o colapso assinalado em 1911-12, a continuidade do cinema brasileiro repousou inicialmente na atividade de alguns cinegrafistas, ou seja, técnicos em filmagem. Não foi, entretanto, realizando filmes de enredo que esses profissionais conseguiram ganhar a vida: tanto Antonio Leal como Paulino e Alberto Botelho dedicam-se sobretudo aos documentários e jornais cinematográficos. E quando eventualmente filmam um enredo, não é por terem encontrado um empresário interessado em seus serviços técnicos, pois serão seus próprios produtores nessas raras investidas no campo de ficção (SALLES GOMES, 1980, p. 50).

À luz desse trecho nota-se que a atividade cinematográfica brasileira recomeçou do zero, pois o estado de subdesenvolvimento sobrepôs-se à conjuntura favorável da época anterior e se reinstalou. No mercado interno nacional, o grosso da produção brasileira consistia no curta-metragem documental, enquanto na esfera de distribuição e exibição as produções cinematográficas estrangeiras eram praticamente exclusividade, pois os capitais externos que ocupavam, renovavam e ampliavam seu campo de escoamento no mercado brasileiro passaram a ser, sobretudo, norte-americanos.

Paulo Emílio, com base na explanação segundo a qual alguns remanescentes do período antecedente garantiram a mínima continuidade da produção cinematográfica nacional de longas-metragens de ficção, prossegue sua urdidura, afirmando:

A ideia de que o crime compensa — pelo menos como enredo de filme — deve ter inspirado os responsáveis pelas produções que tentaram arrancar o cinema nacional do marasmo em que mergulhava por volta de 1912. Historicamente, a ideia é certa, e havia sido testada entre nós com o grande êxito de *Os estranguladores*, de Leal, e de outras fitas de crime, nacionais ou estrangeiras (Ibid., p. 50).

A partir dessas colocações, o crítico encontra em 1913 três películas dedicadas ao tema criminal — *O Caso dos Caixotes* e *o Crime de Paula Matos*, ambos dos irmãos Paulinho

²⁰ Apenas reitera uma máxima em sua interpretação histórica, afirmando: “Logo após o estrangulamento do primeiro surto cinematográfico brasileiro, os norte-americanos varreram os concorrentes europeus e ocuparam o terreno de forma praticamente exclusiva. Em função deles e para eles o comércio de exibição foi renovado e ampliado” (SALLES GOMES, 1980, p. 90).

²¹ Por isso mesmo recorreremos somente a ele para a reflexão acerca da interpretação histórica de Paulo Emílio sobre o período, não sendo necessário, portanto, enfatizar novamente, ao menos sobre essa 2ª época, o ensaio do qual retiramos algumas passagens.

e Alberto Botelho; e *O crime dos Banhados*, de Francisco Santos —, gênero de êxito na *Bela época*. Tais colocações demonstram que, em sua interpretação histórica, algumas características da produção brasileira empreendida no período da *Bela época* começavam a se tornar exemplares. Nesse caso específico, a produção de filmes cujos temas são crimes reais, ocorridos na mesma conjuntura histórica de sua feitura, aparece como um dos únicos respiradouros da irrisória produção fílmica de longas-metragens ficcionais nacionais nessa 2ª *época*.

O crítico passa ao ano de 1914, ressaltando que a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) deveria ser um dos motivos da paralisação da atividade cinematográfica de longas-metragens ficcionais. Em seguida, sintetizando o contexto de produção fílmica brasileira no período de 1914 a 1918, com base em texto de Peri Ribas, resalta o surgimento de “mais de uma dúzia de firmas produtoras criadas no Rio e em São Paulo” (Ibid., p. 51). Essa síntese abre margem para Paulo Emílio interpretar um aumento da produção nacional a partir de 1915, primeiro ressaltando as películas inspiradas em nossa literatura:

Na produção que se desenvolve a partir de 1915, o que chama logo atenção é o número de fitas inspiradas na nossa literatura. *Inocência* e *A Retirada da Laguna* foram baseadas nos romances de Taunay; de Bilac foi aproveitado *O Caçador de Esmeraldas*; e de Macedo, *A Moreninha*. Bernardo Guimarães foi lembrado para as bases de *O Garimpeiro*, enquanto que de Aluisio Azevedo aproveitou-se *O Mulato*, apresentado com o título *O Cruzeiro do Sul*. A obra de José de Alencar foi naturalmente o ponto de partida para o maior número de filmes: *O Guarani* (duas versões), *Iracema*, *Ubirajara* e *A Viuvinha*. Um conto de Monteiro Lobato serviu de inspiração para *O Faroleiro*. Já Medeiros Albuquerque, Cláudio de Souza e Coelho Neto escreveram enredos especialmente para o cinema, sendo que o de Coelho Neto era para um filme em série, *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, do qual foi realizado somente o primeiro episódio (Ibid., p. 53).

Em seguida, esboça um quadro de filmes influenciados pelo contexto de guerra e a participação simbólica do Brasil no conflito:

A participação do Brasil na guerra provocou um número razoável de filmes, sobretudo se levarmos em conta que essa participação foi exclusivamente simbólica: *Pátria e Bandeira*, com história escrita por Cláudio de Sousa, focalizando a espionagem alemã em nosso território, foi uma das produções que contou com a cooperação das forças armadas, inclusive da nossa incipiente aviação militar. A essa ingênua veleidade patriótica feita no Rio corresponde outra realizada em São Paulo, *Pátria Brasileira*, cuja filmagem foi seguida de perto por Olavo Bilac. Mais curiosa ainda deveria ter sido a fita que recebeu o título francês, *Le Film du Diable*, com letreiros em versos de Bastos Tigre, a ação desenrolando-se no Rio e na Bélgica invadida pelos alemães. A mesma inspiração presidiu o primeiro desenho animado brasileiro, *O Kaiser*, do caricaturista Seth, e que não deve ser confundido com *O Castigo do Kaiser*, filme posado em 1918. Datam

também desse período alguns ensaios patrióticos, como *O grito do Ipiranga* e *Tiradentes* (Id.).

À frente desses filmes, tanto inspirados na literatura quanto de cunho histórico, Paulo Emílio destaca os nomes de Luiz de Barros, José Medina e Vitório Capellaro, procurando traçar uma síntese biofilmográfica dos realizadores. A partir disso, o último aspecto destacado pelo crítico atinente à 2ª *época* é delineado no ano de 1922:

O cinema acabou por participar intensamente das comemorações do Centenário [da Independência], mas em forma de documentários e jornais de atualidade. Não houve cinegrafista do Rio, de São Paulo ou de qualquer outra cidade que não tivesse recebido encomendas de trabalhos nesse ano de 1922: 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 de enredo (Ibid., p. 58).

É notória a leitura negativa que Paulo Emílio faz do período, pois, além de revelar a marginalização da produção de filmes de enredo, ele ainda dedica algumas linhas não muito entusiasmadas para salientar a produção de alguns documentários e jornais de atualidade, incentivados pela ocasião do centenário da Independência do Brasil, em 1922. A síntese que tece acerca dessa 2ª *época* demarca mais precisamente sua leitura negativa do período:

Esta segunda época do cinema brasileiro está bem longe da importância e do brilho da primeira. Embora entre 1912 e 1922 o comércio cinematográfico tivesse se desenvolvido consideravelmente, tornou-se cada vez mais difícil o acesso da produção nacional aos circuitos de salas. De um modo geral, os filmes conseguem ser exibidos graças apenas à benevolência de um ou outro proprietário de cinema. [...] 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 a 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 (Ibid., p. 57-58).

De um modo geral, todos esses aspectos da 2ª *época* abrem lastro para uma reflexão um pouco mais acurada acerca de sua interpretação do período. Faz-se claro o aspecto negativo atribuído à preponderância de filmes naturais (documentários) em detrimento de filmes de enredo (ficcionais)²². Dessa forma, a época é considerada degradada

²² Aliás, a maioria da produção cinematográfica nacional e também mundial sempre foi formada por filmes considerados documentários, não obstante a narrativa tradicional acerca da história do cinema privilegiar os filmes ficcionais. Felizmente, as teorias contemporâneas de cinema, há algum tempo, já não partem da polarização cinema documental, de um lado, e cinema ficcional, de outro, pensando todos os filmes como uma forma de discurso, e, portanto, fenômeno que fabrica seus próprios efeitos, pontos de vista e impressões. Em outras palavras, todo filme, seja documentário ou ficcional, é considerado representação da experiência social e efeito de uma construção de sentido daqueles que manipulam a câmara cinematográfica. Um exemplo dessa

justamente porque, por um lado, os filmes longas-metragens ficcionais nacionais, sem circuito de distribuição e exibição, que é dominado pelos filmes estrangeiros — desdobramento do subdesenvolvimento —, são praticamente expurgados do mercado cinematográfico e, por outro, a incipiente crítica cinematográfica do período, ao invés de tomar conhecimento e, automaticamente, tomar partido da produção nacional, a ignora, mantendo-a marginalizada em nosso próprio território. Nessa conjuntura, os únicos filmes possíveis tornam-se os documentários e jornais de atualidade, especialmente de cunho propagandístico, que, mesmo sendo produzidos, também não conseguem adentrar as esferas de distribuição e exibição senão por uma ou outra atitude benevolente de raros empresários cinematográficos.

Essa interpretação, com efeito, é edificada pelo método comparativo entre épocas, pois Paulo Emílio traça um paralelo dessa 2ª com a 1ª — considerada frutífera justamente em função da *Bela época* (1908-1911). Nesse passo, com base em sua visão do primeiro cinema brasileiro, é elaborada uma interpretação da 2ª época na intenção de demonstrar seu colapso e a reinstalação das características negativas impostas pelo subdesenvolvimento, cujo efeito prático é a quase inexistência dos filmes ficcionais de longa-metragem.

Não obstante esse efeito prático, a linha mestra da urdidura de enredo do crítico persegue esse filão de filmes. Questionamos: Por quê? A resposta pode ser dada se identificarmos, primeiro, sua concepção de documentário e, segundo, sua concepção do papel da crítica cinematográfica.

No que se refere à concepção de documentário, pode-se afirmar que a explicitou alguns anos antes da publicação de sua interpretação histórica, em artigos publicados no *Suplemento Literário* acerca da *Escola Inglesa de Documentários* — cujo auge se deu no decênio de 1930 — e o papel fundamental do documentarista escocês John Grierson. No principal deles, intitulado “A lição inglesa” (19/04/1958)²³, Paulo Emílio diz o seguinte:

Como tantos movimentos de vanguarda cinematográfica, o documentarista inglês se desenvolveu à margem do comércio, amparado, entretanto, não pelo mecenato particular, mas por homens do governo. A figura providencial que cruzou o destino de Grierson foi sir Stephen Tallents, dirigente do Imperial Marketing Board, instituição cuja finalidade era revitalizar a noção de Império Britânico que estava caducando. As perspectivas finais do empreendimento eram conservadoras, mas a necessidade de métodos novos e ideias originais criou a oportunidade para a ação cinematográfica e social de Grierson. Esse escocês impregnado de ideias socialistas, “meio

alteração da visão dos estudiosos pode ser conferido no segundo volume da coletânea de ensaios *Teoria contemporânea do cinema*, Cf. (RAMOS, 2005, vol. 2).

²³ Os demais são: “A ideologia de Grierson” (26/04/58) e “A ação de Grierson” (03/05/58), Cf. (SALLES GOMES, 1981, p. 311-318).

presbiteriano e meio marxista”, como o descreve Cavalcanti, e que considera o cinema como um púlpito, entendeu-se muito melhor com os torios do que mais tarde com os trabalhistas chegados ao poder. O clima de discreta rebelião era um estímulo necessário para Grierson e seus amigos. [...] Preocupados em reformar a sociedade, Grierson e seus discípulos procuravam, longe da técnica simplista e afirmativa da propaganda, dramatizar documentos da realidade de seu tempo a fim de provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos. [...] A preocupação militante, realista e social dos documentaristas ingleses era inseparável das pesquisas formais visando à conquista e intensificação da comunicabilidade entre as fitas e o público. (Id. 1981, p. 308-309, vol. 1).

O argumento se conclui realçando que “As necessidades da propaganda não corromperam o gênero” (Ibid., p. 310). Em vista disso, percebe-se que, para Paulo Emílio, a força do documentarista escocês reside em sua capacidade de se desvencilhar das necessidades da propaganda dadas *a priori*, justamente porque dramatiza documentos da realidade social de seu tempo no sentido de provocar uma tomada de consciência.

Tal visão é expressa mais enfaticamente a partir do momento em que o autor, mesmo rapidamente, trata da tradição documentarista brasileira. Primeiramente, lança a ideia de que nossa tradição documentarista nunca tomou conhecimento do ideal de documentário da Escola Inglesa (Ibid., p. 310). Em seguida, prevê a mudança desse quadro histórico em função do contado de nossos cineastas com os filmes daquela Escola, afirmando: “Os filmes doados pela Inglaterra à Cinemateca Brasileira chegaram a São Paulo numa ocasião extremamente oportuna, precisamente no momento em que a meditação séria sobre a lição da escola inglesa poderá causar ao nosso cinema um bem incalculável” (Id.). Posteriormente, Paulo Emílio trata do contexto de publicação do artigo, em que o poder público começa a encorajar a produção de documentários, salientando que tal fato

É um perigo e uma esperança. O perigo consiste, por um lado, em os representantes do poder público serem levados a uma concepção publicitária e imediatista do documentário, e por outro em que nossos produtores prolonguem com o auxílio do dinheiro público as suas medíocres atividades. Resta, porém, a esperança de que o governo faça seus agentes compreenderem a nobre função de verdadeira relação pública que o cinema documentário pode exercer, e que os produtores compreendam uma das missões do cinema brasileiro, a de revelar nossa realidade a governantes e governados (Id.).

Em vista de todas essas colocações, aufere-se que cinema documentário válido para Paulo Emílio consiste naquele representado pelo legado de Grierson, especialmente sua postura ética, integrada a uma técnica mais apurada, que não se deixa corromper pelo ideal da propaganda e, ao mesmo tempo, promove o tratamento realista de seu objeto de observação de maneira criativa e pedagógica. Em sua concepção, esse tipo de expressão cinematográfica

jamais foi empreendido no Brasil, pois o cinema documentário nacional sempre se pautou por uma elegia de setores ou grupos dominantes, isto é, “um ritual do poder” (Id., 1986, p. 325).

Justamente por esse motivo é que a 2ª *época* é considerada degradada. Por um lado, os documentários brasileiros produzidos no período são vistos como um modo de expressão dos acontecimentos brasileiros sem técnica apurada, qualquer tipo de dramatização da realidade ou intenção pedagógica, bem como impregnado por ideais propagandísticos disseminados pelo poder oficial e, por outro, imposição direta de um estado sociocultural desdobrado do subdesenvolvimento, já que o filme documental torna-se o único modelo de cinema possível.

No tocante à sua concepção do papel da crítica cinematográfica, Paulo Emílio já vinha delineando-a desde “Uma situação colonial?” (19/11/60). Nele, o crítico reflete sobre a difícil, e muitas vezes aceita, condição dos articulistas nacionais em um estado de subdesenvolvimento, que, pretendendo um diálogo com o público de cinema, são encaminhados a refletir somente sobre os filmes estrangeiros, já que esse mesmo público desconhece o produto nacional. Desse modo, enveredam-se num diálogo alheio às reais condições geográficas, temporais, políticas, econômicas e culturais do país (Id., 1981, p. 290, vol. 2).

À luz dessa visão negativa da crítica, Paulo Emílio entende o papel dos articulistas de cinema nacional sob o prisma da conscientização. Ao invés de constituir-se em mais uma atividade ligada à cinematografia nacional que compõe um quadro generalizado de alienação, a crítica de cinema deve se pautar pela difusão da existência do produto brasileiro entre o público e, simultaneamente, travar reflexões e contatos diretos com os cineastas, interferindo em e/ou influenciando suas posturas estéticas, políticas e ideológicas. Tal papel não é flagrado por ele na 2ª *época* do cinema brasileiro, sendo um dos motivos de sua visão negativa desse período.

Tomada em conjunto, essa interpretação enseja preliminarmente uma reflexão do processo em que edifica uma *semantização referencial*, cujos referentes estão dados na conjuntura de urdidura de seu texto. A leitura negativa de uma época na qual, em função de nosso subdesenvolvimento, os filmes documentais formulam o grosso da produção e os longas-metragens ficcionais são escassos constitui-se na expressão de um estado mental coletivo de consenso nas décadas de 1950 e 1960. Como sublinha Maria Rita Galvão:

De um modo ou de outro, o fato de que o cinema brasileiro é subdesenvolvido é ponto pacífico, e lutar contra esse subdesenvolvimento é a meta proposta, não apenas para a classe cinematográfica, mas para todo o

povo brasileiro, que tem no cinema a sua mais “moderna” e “autêntica” possibilidade de expressão (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 172).

Em poucas palavras: o subdesenvolvimento é um estado político, econômico, social e cultural veementemente refutado pelos cineastas brasileiros. Por isso mesmo uma época em que esse estado se revela mais evidente é vista como degradada por Paulo Emílio. Por outro lado, sua visão negativa a propósito da 2ª época também expressa uma visão de filme documentário calcada no ideal de produção documentarista da corporação de cineastas cinemanovistas²⁴ — sobretudo as pautadas no ideal de cinema-verdade²⁵ e sua adequação ao cinema de autor²⁶ — e suas proposições acerca do papel da crítica de cinema.

No que tange ao ideal de produção de documentários, Glauber Rocha é explícito em duas ocasiões. Primeiro, em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), demonstra o que significam os documentários da Escola Inglesa para os cinemanovistas, ao afirmar:

O documentário realista britânico é sem dúvida mais importante neste tempo [década de 1930] que a indústria americana ou a inquietação francesa. Foi um movimento que se definiu e não foi superado pelo tempo; deixou lições de estilo, de organização, mas, sobretudo, de uma forma mais consequente do que o cinema clássico soviético, investiu o filme de um sentido social e educativo. John Grierson era um marxista e, apesar de ser financiado pelo GPO, nunca se rendeu a imposições reacionárias (ROCHA, 2003, p. 44).

Posteriormente, em artigo de 1965, intitulado “Cinema Verdade”, sublinha:

O *cinema verdade* tem uma grande propriedade, uma grande funcionalidade, uma grande atualidade, pois me parece muito útil do ponto de vista informativo e educativo para uma sociedade subdesenvolvida e para as

²⁴ Pode-se questionar acerca de uma possível influência das produções documentais de Humberto Mauro, entre os anos de 1936 e 1964, no *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (INCE), criado pelo antropólogo Edgar Roquette Pinto. Entretanto, na interpretação histórica de Paulo Emílio, os documentais de Mauro são apenas mencionados, dando margem para a valorização apenas de sua produção ficcional. Notadamente, isso se justifica, por um lado, em função do filão de filmes escolhidos pelo crítico para compor sua história do cinema brasileiro, que é essencialmente o dos longas-metragens ficcionais e, por outro, do influxo de um órgão oficial e essencialmente ideológico (INCE) nas produções de Humberto Mauro, que vão de encontro à visão de documentário válido expressa por Paulo Emílio. Esse segundo caso pode ser justificável à luz das considerações de Fernão Ramos (2008). O pesquisador defende que o papel cultural de Humberto Mauro no INCE deve ser considerado na perspectiva de influência da vertente ideológica de Edgar Roquette Pinto. E, ainda, que os filmes de Mauro no órgão tinham por objetivo a recuperação, classificação e educação de costumes populares, no fito de alterá-los, tendo papel em um projeto de educação higienista da população brasileira (RAMOS, 2008, p. 260-264).

²⁵ A proposta de cinema-verdade, que já se disseminara em países como Estados Unidos, Canadá e França na virada dos anos de 1950 para 1960, é diagnosticada por Fernão Ramos do seguinte modo: “O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos” (RAMOS, 2004, p. 81-82).

²⁶ Sobre a política dos autores nas décadas de 1950 e 1960, Cf. (BERNARDET, 1994).

sociedades em crise ou em processo de despertar político, em que a criação informativa e o levantamento de problemas gritantes que todos nós sabemos é fundamental. [...] Acho que os erros do cinema brasileiro não se devem ao fato de fazer *filmes autorais*, mas à falta de informação cultural, de rigor ideológico, de compreensão da realidade, da imaturidade. Cinema só é importante quando autoral, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense, que aja sobre a realidade. Um filme pode ser real, sendo puramente informativo, puramente fenomenológico (isto é, que seja a descrição de um fenômeno), na medida em que vê essa realidade, informe sobre ela, a discuta, e faça agitação política em torno dela. [...] Acho que a realidade está à disposição de todos, desde que seja encarada por um autor que tenha concepção política e ideológica (ROCHA, 1981, p. 40-43).

Em outros termos, cinema verdade documentário pertinente ao cinema de autor deve ser aquele que, além de buscar captar a realidade social, política, cultural e econômica do subdesenvolvimento, também se proponha a refletir do ponto de vista político e ideológico sobre ela e incitar a ação daqueles que tomam contato com as películas. Tendo no horizonte essa asserção, os cinemanovistas, ao menos até 1966, ano em que Paulo Emílio edificou sua interpretação sobre a 2ª época do cinema brasileiro, enveredaram-se pelo caminho teorizado por Glauber Rocha e o próprio Paulo Emílio.

Em 1959, Joaquim Pedro de Andrade dirigiu *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, e Paulo César Saraceni e Mário Carneiro realizaram *Arraial do Cabo*. Um ano depois, Linduarte Noronha lançou *Aruanda*. Em 1962, surgiu *Garrincha, a alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade. Em 1964 apareceu *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, e Paulo César Saraceni filmou *Integração racial*. No ano seguinte, Arnaldo Jabor dirigiu *O circo*, Paulo Gil Soares filmou *Memória do cangaço*, Mauricio Capovilla realizou *Subterrâneos do futebol* e Geraldo Sarno tomou frente de *Viramundo*. Em linhas gerais, preocupados em captar a realidade social, política, econômica e cultural do país em seu estado de subdesenvolvimento, sem, entretanto, lançar à margem a perspectiva de conscientização do público a propósito dessa mesma realidade e, ainda, expondo explicitamente sua vertente ideológica de esquerda, transformando a ética numa estética (da fome, como diria Glauber Rocha), os filmes documentários cinemanovistas fazem parte de um *corpus* referencial que é nitidamente considerado por Paulo Emílio.

É possível asseverar que o crítico encara os documentários cinemanovistas — sem descartar as outras influências, inclusive a política, dos autores — como desdobramento ético do contato de nossos cineastas com os filmes da *Escola Inglesa de Documentários*. Portanto, essas películas são vistas, mesmo que implicitamente, como exemplos para a comparação (como ocorre com a *Bela época*) com os documentários produzidos na 2ª época do cinema brasileiro. Desse modo, os filmes produzidos pelos realizadores dos anos de 1910 são

considerados representantes diretos de uma “melancólica situação”, pois, para Paulo Emílio, não captam a realidade brasileira sob um ponto de vista extraoficial, possuem técnica aquém da desejada, são desprovidos de qualquer tipo de tratamento dramático da realidade, além de não possuírem intenção pedagógica.

No que tange ao debate atinente ao papel da crítica cinematográfica, as proposições cinemanovistas também formulam um corpo referencial expressivo no entender de Paulo Emílio. Na virada da década de 1950 para 1960, o crítico e jornalista José Sanz, em artigo escrito para o periódico mineiro *Revista de Cultura Cinematográfica*, pontua uma ambiência que será exacerbada nos anos seguintes:

Há uma tendência cada vez mais generalizada para considerar como inimigo do cinema brasileiro todo aquele que a) não aplaude, indiscriminadamente, os filmes brasileiros; b) não combate o cinema estrangeiro, considerando como tal apenas o americano (atitude muito suspeita que deixa o gato escondido mas com rabo de fora). [...] O cinema brasileiro, depois de 1930, vem sendo uma vítima constante dos pruridos “patrióticos” de certos grupos mas nunca com tanta intensidade, como ultimamente” (SANZ, 1959, p. 43-44).

Naturalmente, quem potencializa essa postura são os cineasta e articulistas cinemanovistas. Mais uma vez Glauber Rocha é o agente catalizador das aspirações da corporação. Em artigo de 1962, o cineasta afirma com veemência que “A crítica deve esclarecer a cada minuto [...] de que forma é preciso o público recusar a *mitificação comercial* de filmes grandiloquentes pelos *estudos & expressões deste país em transe*” (ROCHA, 1962 apud BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 154). E, em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* ([1963] 2003), deixa entrever nas suas colocações o mesmo diagnóstico acerca da crítica brasileira já feito por Paulo Emílio em seu “Uma situação colonial?” (19/11/60), do seguinte modo:

A cultura cinematográfica brasileira é precária e marginal [...] A maioria dos críticos, em geral, se especializa em cinema estrangeiro, porque é mais fácil falar destes filmes sem maiores preocupações culturais. Se o crítico é ligado a distribuidores estrangeiros, subitamente domina um assunto particular: cinema japonês, cinema russo, cinema francês; é que, na maioria dos casos, fazendo corretagem publicitária entre seu jornal e determinada distribuidora, o crítico necessita subsistir. Cada crítico é uma ilha; não existe pensamento cinematográfico brasileiro e justamente por isto não se definem os cineastas, fontes isoladas em intenções e confusões, algumas autênticas, outras desonestas. Teoricamente, o clima é de “vale tudo” [...] (Id., 2003, p. 33-34).

Glauber Rocha, ao mesmo tempo em que recorre à tese da alienação da crítica cinematográfica flagrada por Paulo Emílio, demonstra que o papel do articulista de cinema brasileiro deve ser pautado pela contribuição na fundação de um pensamento cinematográfico

brasileiro, um de cujos desdobramentos é a orientação das posturas dos cineastas. Dessa maneira, o “clima de vale tudo” pode se alterar se os críticos de cinema no Brasil efetivamente incorporarem o papel que devem exercer: de reflexão sistemática sobre cinema nacional, num diálogo construtivo com o público desconhecedor de nossa cinematografia e com os cineastas “confusos”, o que pode contribuir para que a cultura cinematográfica brasileira ultrapasse seu estado precário e marginal.

A par dessa mentalidade sobre o papel da crítica cinematográfica nacional, para cuja edificação ele próprio contribuiu decisivamente com seu artigo de 1960²⁷, Paulo Emílio reflete sobre a 2ª época do cinema brasileiro, considerando-a degradada, também à luz da ideia de que os articulistas do período são alienados cinematográficos, uma vez que não se voltam para o cinema brasileiro com o fito de incitar o público a entrar em contato com nossas películas.

Sua interpretação histórica sobre a 2ª época também não escapa do procedimento da *transcritibilidade de linguagens já codificadas*. Como já vimos, do ponto de vista mais amplo a leitura de nossa realidade cinematográfica é tecida sob a ótica de uma história por ciclos, aos moldes propostos por Caio Prado Junior. Respeitando essa ótica, o crítico interpreta a 2ª época do ponto de vista da degradação, justamente em função do subdesenvolvimento, que, em comparação com a 1ª época, se faz mais intenso. Desse modo, as mesmas considerações de Caio Prado Junior, em *História econômica do Brasil* ([1938] 1980), acerca das consequências econômicas do imperialismo no mercado brasileiro dos anos de 1910 e 1920, a que Paulo Emílio recorre para refletir sobre o final da 1ª época, são válidas para seu procedimento interpretativo da 2ª época.

Na verdade, a tese da penetração maciça de produtos estrangeiros em nosso mercado interno sem qualquer tipo de empecilho, aliada à constatação de que as necessidades do capitalismo mundial sobrepõem-se aos acontecimentos nacionais e determinam substancialmente as ocorrências em nosso mercado interno, para Paulo Emílio servem como paradigma pelo qual se deve analisar tanto os motivos do final da 1ª época como todos os

²⁷ O crítico reitera o diagnóstico em um ensaio escrito para a revista *Cinema* intitulado *Festejo muito pessoal*, por ocasião da comemoração dos oitenta anos do cinema brasileiro. Fazendo um *mea culpa* sobre seu próprio desinteresse pelo cinema brasileiro até os anos de 1950, afirma: “Meu caso pessoal é exemplar e deplorável. Em torno da década de 40 até meados da seguinte eu já me interessava muito por filmes, mas cinema brasileiro para mim era como se não existisse. Quando a gente fundava um clube ou uma revista é claro que se obedecia ao ritual de interesse por produto nosso: pura retórica sem qualquer consequência [...]. Mais grave é lembrar — aí já nos cinquenta — cuidando de criar uma Cinemateca Brasileira e totalmente descuidado de cinema brasileiro. É até difícil, hoje, me imaginar. Nessas condições, que eram a norma nos meios que frequentava, quem ia saber a idade do cinema brasileiro, cuja própria e eventual existência não exercia sobre a *intelligentsia* o menor apelo?” (SALLES GOMES, 1986, p. 318).

acontecimentos da 2ª época. Nessa, o cinema estrangeiro industrializado é incorporado mais sistematicamente ao mercado brasileiro e, dessa maneira, nosso traço econômico subdesenvolvido — de importação de manufaturados e exportação de primários — se torna mais evidente, sobretudo porque nossa cinematografia, ainda de feitura artesanal, não encontra espaço em um mercado monopolizado pelo produto e capitais estrangeiros. Como resultados desse estado de coisas aparecem a escassez da produção de longas-metragens ficcionais, a pujança de documentários ligados a um “ritual do poder”, e a alienação da crítica cinematográfica, que é voltada ao produto estrangeiro. Logo, o crítico não se furta a acentuar a precariedade e a marginalidade de nossa atividade cinematográfica.

Ademais, a interpretação de Paulo Emílio sobre a 2ª época também incorre em uma *metalinguagem nas línguas dos documentos utilizados*. Como ocorre em grande parcela de sua interpretação histórica, o crítico não dá muitas informações sobre suas referências — o que é plenamente aceitável, pois seus textos são escritos para publicação em órgãos da imprensa, e não em uma esfera acadêmica, cujas práticas de ciência especializada impõem tal exigência —, porém é possível perceber a utilização e manipulação de documentação bibliográfica por sua parte, especialmente da obra *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), de Francisco Silva Nobre, por ele criticada justamente pela falta de rigor metodológico na citação das fontes, bem como pelo arrolamento de dados cronológicos sem qualquer investimento mais acurado do ponto de vista narrativo.

Como já vimos no capítulo anterior, Francisco Silva Nobre, que não aventa a ideia de uma *Bela época* do cinema brasileiro e tampouco passa perto do recorte atribuído por Paulo Emílio à 2ª época, em sua *Pequena história do cinema brasileiro* (1955) tece argumentos interessantes sobre o período. Primeiro, o pesquisador vê com bons olhos uma irradiação de documentários e “shorts” cinematográficos por todos os pontos do território brasileiro em 1913 (SILVA NOBRE, 1955, p. 16). Com base nessa colocação, demarca em 1914 o surgimento em bases industriais do cinema norte-americano, pontuando que, em função disso e da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os filmes produzidos por lá penetraram em todos os mercados, inclusive no brasileiro (Ibid., p. 17-18). A partir daí, Silva Nobre menciona os filmes inspirados na nossa literatura e na participação do país na Primeira Guerra: em 1915, *Inocência*, em 1916, *Pátria e bandeira*, *O guarani* e *O mulato* (Ibid., p. 18-19). Por fim, concluindo o período, reforça sua observação positiva, sublinhando:

— A VERDADE é que muito se fez nos primeiros tempos de nosso Cinema, talvez porque os problemas de então fossem bem mais simples. Os filmes procuravam retratar algo de nosso e poderíamos ter estabelecido uma

indústria cinematográfica com caráter nacional, impondo-se perante o mundo. Infelizmente, isso não chegou a acontecer, conquanto o público recebesse e aplaudisse nossos filmes da mesma forma que os estrangeiros. Os cinejornais brasileiros nada ficavam a dever aos melhores do mundo; nossos cineastas, como Serrador e Benedetti, lutavam por fazer Cinema com as modestas características de som e cor, conseguindo resultados satisfatórios. Havia entusiasmo e compreensão. Havia ideal. Os sacrifícios eram pedras em meio do caminho, sempre ultrapassados pela boa vontade e pela decisão de se fazer alguma coisa realmente útil (Ibid. p. 18).

Vale a pena contrastar a avaliação de Silva Nobre à de Paulo Emílio, para entender como o segundo recorta informações, bem como as ressignifica no fito de edificar um sistema de sentido para seu enredo. Obviamente, esse sistema de sentido é ligado por natureza aos propósitos do texto, e isso passa diretamente pela *semantização referencial* já discutida, especialmente em seu viés de rechaço ao estado de subdesenvolvimento e de uma mentalidade atinente ao que é cinema documentário válido.

Paulo Emílio se ancora nos dados lançados por Silva Nobre referentes à irradiação de documentários pelo Brasil, bem como menciona os filmes de enredo inspirados na literatura nacional e na participação do Brasil na Primeira Guerra. Em outras palavras, o crítico não nega esses dados, até mesmo os alça ao patamar de principais informações do recorte sobre a época. Entretanto, a referência a Silva Nobre não é dada. Esse procedimento pode ser explicado em função do fato de que tais informações já eram amplamente disseminadas entre os interessados nos primórdios de nosso cinema no período em que Paulo Emílio escrevia — pois, apenas para citar algumas obras, além de aparecerem na de Silva Nobre, também são expostas no catálogo da *Primeira Retrospectiva do Cinema Brasileiro* (1952), organizada por Adhemar Gonzaga e Caio Scheiby; no catálogo da *Segunda Retrospectiva do Cinema Brasileiro* (1954), organizado por Benedito J. Duarte, Almeida Salles e Caio Scheiby; na obra *As idades do cinema brasileiro* (1954), de Benedito J. Duarte; e na publicação de Alex Viany: *Introdução ao cinema brasileiro* (1959). Por isso mesmo, o crítico pode ter considerado esses dados como de consenso, isto é, já de domínio público entre os estudiosos, não se preocupando em referenciar suas fontes.

Entretanto, há também necessidade de ressaltar os recortes e inversões que são feitos sobre outras informações. Esses são fruto de um procedimento que Paulo Emílio já havia cobrado de Alex Viany, ao tomar contato com sua *Introdução ao cinema brasileiro* (1959)²⁸. Ao contrário de Silva Nobre, o crítico não demonstra tanta certeza de que a eclosão

²⁸ Convém rememorar os dizeres de Paulo Emílio: “*Introdução ao cinema brasileiro* é um livro sem roteiro. Sua técnica de construção é uma montagem bastante livre, cujo único critério é uma frouxa cronologia. Todo o início do primeiro capítulo é praticamente uma sùmula dos escritos de Adhemar Gonzaga, entrecortada de alusões ao

da Primeira Guerra “escreve uma página na história do cinema brasileiro”, pois afirma: “Nesse ano [1914], com efeito, em consequência ou não da guerra, as atividades cinematográficas no Brasil foram mínimas” (SALLES GOMES, 1980, p. 51). Tal ressalva demonstra, por um lado, sua incerteza acerca do real influxo do conflito mundial na atividade cinematográfica nacional e, por outro, sua indisposição em explorar mais o assunto. Essa indisposição deve ser encarada como uma atitude de quem já possuía a intenção de marcar o período como degradado em função de outro motivo: o subdesenvolvimento.

Seguindo nessa esteira, a contrapelo da postura de Silva Nobre, a explosão de documentários na 2ª *época* não é interpretada de forma positiva por parte de Paulo Emílio. A ideia de se fazer “propaganda de nossa gente, de nossa terra”, tão valorizada no documento que o crítico tem a sua disposição, é entendida como um “ritual do poder”, ou seja, expressão cinematográfica oficial, determinada por uma visão dos agentes e grupos dominantes, portanto não expressiva no sentido de revelar uma legítima realidade nacional. Essa inversão de valores efetuada por Paulo Emílio a propósito dos documentários tem como pano de fundo as proposições cinemanovistas, segundo as quais, como bem sintetizou Glauber Rocha, o cinema documentário dever ser feito do ponto de vista de um autor que demonstre sua concepção política e ideológica e, além de captar a realidade social, política, econômica e cultural, aja sobre ela a fim de transformá-la.

Concluindo, é oportuno enfatizar: Paulo Emílio, ao caracterizar essa 2ª *época* do cinema brasileiro como de degradação, recusa-se a demonstrar qualquer saudosismo em relação aos documentários e ficcionais do período, como expresso por Silva Nobre. Nesse procedimento, o crítico procura edificar uma narrativa histórica pertinente aos postulados epistemológicos de seu presente, cujo enredo cíclico, no qual uma época produtiva dá lugar a outra degradada, é moldado à luz da tese de nosso subdesenvolvimento. Com essa época degradada passada em revista, surge outra, e a necessidade de coerência da interpretação o leva a pensá-la do ponto de vista da produtividade dos filmes de ficção.

êxito do cinema no Brasil e aos artistas de mais prestígio, alusões essas colhidas em Marcel Lapierre ou Fernandes Cuenca. Após referências sumárias a fatos certamente de grande significado, como o início das carreiras de Antônio Leal e Francisco Serrador na primeira década do século, o relato de Viany adquire, durante umas poucas páginas, forma e animação, pois está resumindo trechos de um livro de Magalhães Jr. Em seguida, continuam a aparecer subitamente nomes de pessoas e de fitas como se fossem produtos de geração espontânea. Não há situação definida, uma atmosfera recriada, um perfil humano delineado” (Ibid., p. 151-152).

3ª época: a crítica cinematográfica, ciclos regionais e a expressividade de Humberto Mauro

A 3ª época do cinema brasileiro (1923-1933) é abordada com maior detalhamento somente no *Panorama* (1966). Nele, Paulo Emílio, logo de início, sintetiza o período, frisando:

Paratodos e Selecta eram em 1923 as duas revistas brasileiras que mais se interessavam por cinema. O que não impediu que Mário Behring e Paulo Lavrador, respectivamente os redatores principais, nutrissem pelo nosso filme de enredo o maior desprezo. [...] Paradoxalmente, ao mesmo tempo que difundiam essas ideias, tanto *Selecta* quanto *Paratodos* transformaram-se nos maiores veículos da primeira campanha contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção. O que tornou possível esta curiosa contradição foi sem dúvida o liberalismo daquelas publicações, bem como a tenacidade e paixão com que alguns jovens se dispuseram a lutar pelo cinema brasileiro. 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. Entre 1923 e 1933, foram completados cerca de cento e vinte filme, isto é, o dobro da década anterior. Qualitativamente, o avanço foi ainda mais considerável, surgindo nessa época os nossos clássicos do cinema mudo. A coexistência do cinema mudo e falado de 1929 a 1933 justifica por certo o fato extraordinário de terem sido feitas no ano de 1930 cerca de vinte fitas. Realmente, o cinema falado desempenhou um papel estimulante na nossa produção, mas isso antes de 1934, quando então houve um colapso tão radical quanto o de 1911 ou de 1921. Outra característica da pujança deste terceiro período é o aparecimento de focos de criação em pontos diversos do território além de Rio e São Paulo. Em 1923, filma-se em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades mineiras do interior [...] (Ibid., p. 58-59).

As asserções são instigantes. Elas se ancoram na visão de que essa 3ª época é produtiva e, simultaneamente, traçam implicitamente um quadro comparativo com o que foi delineado sobre a 2ª época, considerada degradada com relação à produção de filmes de longa-metragem ficcionais. Naturalmente, plasmando tal interpretação, a categoria histórica subdesenvolvimento é um dado a ser considerado, pois, muito embora a 3ª época seja considerada frutífera, o crítico não enfatiza sua ultrapassagem, seguindo à risca sua tese de que ele se constitui em um “estado” e não um estágio, comprovado com base na afirmação de que o ciclo se encerra em 1934. Ademais, a passagem transcrita acima expõe alguns

argumentos demasiadamente importantes para a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio.

O primeiro a ser destacado se refere ao papel da crítica cinematográfica nacional. Após ter assinalado que a imprensa marginalizou a atividade cinematográfica no período antecedente — ainda tratando da 2ª época —, o crítico salienta que na 3ª época, mesmo contrária às posturas de Mário Behring e Paulo Lavrador, respectivos redatores de *Paratodos* e *Selecta*, eclode uma campanha sistemática e contínua em prol do cinema brasileiro efetivada nesses mesmos periódicos e posteriormente em *Cinearte* por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, proporcionando o desenvolvimento de uma *consciência cinematográfica nacional*, sobretudo devido à difusão da existência de um cinema brasileiro e à orientação e o estímulo a jovens dispersos pelo país, antes desconhecedores de nossa Sétima arte e desprovidos de veículos de informação que incitassem suas investidas na produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais. Nesse ponto é pertinente questionar: a que se refere Paulo Emílio com a expressão *consciência cinematográfica nacional*?

Temos alguns indícios importantes, a partir dos quais se pode alinhar uma resposta consistente. Esses passam diretamente pela problematização das principais características da revista *Cinearte*, periódico no qual Adhemar Gonzaga e Pedro Lima trabalharam juntos, bem como pela reflexão sobre a maneira como os “jovens diretores” apontados por Paulo Emílio encaram os papéis desses críticos.

No tocante às principais características de *Cinearte*, convém acentuar que, no editorial de seu primeiro número, lançado em 3 de março de 1926²⁹, ressoa o intuito de, conforme Taís Campelo Lucas em sua pesquisa acerca dos 561 exemplares do periódico, estabelecer uma mediação cultural, pois o propósito de lutar pelo interesse dos seus leitores era uma tônica, e, desse modo, para aqueles que apreciavam verdadeiramente o espetáculo cinematográfico e se interessavam pelas coisas do cinema, *Cinearte* visava formar mentalidades cinematográficas (LUCAS, 2005, p. 68). Tais mentalidades não deveriam ser

²⁹ Que traz os seguintes dizeres: “Satisfez-nos sempre a consciência do dever cumprido sem nos gloriarmos dos resultados obtidos. Isso que fazíamos, nas escassas páginas de uma revista consagrada a vários fins, com um programa que abrangia vários departamentos de publicidade, poderemos doravante fazer nas páginas desta revista, consagrada exclusivamente à causa da cinematografia. Reunir dentro das páginas de ‘Cinearte’ quanto interesse aos leitores, seções amplas e variadas, contendo todos os informes úteis e agradáveis, hauridos aqui e fora daqui, em todos os mercados que suprem de filmes o Brasil, é agora possível: ‘Cinearte’, será, é o que desejamos, a indispensável leitura de todos os fãs do Brasil. Pugnamos sempre pelo saneamento dos programas oferecidos ao público. Nosso zelo jamais se arrefeceu nem arrefecerá nesse sentido. Tal a razão da nossa seção de crítica, tão malsinada pelos que não enxergam, pelos que não compreendem o alto escopo que visamos, mantendo um estudo, algo severo as vezes, sobre o que nos oferecem importadores de filmes, agências das produtoras e por fim os exibidores [...] Aí está o primeiro número de ‘Cinearte’. Aos nossos amigos de tantos anos o entregamos” (CINEARTE, 1926, nº. 1, p. 3).

formadas passando ao largo dos debates referentes à realidade social, política, econômica e cultural que envolviam nosso cinema. Assim, apesar de a revista não tematizar somente cinema nacional, “[...] a grande bandeira de *Cinearte* era o desenvolvimento da autonomia para a produção cinematográfica brasileira. É com essa bandeira declarada que se registra, em quase todo exemplar da revista, o lema: ‘todo filme brasileiro deve ser visto’” (Ibid., p. 132).

Com base nesse propósito, as páginas da revista que versavam sobre a cinematografia nacional, alocadas em uma seção específica³⁰, traziam temas como: *o que é cinema brasileiro*, buscando um conceito e avaliando sua historicidade, pertinência e formas de construção; *indústria cinematográfica*, debatendo acerca das metas para a implantação de uma indústria nacional e a avaliação da produção, considerando os objetivos para seu desenvolvimento; *organização e associações de classe*, discutindo a formação de sindicatos e associações interessados na industrialização do cinema brasileiro e sua ação frente às produtoras, distribuidoras e exibidoras; *intervenção governamental*, refletindo sobre a intervenção do Estado nos assuntos cinematográficos; *cinema educativo*, debatendo obras publicadas sobre o assunto, exemplos implantados em outros países e as medidas adotadas no Brasil; *usos do cinema*, investigando a utilização da Sétima arte como instrumento de propaganda, debatendo a influência dos filmes sobre os espectadores e abrindo margem às possibilidades de mostrar o país para ele mesmo (interior e outros estados) e para o resto do mundo; *cinema regional*, discutindo os filmes produzidos fora do Rio de Janeiro, sobretudo Pernambuco, Rio Grande do Sul, São Paulo, Paraná, entre outros locais; *notícias do cinema brasileiro*, refletindo acerca de filmes em exibição, produção de películas, empresas cinematográficas nacionais e atores, atrizes, diretores e demais envolvidos com as filmagens; e *filmes e astros*, debatendo determinados filmes ou perfil de alguma personalidade da área cinematográfica (Ibid., p. 137-140).

Em síntese, embora *Cinearte* dedicasse menor parcela de suas páginas ao cinema brasileiro, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima se propunham a discutir praticamente todo o complexo socioeconômico, político e cultural referente à nossa cinematografia do período. Sob esse prisma, como sugere Eliana Queiroz, tal campanha sistemática pelo cinema brasileiro, por um lado, se assemelhava ao nacionalismo presente na literatura brasileira dos anos de 1920 e, por outro, participava dos apelos para que o Estado protegesse a indústria nacional, encarando o cinema um produto industrial de mais alto grau de importância para o

³⁰ Primeiramente chamada “Filmagem Brasileira”, rebatizada posteriormente “Cinema Brasileiro” e, em seguida: “Cinema do Brasil”, Cf. (LUCAS, 2005, p. 135).

país (QUEIROZ, 1981, p. 13 apud SIMIS, 1996, p. 89). Ademais, de acordo com Anita Simis, o cinema em bases artesanais, apesar de viável, era desprezado, assim com os filmes documentários, pois fazer cinema significava dominar a técnica de produção em série de filmes de qualidade internacional e o modelo a ser seguido era o cinema norte-americano (SIMIS, 1996, p. 89).

Com essas bases, tal campanha possuía um público potencial: os jovens diretores brasileiros mencionados por Paulo Emílio. Por isso mesmo é preciso entender o modo como eles encaravam o papel dos articulistas da revista. Quanto a essa visão, a pesquisadora da obra de Humberto Mauro — um dos jovens realizadores —, Sheila Schvarzman, afirma: “Gonzaga e Pedro Lima vão se tornar polos de atração para os novos diretores que, de pontos diferentes do país, passam a se corresponder com os críticos em busca de conselhos, divulgação e sobretudo exibição dos filmes no Rio de Janeiro, o que selaria nacionalmente o reconhecimento desses trabalhos” (SCHVARZMAN, 2004, p. 32). Em vista disso, o quebra-cabeça começa a se montar. Da aspiração de formação de uma mentalidade cinematográfica, a ação de Gonzaga e Pedro Lima passou, para os jovens diretores brasileiros, a ter um papel preciso no processo de industrialização de nossa atividade cinematográfica. Nesse processo, os articulistas possuíam funções de aconselhamento, divulgação e, acima de tudo, ligação entre as produções brasileiras e o mercado cinematográfico monopolizado pelo produto estrangeiro.

Por todas as características supracitadas é que a campanha de formação de uma mentalidade cinematográfica efetuada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima foi interpretada por Paulo Emílio sob o prisma do surgimento de uma *consciência cinematográfica nacional*. Não obstante ponderar em sua pesquisa sobre Humberto Mauro (1974) que não havia uma hierarquização dos problemas do cinema brasileiro na revista *Cinearte*, o crítico, em sua interpretação histórica, entendeu como *consciência cinematográfica nacional* o processo contínuo e sistemático de debate e reflexão sobre a industrialização do cinema brasileiro, sua viabilidade, entraves e desafios mercadológicos, bem como o delineamento dos interesses em jogo naquele processo histórico. Em suma, depreende-se que *consciência cinematográfica nacional*, para Paulo Emílio, consiste no fato de os agentes da lide cinematográfica do período possuírem consciência de todas as características que envolviam uma indústria complexa como a do cinema, bem como envolverem-se numa luta em prol de nossa produção de longas-metragens ficcionais.

Na esteira dessa ideia acerca do papel fundamental da crítica de cinema no Brasil para o despertar de uma *consciência cinematográfica nacional*, Paulo Emílio estabelece uma *semantização referencial*. O crítico dialoga aqui com uma mentalidade a propósito do papel e importância da crítica cinematográfica nacional, primeiro, expressando textualmente a própria atitude da crítica brasileira, e, em seguida, adequando argumentos propugnados no interior do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB).

Como vimos na 2ª época, a interpretação histórica de Paulo Emílio se pauta na premissa amplamente difundida pelos cineastas cinemanovistas — vide Glauber Rocha — de que os articulistas cinematográficos nacionais deveriam propalar em seus ensaios a existência do cinema brasileiro, bem como travar diálogo com os realizadores, a fim de influenciar e orientar suas ações. Esse ideal de crítica, para o autor, não somente existe na 3ª época, como também modifica a conjuntura improdutiva arrastada da 2ª, especialmente em função da efetivação de uma *consciência cinematográfica nacional*. Nessa medida, ele trava contato com a postura adotada por grande parcela de articulistas cinematográficos dos anos de 1960 — que na maioria das vezes também eram cineastas —, cuja adoção do cinema brasileiro, especialmente o cinema novo, como tipo de produção nacional a ser debatida, orientada e apoiada tornou-se sinônimo de *consciência cinematográfica nacional*.

O crítico Cavaleiro Lima, na *Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, de 1960, havia esboçado com muita clareza a necessidade de uma *consciência cinematográfica nacional*, ao afirmar: “Resta formar uma consciência cinematográfica e uma ação de esclarecimento do país em relação aos problemas específicos da nossa cinematografia [...]” (LIMA, 1960 apud BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 182). Essa consciência, de acordo com Francisco de Almeida Salles, no discurso de abertura da *Convenção*, deveria ser tutelada pela crítica especializada, sobretudo quando salienta:

A função do crítico é a de julgar a obra de arte realizada. Mas num país onde a criação artística não encontra condições benéficas para o seu espontâneo florescimento — e principalmente uma forma de arte, como o cinema, comprometida pelos seus próprios fatores inerentes de criação, a atividade industrial — ao lado da função de compreender e julgar, o crítico, naturalmente o agente mais lúcido e isento do complexo cinematográfico, além do exercício de sua alta função, deve investir da missão de traçar caminhos, denunciar erros e omissões e defender a plenitude e a dignidade do cinema (ALMEIDA SALLES, 1960 apud BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 191).

Das asserções dos críticos mencionados vem para o primeiro plano o ideal de que, num país como o Brasil, onde inexistia *consciência cinematográfica nacional* e arte cinematográfica em condições ideais para que o crítico de cinema apenas analisasse obras já

acabadas, era preciso que os articulistas traçassem coordenadas para o cinema nacional, denunciando erros e omissões, ou seja, influenciassem no processo de produção das películas no fito de efetivamente contribuir para a existência de um cinema brasileiro “legítimo”.

Poucos anos mais tarde, Glauber Rocha demonstrou a atitude prática surgida dos encaminhamentos da *Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica* e, simultaneamente, evidenciou a mentalidade da crítica brasileira da qual Paulo Emílio não se desvencilhava:

Em 1957-1958, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade (todos saídos da casa dos vinte anos) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. [...] Detestávamos Rubem Biáfora, achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emílio Sales Gomes alienado. Xingávamos Jean-Claude Bernardet e a crítica mineira era colocada na categoria de reacionários e traidores do cinema brasileiro. [...] O tempo passou. Quatro anos depois, Gustavo Dahl começava, da Itália, a descontrolar a burrice cinematográfica de São Paulo com artigos inéditos no Brasil, pela verdade e coragem. Jean-Claude Bernardet, dando uma virada louca, mandou Bergman plantar batatas na Suécia e disse que Rossellini era o começo. Congresso de críticos: *Aruanda* estoura, Paulo Emílio toma contato com a crítica nova. Da Bahia foram Orlando Sena e Plínio Aguiar (acompanhando Válder da Silveira e Hamilton Oliveira); do Rio seguiram Davi Neves, Paulo Perdigão, Carlos Diegues [...]. Descobrimos na luta que Alex Viany era o pai do Rio e Paulo Emílio o pai de São Paulo. Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl sustentam artigos no *Estado de São Paulo*, enquanto eu, Sérgio Augusto, Paulo Perdigão e Davi Neves abríamos a polêmica em jornais importantes como *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *O metropolitano*. Bial: *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 [...] (ROCHA, 1981, p. 15-17).

Nas colocações de Glauber subjaz a proposição de que a crítica cinematográfica nacional, antes alienada, passava a apoiar definitivamente o cinema novo, considerado o legítimo modelo de cinema brasileiro. Nessa medida, o papel da crítica especializada — que consiste na contribuição ao processo de formação de uma *consciência cinematográfica nacional*, sendo pedagógica, discutindo os inúmeros elementos da atividade, dialogando constantemente com os realizadores e o público, e difundindo a existência de nossa história do cinema — antes propugnado por Paulo Emílio parece ter-se efetivado nos anos de 1960.

Devido a tal contexto histórico — no qual a postura de Jean-Claude Bernardet, Alex Viany, Gustavo Dahl e muitos outros foi de adesão à produção brasileira, especialmente de cunho cinemanovista — que Paulo Emílio tomou como ponto de partida, sua interpretação potencializou a importância da crítica cinematográfica nacional da 3ª época mediante uma regressão histórica, de modo a procurar uma tradição na qual os articulista dos anos de 1960

pudessem fincar raízes. Dessa forma, sobressaem os papéis de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga como demiurgos de uma *consciência cinematográfica nacional* nos anos de 1920.

Ao mesmo tempo, Paulo Emílio pensa a *consciência cinematográfica* despertada na 3ª época — e encarada como raiz de uma nova consciência deflagrada nos anos de 1960 — de modo intrinsecamente ligado a uma base material do campo histórico brasileiro, isto é, ao nosso subdesenvolvimento, fator que promoveu seu arrefecimento por volta de 1933. Portanto é preciso amalgamar à sua noção de *consciência cinematográfica* outras preocupações presentes no interior da sociedade brasileira na virada dos anos de 1950 para 1960.

Girando em torno da necessidade do despertar de uma consciência nacional — da necessária ultrapassagem de um estado de alienação desencadeado pelo subdesenvolvimento —, essas preocupações foram amplamente difundidas pelos intelectuais do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB). Segundo Caio Navarro de Toledo, o conceito de dependência, utilizado pelos isebianos para definir tanto uma situação colonial quanto o subdesenvolvimento, faz par relacional com o conceito de alienação (TOLEDO, 1982, p. 69). Tal concepção fundamenta a tese formulada por Álvaro Vieira Pinto, um dos isebianos mais conhecidos, de que somente quando um país alcança grau de desenvolvimento econômico capaz de gerar uma consciência nacionalista é que a alienação é superada. Em outros termos, para Toledo,

[...] o desenvolvimento econômico, realizado em moldes nacionalistas, representaria o fim do estado de alienação na medida em que a nação — e todos os seus grupos sociais — capturariam a sua essência ou o “ser histórico” até então possuído pelas nações metropolitanas ou desenvolvidas. Esta interpretação foi tornada possível posto que sempre se entende o desenvolvimento ou subdesenvolvimento em termos extremamente genéricos, sem se dar conta das totalidades historicamente circunscritas. O subdesenvolvimento não é pensado em termos de *capitalismo dependente*, mas de *nação dependente*; nem o desenvolvimento com a realização do capitalismo avançado (*periférico*). Omitindo-se tais determinações, só se poderia concluir que o desenvolvimento econômico da nação representaria o fim de todas as suas dependências e alienações (Ibid., p. 76).

À luz desse fragmento, nota-se que Paulo Emílio, nesse ponto de sua interpretação histórica recheada de ambiguidade³¹, ao pensar a *consciência cinematográfica nacional* e, acima de tudo, mostrar sua importância, mas também sua efemeridade na 3ª época, trabalha com a categoria histórica subdesenvolvimento enquanto um pressuposto determinante³². Reitera, assim, um dos postulados básicos da concepção materialista da história —

³¹ Fator justificável pelo caráter ensaístico da interpretação do crítico.

³² Aqui novamente ressoam as colocações de Caio Prado Júnior e Celso Furtado, demonstrando, uma vez mais, o caráter ambíguo da história contada por Paulo Emílio.

amplamente difundida entre os intelectuais de esquerda brasileiros — segundo a qual o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual, não sendo a consciência dos homens, portanto, que determina a realidade, mas, o oposto: a realidade social é que determina a consciência (MARX, 2001, p. 19-20).

Com base nesse postulado, Paulo Emílio vai demonstrar que, apesar de dar seus frutos positivos nos *ciclos regionais* e nos clássicos mudos, a *consciência cinematográfica* surgida nos anos de 1920 é alocada no interior de um processo histórico de dependência econômica que, ao longo da época, se manifestará nas dificuldades técnicas e, por volta de 1933, determinará o próprio fim. Nesse viés reflexivo, a necessidade de um novo movimento de *consciência cinematográfica nacional*, reformulação da noção isebiana de consciência nacional e adequação de um dos postulados do materialismo histórico dialético, é lançada pelo crítico à agenda do debate sobre o cinema brasileiro do decênio de 1960, ao mesmo tempo em que se insere num campo das mentalidades contrárias ao *status quo* subdesenvolvido. Dessa maneira, Paulo Emílio dialoga diretamente com os postulados de seu presente, ancorando-se numa lição da história que sugere a tese segundo a qual uma *consciência cinematográfica nacional*, para não ser efêmera (como ocorreu na 3ª época), deve vir articulada ao processo de superação do subdesenvolvimento brasileiro.

Retomando a linha mestra de nossa reflexão, pode-se afirmar que o segundo e o terceiro argumentos de Paulo Emílio dignos de destaque constituem-se no desdobramento quantitativo e qualitativo da *consciência cinematográfica nacional*, bem como abrem caminho para o crítico prosseguir em seu enredo da 3ª época. Traçando um quadro comparativo entre ela e a anterior, Paulo Emílio nota o dobro da produção (120 películas), ao mesmo tempo em que sublinha, por um lado, o desencadeamento de focos de produção por vários pontos do país: os *ciclos regionais*, especialmente em Campinas, Recife, Belo Horizonte, Rio Grande do Sul e interior de Minas e, por outro, as produções do eixo Rio-São Paulo e o surgimento dos filmes clássicos de nosso cinema mudo. É exatamente com base nessa ordem de relações que o crítico passa em revista a época em seu *Panorama* (1966).

Iniciando a exposição dos *ciclos regionais* por Minas Gerais, Paulo Emílio dá destaque a Francisco de Almeida Fleming nas cidades de Pouso Alegre e Ouro Fino com os filmes *Paulo e Virgínia* (1924) e *O Valle dos Martyrios* (1927). De acordo com ele, apesar das “falhas e imperfeições”, Fleming “ingressou de forma honrosa na história do cinema brasileiro” (SALLES GOMES, 1980, p. 60). Entretanto, seu interesse maior é por Humberto Mauro, na cidade de Cataguases, sobre o qual sublinha:

[...] a cidade mineira que deu real importância cinematográfica ao Estado foi Cataguases. Encontramos ali Pedro Comello, tipo humano que já nos é familiar: o do artesão italiano experiente e empreendedor. Foi ele que iniciou em cinematografia Humberto Mauro, a primeira personalidade de primeiro plano revelada pelo cinema brasileiro. [...] Iniciam-se em 1925 as experiências de Comello e Humberto Mauro. [...] Já em 1926, realizam *Na Primavera da Vida*, história de contrabando de cachaça pelo Rio Pomba, e que é exibida com êxito nas cidades da região. [...] Humberto Mauro, que completara sua formação graças ao grupo de *Cinearte*, não era mais um aprendiz. Com *Tesouro Perdido*, iniciou ele em 1927 a primeira carreira contínua, coerente e bela que o cinema do Brasil conheceu. Além de *Tesouro Perdido*, a fase de Cataguases compreende mais dois filmes igualmente importantes, *Brasa dormida* e *Sangue Mineiro*. A próxima etapa de Humberto Mauro será no Rio de Janeiro; só quando lá chegarmos é que poderemos avaliar sua importância para o nosso cinema mudo (SALLES GOMES, 1980, p. 61-62).

Sem atenuantes percebe-se a grande afeição do crítico pelas produções de Humberto Mauro³³. Embora não se aprofunde na apreciação dos filmes, pois apenas menciona o conteúdo de *Na primavera da vida* (1926), não se furta a rasgar elogios ao diretor, bem como a sinalizar aos leitores que voltará a abordar o nome de Humberto Mauro quando tratar de sua importância para o cinema mudo brasileiro.

O enredo de Paulo Emílio passa então às produções do Rio Grande do Sul e de Pernambuco. A propósito da experiência sulina, ressaltando seu grau de importância menor com relação à mineira, tanto quantitativa quanto qualitativamente, a abordagem mais significativa recai sobre a persona de Eugênio Kerrigan. Sobre o realizador, destaca sua parceria com Eduardo Abelim, em *Amor que redime* (1927), aventando a ideia de que, devendo ser um melodrama urbano, moralista e sentimental, a película foi talvez a produção gaúcha de maior relevo. Com relação aos filmes pernambucanos, realça seu maior número de produções entre as experiências regionais, atribui ênfase ao papel centralizador de Edson Chagas e Gentil Roiz, bem como sintetiza as produções do seguinte modo:

Os primeiros filmes, *Retribuição* e *Jurando Vingar*, eram de aventuras e tesouros escondidos, figurando personagens que lembravam *cowboys*. Os temas regionais aparecem com os jangadeiros de *Aitaré da Praia* ou com os coronéis e cultivadores de cana de *Revezes* e *Sangue de*

³³ Cabe notar que, desde 1965, na disciplina “Cinema brasileiro”, ministrada no recém-fundado Curso de Cinema da UnB, Paulo Emílio já flertava com as produções do cineasta, introduzindo seus filmes nas aulas. O crítico explica os motivos do interesse pelo cineasta na obra fruto de sua tese sobre o mesmo, da seguinte maneira: “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).

Irmão; a nota curiosa de *Filho sem Mãe* é que nessa fita aponta um cangaceiro. Com seus melodramas mundanos de grande cidade, Recife é assunto em *A Filha do Advogado*, bem como teria sido alvo da comédia satírica *Herói do século XX*, onde Pedro Neves imitava Buster Keaton. Já o ambiente de *Dança, Amor e Ventura* busca o exotismo de um acampamento de ciganos onde se passa a intriga. Quanto ao drama religioso, pagou também Recife o seu tributo com *História de uma Alma*, reconstituição fiel da vida de Santa Teresa de Lisieux. Eram demasiado precárias as condições técnicas, artísticas e econômicas dessas produções pernambucanas; só mesmo o fervor juvenil e o orgulho regional de fazer cinema explicam a continuidade e o esforço, que não foi em vão, diante de alguns resultados alcançados. As fitas eram exibidas num pequeno cinema da Rua Nova, o “Royal”, onde o co-proprietário Joaquim Matos transformava cada estreia de fita pernambucana numa verdadeira festa, com a rua embandeirada, a fachada enfeitada com rosas e a sala perfumada com folhas de canela profusamente espalhadas pelo chão (Ibid., p. 63-64).

Depreende-se uma apreciação mais precisa, embora generalizante, por parte de Paulo Emílio. Além de ressaltar o conteúdo de algumas películas, ele se atém às questões técnicas, artísticas e econômicas, frisando sua precariedade e, ao mesmo tempo, revelando o envolvimento dos diretores com a causa do cinema brasileiro. Ademais, também digna de nota é a reconstituição da ambiência do processo de exibição dos filmes, que, para além da capacidade de Paulo Emílio de dar vivacidade ao acontecimento, expressa a recepção dos filmes por parte do público.

Após essa síntese, ele tenta explicar melhor a fisionomia dos *ciclos regionais*, afirmando: “Nos vários ciclos regionais que percorremos, a iniciativa de realizar filmes foi tomada em geral por pequenos artesãos ou jovens técnicos” (Id.). Tal noção de artesão no cinema havia sido construída alguns anos antes nas páginas do *Suplemento Literário*. Distinguindo-a da noção de *autor*, no artigo “Artesãos e Autores” (14/04/1961) o crítico salienta: “O artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema da produção, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva [...]. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes de epopeias e catedrais” (Id., 1981, p. 333, vol. 2)³⁴.

³⁴ A noção de artesão na atividade cinematográfica expressa por Paulo Emílio, sobretudo em seu caráter pedagógico, dialoga diretamente com a interlocução entre artesanato e obra de arte proposta por Mário de Andrade em aula inaugural dos cursos de “Filosofia” e “História da Arte”, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1938. No texto versando “O artista e o artesão”, o ícone modernista afirma: “Existe, certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, pra que a obra de arte se faça. [...] nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. O artesanato, os segredos, os caprichos, as exigências do material, isto é assunto ensinável, e de ensinamento por muitas partes dogmático, a que fugir será sempre prejudicial para a obra de arte” (ANDRADE, 1963, p. 10).

Em vista dessa caracterização, depreende-se que impera nos *ciclos regionais* o espírito de equipe dos artesãos, cuja capacidade em arregimentar militantes da causa cinematográfica consiste numa saída para margear as condições de precariedade econômica, técnica e artística nas quais viviam. Em termos sintéticos, os artesãos dos *ciclos regionais*, apesar do estado de subdesenvolvimento, conseguem adeptos na luta pela viabilização do cinema nacional, explicitando na prática aquilo que o crítico denomina *consciência cinematográfica nacional*.

Paulo Emílio adentra então o ciclo de Campinas, já rascunhado na década de 1950 no artigo “Evocação Campineira” (15/12/56). Primeiramente, destaca o papel de Amilar Alves com o filme *João da Mata* (1923), adaptação de uma peça teatral homônima:

A julgar pelos poucos fragmentos que chegaram até nossos dias, o filme *João da Mata* não só conservou e transmitiu a visão da realidade cabocla que a peça continha, mas realçou os seus valores. O êxito de bilheteria em Campinas e redondezas cobriu largamente os oito contos que a fita custou; em São Paulo, mesmo numa apresentação descuidada houve lucro, e no Rio, embora não tenha sido explorada comercialmente, uma exibição especial no Cinema Central, em 3 de novembro de 1923, valeu-lhe a mais calorosa crítica nos jornais cariocas. Tal sucesso comercial e artístico da fita de Amilar Alves ateou fogo na imaginação campineira: fundaram-se companhias produtoras, terrenos foram adquiridos para a construção de estúdios (Id., 1980, p. 65).

Em um primeiro momento salta aos olhos a valorização estética da película. Ao pontuar que *João da Mata* não somente transmitiu uma “visão da realidade cabocla”, mas também “realçou os seus valores”, o crítico implicitamente toca no ideal de expressão de uma “legítima realidade brasileira”. Entretanto, a valoração da película ultrapassa as questões artísticas, num segundo instante, pois o autor toma o sucesso mercadológico do filme como mola propulsora do movimento campineiro, abrindo margem à sua interpretação de que os filmes brasileiros do período, apesar do subdesenvolvimento, conseguem driblar as dificuldades de exibição, logo, obter lucro.

Esse procedimento abre margem para Paulo Emílio focalizar as produções de Eugênio Kerrigan, realizador já abordado no ciclo gaúcho, Felipe Ricci, Tomás Túlio — esses dois considerados os principais “cineastas” do *ciclo campineiro* — e Antonio Dardes Neto. Sobre Kerrigan, o crítico aponta que *Sofrer para gozar* (1923) consiste num “[...] melodrama rural brasileiro que se desenvolve em parte num *saloon* provido de roleta e *croupier* chinês [...]” (Id.). De Felipe Ricci destaca *A carne* (1925), adaptação do romance de Júlio Ribeiro do século XIX, além de suas parcerias com Tomás Túlio: *Mocidade louca* (1927) e *Os falsários* (1930). Por fim, de Antonio Dardes Neto, acentua *Alma gentil* (1924). Sobre o ciclo de

Campinas, ademais, encerra sua urdidura pontuando: “Essa meia dúzia de fitas modestas, pouco vistas, com exceção da primeira, constituem a contribuição de Campinas ao cinema mudo nacional” (Ibid., p. 65-66).

Após a exposição dos *ciclos regionais*, Paulo Emílio passa então à abordagem das produções do eixo Rio-São Paulo. Começando pelo fenômeno cinematográfico paulista, acentua a intensidade de aproximadamente meia dezena de filmes. Entretanto, sua maior preocupação recai no nível estético, quando frisa: “Em matéria de qualidade, tem-se a impressão de que são numerosas fitas de mérito razoável, mas extremamente raras as obras marcantes” (Ibid., p. 66). Com base nessa asserção, elenca películas de José Medina, Gilberto Rossi, Canuto Mendes de Almeida, Jaime Redondo, Alberto Traversa, Adalberto Almada Fagundes, do veterano Vittorio Capellaro, Líbero Luxardo e Alexandre Wulfes, Otávio Gabus Mendes, Pascuale di Lorenzo, Francisco de Simone, Francisco Madrigano, Antonio Tibiriçá, Luiz de Barros, William Schocair e Antonio Rolando.

Com relação à expressão carioca, as considerações de Paulo Emílio não são de todo animadoras do ponto de vista quantitativo: “Entre 1923 e 1933, a produção carioca foi pouco expressiva em quantidade. Houve temporadas em que o Rio não só produziu menos filmes do que São Paulo, mas ainda ficou atrás inclusive de Minas e Pernambuco” (Ibid., p. 70). Todavia, não se furta a expor aquilo que, do ponto de vista qualitativo, lhe interessa no período. Após salientar a mudança de Luiz de Barros para São Paulo e algumas investidas cinematográficas do diretor e produtor Paulo Benedetti, avalia:

[...] o que Benedetti fez de mais importante, artisticamente, foi criar condições para a realização de *Barro Humano*, pelo grupo de jovens entusiastas de Cinearte: Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Wanderley e Álvaro Rocha. *Barro Humano* — feito em condições quase amadorísticas, desde que a equipe só trabalhava aos domingos e feriados — e *Brasa Dormida*, que Humberto Mauro produziu na mesma ocasião, em Cataguases, vieram demonstrar que o cinema brasileiro começava a dominar os recursos narrativos. Isso porém ocorria em 1928, quando toda a linguagem cinematográfica, laboriosamente construída durante vinte anos na Europa e América do Norte, já se encontrava condenada pela revolução sonora. Entretanto, o Brasil faria ainda mesmo cinema mudo durante cinco anos, até aproximadamente 1933 (Id.).

Ocorre nessa passagem uma apreciação estética positiva, na medida em que *Barro humano* (1928) e *Brasa dormida* (1928) são filmes alçados a um patamar no qual o cinema brasileiro começa a dominar os recursos da narrativa cinematográfica muda. Um dado curioso da passagem consiste no fato de que, mesmo no interior de uma análise das produções cariocas, Paulo Emílio insere o filme de Humberto Mauro produzido em Cataguases, no fito

de já sinalizar o domínio da linguagem narrativa muda por parte do diretor. Entretanto, por outro lado, não é menos interessante que também não deixa de evidenciar o descompasso de um país subdesenvolvido com relação aos desenvolvidos, pois, enquanto a linguagem do cinema mudo começa a declinar nos segundos, dando margem ao cinema sonorizado, em nosso país ela ainda começa a ser dominada e dar seus frutos.

Com tal proposição Paulo Emílio procura demonstrar, mais uma vez, nosso atraso em matéria cinematográfica, bem com abrir lastro para a exposição dos clássicos mudos brasileiros, num momento em que os países desenvolvidos mergulhavam na linguagem sonorizada. Para tanto, se atém a produções feitas no interior ou sob influência da *Cinédia*, companhia cinematográfica fundada pelo grupo da revista *Cinearte*, ressaltando:

Foi a Cinédia um centro de atração: Gabus Mendes veio de São Paulo, Gentil Roiz de Pernambuco, e — principalmente — de Cataguases Humberto Mauro, que assina o primeiro filme da companhia, *Lábios sem Beijos*. Estará também até certo ponto vinculada a esse estúdio a produção de um filme que adquiriu prestígio quase lendário: *Limite*, realizado por um jovem de dezoito anos, Mário Peixoto. E será finalmente ainda no quadro da Cinédia que Humberto Mauro apresenta em 1933, *Ganga Bruta*, o melhor filme que realizara até então, e uma das indiscutíveis obras-primas do nosso cinema (Ibid., p. 70-71).

Dessa passagem depreende-se a valorização das produções de Humberto Mauro. Aliás, Paulo Emílio já havia indicado logo no início de sua análise sobre o período a importância do diretor mineiro, porém aqui ela fica mais explícita. Mauro é considerado o principal nome que se junta à *Cinédia*, bem como *Ganga bruta* (1933), apesar de não haver nenhuma apreciação explícita da fita, é alçada à categoria de “uma das indiscutíveis obras-primas do nosso cinema”. Portanto, na sua interpretação, a *consciência cinematográfica nacional* dessa 3ª época chegara ao seu ápice com a película de Humberto Mauro. Por outro lado, convém destacar também que o filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto, apesar de inúmeras críticas elogiosas na documentação disponível ao crítico, sendo, portanto, outra possível “obra-prima”, é apenas mencionado como obtentor de um “prestígio lendário”.

Finalizando o período, aponta algumas películas dirigidas na *Cinédia* por Gabus Mendes, Carmen Santos, Antonio Tibiriçá e Vitório Capellaro, e o próprio Humberto Mauro em parceria com Adhemar Gonzaga, ressaltando a crise, já anunciada na primeira passagem da época, do seguinte modo: “Na nova crise de produção em que entrava o nosso cinema, *A Voz do carnaval* [1933, de Mauro e Gonzaga] anunciava agudamente uma das principais direções que tomaria o filme brasileiro na sua luta por sobrevivência num mercado invadido pelas fitas importadas” (Ibid., p. 71). Em outras palavras, o subdesenvolvimento se expressava

novamente, pois a eficácia da *consciência cinematográfica nacional* era sobrepujada pela força dos interesses externos, lançando outra vez os filmes brasileiros de longa-metragem ficcional para a margem do processo. Na verdade, os argumentos do autor sinalizam que o cinema brasileiro corria atrás de um ideal estético, porém, quando esse era alcançado, não servia mais.

Todas essas colocações sobre a 3ª época são sintetizadas em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Nele se destacam os dados qualitativos entretecidos no *Panorama* (1966), da seguinte maneira:

A amplíssima satisfação causada pelo consumo do filme americano não satisfazia porém o desejo de ver expressa uma cultura brasileira que, sem ter a originalidade básica — como o hindu ou a árabe — em relação ao Ocidente, fora se tecendo com características próprias e indicativas de vigor e personalidade. A penetração do cinema amesquinhou muito as artes do espetáculo tradicionalmente tão vivas em todo o país, mas elas sempre encontraram meios de permanecer, o que faz pensar que correspondem a necessidades profundas de expressão cultural. A chegada do rádio deu novo alento às formas ou elementos sonoros dessas artes de espetáculo. Na primeira oportunidade que se ofereceu a cultura popular violou o monopólio norte-americano e se manifestou cinematograficamente. Por ocasião da implantação do cinema falado, que coincidiu com a grande crise de Wall Street, houve um transitório alívio da presença norte-americana, seguido imediatamente pelo recrudescimento de nossa produção. Durante cerca de dois anos, a cultura caipira, originalmente comum a fazendeiros e colonos e de larga audiência nas cidades, tomou forma cinematográfica, o mesmo sucedendo com nossa expressão musical urbana. [...] Esses filmes tiveram imensa audiência em todo o Brasil, mas em breve as coisas cinematográficas do país voltaram ao eixo norte-americano e o cinema brasileiro mais uma vez pareceu morrer, isto é, retornou à condição de marginal rejeitado apesar da qualidade artística crescente de algumas obras da década de trinta (Ibid., p. 90-91).

Temos aqui a reiteração da ideia de que uma *consciência cinematográfica nacional* incitou um novo movimento de produção de longas-metragens ficcionais (os *ciclos regionais*), pois o consumo do filme estrangeiro, desdobramento de nosso subdesenvolvimento, não satisfazia o desejo de ver expressa uma cultura brasileira de características próprias. Nesse contexto, com a crise de 1929, isto é, um fenômeno externo que influenciou diretamente o mercado interno, apareceram os clássicos de nosso cinema mudo, cujo exemplo mais significativo é *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro. Entretanto, após um breve período de tempo, a eficácia da *consciência cinematográfica* se esgotou e foi sobrepujada pela nova invasão dos produtos estrangeiros.

Com efeito, as colocações de Paulo Emílio se referem a e respeitam uma preocupação mais ampla que diz respeito a traços do caráter nacional expressos pela dialética

entre o ocupado e o ocupante, deixando subentendido que, em um nível abaixo da cultura do ocupante, existiam traços de uma legítima cultura brasileira: a do ocupado. Essa cultura, na 3ª época, emergiu mesmo a despeito dos realizadores dos filmes, que possuíam boas intenções, mas seguiam uma visão de cinema do ocupante, expressando nossa “incapacidade criativa em copiar”.

Todas essas características da época na interpretação de Paulo Emílio também promovem uma *transcritibilidade de linguagens já codificadas*. Valorizando esse terceiro período do cinema brasileiro, especialmente em função da irrupção dos *ciclos regionais* e dos clássicos de nosso cinema mudo — sobretudo *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro —, o crítico, mesmo de modo eclipsado, se mune de informações, explicações e modelos interpretativos já expressos em outros estudos, sobretudo acerca de nosso cinema e nossa literatura.

Primeiramente convém atentar para a noção de *ciclos regionais*. Utilizada por Paulo Emílio para designar os focos de criação fora do eixo Rio-São Paulo na 3ª época do cinema brasileiro, nosso regionalismo cinematográfico já fazia parte do horizonte investigativo dos estudiosos de cinema brasileiro. Como já visto no capítulo anterior, Carlos Ortiz, em *Romance do gato preto* (1952), Jota Soares, com *Subsídios para uma história do cinema pernambucano* (1953), Alex Viany, com *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), e o próprio Paulo Emílio, com seus “rascunhos”, já haviam utilizado a noção, bem como valorizado as películas que poderiam ser encampadas por ela.

Desse modo, como já expressei também, concordamos com Jean-Claude Bernardet quando afirma que os estudiosos da década de 1950 pensam a representação do nacional pela representação do regional (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 24-28). Portanto, não há como negar que Paulo Emílio promove esse mesmo casamento entre o nacional e o regional para pensar positivamente os *ciclos regionais* na 3ª época, pois sua leitura se aproxima daquilo que grande parcela dos estudos literários caracterizam como sendo regionalismo na prosa romântica brasileira.

A partir dessa premissa, a noção de ciclo regional aplicada ao cinema brasileiro por Paulo Emílio consiste numa transposição da ideia de regionalismo proposta Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1993). Perseguindo os momentos decisivos na formação de nossa literatura, Candido ressalta que, a partir da independência, em 1822, o romantismo brasileiro, apoiado em um projeto nacionalista, embora ao mesmo tempo em modelos estrangeiros, e sem muitas realizações artísticas de alto

nível, sobretudo por se furtar ao estudo das complicações psicológicas do homem brasileiro, construiu uma literatura original, uma vez que procurou descrever lugares, cenas, fatos e costumes do Brasil (CANDIDO, 1993, p. 99-100, vol. 2). Molas propulsoras desse processo, o romance regionalista e o de costumes são assim classificados:

Quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos. [...] Assim, pois, três graus na matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou, por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva. [...] E é esse caráter de exploração e levantamento [...] que dá à ficção romântica importância capital como tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte: verdadeira consecução do ideal de nacionalismo literário [...] No Brasil, riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço, procurando uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor. Exotismo do Ceará para o homem do sul; exotismo da própria Itaboraí para os leitores cariocas de Macedo (Ibid., p. 101).

Dessa passagem percebe-se que o meio retratado consiste no diferencial para os tipos de romance: regional ou de costumes. Interessa-nos aqui a noção de romance regionalista. O regional, nesses termos, é aquele romance cuja ambiência plasmada em matéria literária é salutarmente a do campo, de onde são também os tipos humanos e modos de vida. Nessa medida, Paulo Emílio não foge à caracterização proposta por Antonio Candido, pois concebe os focos de criação fora do eixo Rio-São Paulo como *ciclos regionais*, especialmente pelo ambiente rural retratado nas películas.

Daí resulta outro desdobramento interessante. Candido, aprofundando seus argumentos, sobretudo no romance regionalista e indianista, ressalta:

Dentre os temas brasileiros, impostos pelo nacionalismo, tenderiam a ser mais reputados os aspectos de sabor exótico para o homem da cidade, a cujo ângulo de visão se ajustava o romancista: primitivos habitantes, em estado de isolamento ou na fase dos contados com o branco; habitantes rústicos, mais ou menos isolados da influência europeia direta. Daí as duas direções: indianismo, regionalismo. O problema referido é o da expressão literária adequada a cada uma delas. [...] No caso do regionalismo, porém, a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso, mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso regionalismo, e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país. [...] Mas justamente por implicar esforço pessoal de estilização, (já que não podia canalizar tão facilmente quanto o indianismo e o romance urbano a influência de modelos europeus), o regionalismo foi um

fator decisivo de autonomia literária e, pela quota de observação que implicava, importante contrapeso realista (Ibid., p. 102-103).

Ora, inspirado nas asserções de Candido, Paulo Emílio pensa os *ciclos regionais* surgidos na 3ª época do cinema brasileiro como um projeto desencadeado pelo nacionalismo da *consciência cinematográfica*, no qual a expressão fílmica da localidade, constituída por ambientes rurais ainda não explorados, constituiu-se numa pedra de toque. Entretanto, em função de sua inspiração, o crítico não pode evitar de diagnosticar também um artificialismo da tentativa cinematográfica regionalista e, assim, trata logo de demonstrar a adoção da linguagem hollywoodiana pela maioria das películas, flagrando um processo no qual o conteúdo é corrompido e enfatizando em tom pejorativo a presença de cowboys, de salões com roleta e até de croupier chinês, tipos consagrados no gênero de western.

Embora denunciando esse artificialismo, Paulo Emílio, assim como Antonio Candido, ainda enxerga positivamente os *ciclos regionais*, pois, pensando no processo de formação de uma linguagem cinematográfica “legitimamente nacional”, a expressão regionalista de nosso cinema é encarada como um primeiro momento em que a realidade brasileira é procurada. Destarte, o regionalismo literário brasileiro, entendido por Antonio Candido como uma primeira fase do romantismo é, para Paulo Emílio, equivalente ao regionalismo cinematográfico nacional da 3ª época do cinema brasileiro.

Contudo, ainda permanece um dilema: qual é o lugar de Humberto Mauro no regionalismo cinematográfico nacional segundo a interpretação de Paulo Emílio? Para resolver isso é de notar-se que o crítico classifica as produções do diretor nesse período em duas fases distintas: na primeira, explicitamente no interior dos *ciclos regionais*, situam-se as películas *Tesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929), e na segunda, já no Rio de Janeiro e associado à *Cinédia*, estão *Lábios sem beijos* (1930) e *Ganga bruta* (1933). Por enquanto nos ateremos à primeira fase regionalista, pois, a partir dela, é possível notar um lugar transcendental de Humberto Mauro nas propostas de Paulo Emílio.

O crítico, em sua interpretação histórica, não se aprofunda em nenhuma película de Mauro, porém seu entendimento da produção do realizador nessa fase regionalista aparece em *Humberto Mauro: Cataguases, Cinearte* (1974), obra na qual frisa:

O progresso evidente que se manifesta de *O Tesouro Perdido* até *Sangue Mineiro* é acompanhado de um empobrecimento igualmente evidente. A primeira fita possui uma agilidade, e sobretudo um frescor, que diminuem consideravelmente em *Braza Dormida* e que desaparecem em *Sangue Mineiro*. Tudo se passa como se uma seiva que animava o primeiro filme se esvaísse no segundo até desaparecer completamente no terceiro. Essa seiva seria constituída pelos dados do mundo humilde de Humberto e que pulsam

através de todo *O Tesouro Perdido*, insinuam-se ainda sub-repticiamente em *Brasa Dormida*, mas que não têm vez em *Sangue Mineiro*. A fórmula para definir e resumir o fenômeno é dizer que no conflito que se manifestou dentro de Humberto Mauro entre Cataguases e Cinearte, esta tinha levado a melhor (SALLES GOMES, 1974, p. 454).

Partindo da ideia de que a interpretação de Paulo Emílio sobre Humberto Mauro na fase de Cataguases não se alterou substancialmente do *Panorama* (1966), passando por *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), até chegar a sua tese sobre o realizador, depreende-se que ele entende como elemento de autenticidade de Mauro a representação dos dados do “mundo humilde” (de Cataguases), sinônimo de mundo rural, que vai arrefecendo filme a filme, até sumir de sua produção em *Sangue mineiro* (1929). Do mesmo modo, não há como ignorar que no *Panorama* (1966) e em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973) *Brasa dormida* (1928) foi considerada como uma das películas exemplares do processo no qual os brasileiros começavam a dominar os recursos narrativos.

Tal ambiguidade demonstra a apreciação estética mediante a qual o crítico valoriza as produções de Humberto Mauro. Se, por um lado, do ponto de vista do conteúdo, a inspiração rural e autêntica do realizador vai se esvanecendo, por outro, há um progresso evidente na utilização da linguagem. Dessa forma, Paulo Emílio arregimenta em sua interpretação histórica aquilo que de melhor, em sua concepção, Humberto Mauro tem para oferecer: autenticidade de conteúdo e domínio da linguagem, para compor um quadro no qual suas películas ganham um valor artístico que alça o realizador a um patamar muito superior ao dos demais sujeitos do período. Na esteira dessa proposição, é pertinente afirmar que a produção artística de Humberto Mauro em Cataguases é considerada muito acima das demais produções do período. Portanto, Mauro, no cinema regionalista brasileiro, realiza *Tesouro perdido* (1927) e *Brasa dormida* (1928), exemplos de pureza regionalista, porém sem correspondentes diretos nos *ciclos regionais*.

Tendo em vista o paralelo entre a nossas histórias cinematográfica e literária pretendido por Paulo Emílio, sobretudo seu diálogo com Antonio Candido, nos é facultado perceber uma *metalinguagem na própria língua* de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1993). Enquanto Antonio Candido se furta a explicitar o domínio maduro da linguagem literária por parte dos escritores regionalistas românticos, o crítico focaliza com veemência, em nosso regionalismo cinematográfico, o domínio da linguagem por parte de Mauro no filme *Brasa dormida* (1928). De qualquer modo, a preocupação, tanto de Paulo Emílio quanto de Antonio Candido, é a mesma: perceber no regionalismo um momento de exploração e levantamento de uma “legítima” cultura brasileira, que, para o

primeiro, se concretiza nos *ciclos regionais* do cinema brasileiro da década de 1920, e, para o segundo, no romantismo literário do Brasil Império. Dessa forma, também não há como negar que, apesar do desvio de Paulo Emílio, uma das *linguagens já codificadas* utilizadas por ele consiste na obra de Antonio Candido.

As outras *linguagens já codificadas* atinentes à fase de Humberto Mauro em Cataguases consistem em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) e *O velho e novo* (1965), de Alex Viany, e *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber Rocha, que já enfatizavam o valor das películas do realizador, dando-lhe um lugar especial. Como já evidenciado neste trabalho, para Alex Viany, na publicação de 1959, nos filmes de Humberto Mauro, além da existência da brasilidade decorrente da ambientação no mundo rural brasileiro, existe uma “consciência” da brasilidade, na medida em que Mauro adota “um ritmo brasileiro” (estética brasileira). Já no livro de 1965, a valorização é menos profunda, porém bastante enfática, quando o pesquisador afirma: “[...] o grande criador surgido nessa época (*ciclos regionais*) foi mesmo o mineiro Humberto Mauro, responsável pelo Ciclo de Cataguases” (VIANY, 1965, p. 15).

Já Glauber Rocha, em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), é mais incisivo no procedimento que Sheila Schvarzman resumiu do seguinte modo:

Glauber Rocha alça o diretor à condição de “essência maior que não foi percebida”. Em todas as qualificações atribuídas a Mauro, casam-se sempre a ideia de raiz, essência, pureza, ingenuidade que estariam contidas nele e com isso o fazem brasileiro, em oposição aos “outros” que não podem atingir essas qualidades, porque já contaminados. Portanto, a noção de nacional, de brasileiro, que se projeta sobre Mauro carrega essencialmente a ideia da proximidade e da expressão da natureza e do interior, entendidos como algo intocado, puro, onde se aloja o coração, a essência, a “rocha viva” (para lembrar as imagens de Euclides da Cunha) da brasilidade sem convenções exteriores, e com regras próprias, como se essas noções não fossem elas também produto de uma prolongada elaboração cultural. Mauro é a expressão do nosso ‘bom selvagem’. E o Mauro maduro, de volta ao interior, contribui efetivamente para consolidar o seu próprio estereótipo (SCHVARZMAN, s/d, s/p).

Em resumo, Paulo Emílio se mune das interpretações de Alex Viany e Glauber Rocha para edificar um sistema de sentido bastante convincente em torno das produções de Humberto Mauro em sua fase de Cataguases, isto é, no interior dos *ciclos regionais*, porém muito acima dos outros realizadores do período. Entretanto, mais notório ainda é o fato de que as publicações de Viany e Glauber Rocha são incorporadas à sua interpretação histórica de maneira secundária, pois o modelo mais pertinente aos seus propósitos já havia sido construído por Antonio Candido acerca de nossa literatura.

Agora é momento de problematizar a *transcritibilidade de linguagens* com relação aos clássicos de nosso cinema mudo, aos quais são incorporados os filmes de Humberto Mauro em sua segunda fase de produção, já no Rio de Janeiro e associado à *Cinédia*, onde dirigiu *Lábios sem beijos* (1930) e *Ganga bruta* (1933). Como já ressaltado, para Paulo Emílio, Mauro é a figura mais expressiva que se liga à *Cinédia*, assim como *Ganga bruta* (1933) consiste numa das obras-primas de nosso cinema mudo. No interior dessas considerações, reside a valorização estética da película de Humberto Mauro e uma omissão estratégica do filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto.

Dessa maneira, o crítico novamente dialoga com Glauber Rocha. O cineasta, em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), considerando Humberto Mauro o “avô” do cinema novo brasileiro, logo, um autor, e o próprio Paulo Emílio, o “pai”, sublinha:

Se Humberto Mauro, iniciando-se em Cataguases, Minas Gerais, em 1925, com *Valadião, o Cratera*, estivesse na Europa e nos Estados Unidos na década de 30, certamente teria realizado um filme do vulto de *Ganga Bruta*, mas também encontraria as mesmas dificuldades de Vigo e Flaherty; talvez morresse mais rápido, frustrado [...] Se *Limite*, de Mário Peixoto, 1930, corresponde sem dúvida a um sintoma do cinema vanguardista francês e revela um artista impregnado de esteticismo subjetivo, *Ganga Bruta*, em 1933, não só corresponde ao sintoma poético de um Vigo ou Flaherty, como também está preso a uma realidade que não o limitou por uma linguagem intencional. [...] Humberto Mauro, afastado do já estabelecido movimento modernista, longe de cinematecas, preso a um estúdio-laboratório primitivo, sem leitura de crítica ou de livros especializados [...] tinha diante de si a paisagem mineira, inteligência e coragem. Sim, numa época de complexa criação, Mauro, em *Ganga Bruta*, realiza uma antologia que parece encerrar o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin, a composição de sombra e luz de Murnau — mas sobretudo absoluta simplicidade, agudo sentido do homem e da paisagem, um lirismo [...] (ROCHA, 2003, p. 45).

Já sobre *Limite* (1930), de Mário Peixoto, primeiro ressalta:

Convertendo-se dia a dia em monstro sagrado, mito impenetrável, *Limite* é um acontecimento trágico na história do cinema brasileiro [...]. Não vi *Limite*, mas posso adiantar que Mário Peixoto está para o cinema como Lúcio Cardoso e Octavio de Faria para nossa literatura: é o que se chama um intimista, um místico talvez, um homem voltado para o seu mundo interior, inteiramente afastado da realidade e da história. Sobretudo um esteta hermético; um resto de aristocracia marcada pelo bom gosto (Ibid., p. 59).

Por fim, após expor algumas críticas acerca da película, arremata:

Segundo Octavio de Faria, [*Limite*] é arte pela arte, cinema puro, é idealismo. O cinema não pode, ainda mais pela contradição de sua própria força, deixar de manter diálogo com a realidade. E nem o homem. [...] *Limite* é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; sua moral, como tema, é um *limite* (Ibid., p. 67).

As palavras do cineasta são muito elucidativas, restando-nos pouco a acrescentar. Basta dizer que *Ganga bruta* (1933) é o polo positivo de cinema compromissado com a realidade e *Limite* (1931) é seu oposto, “arte pela arte”, substituição das condições materiais de existência por um sentimentalismo que macula a vivência objetiva, real do homem brasileiro.

Esse argumento nos faculta dizer que Paulo Emílio, apesar de não perceber no livro de Glauber Rocha qualquer tipo de interesse de resgate de uma história cinematográfica nacional, mas, sim, uma tentativa de justificar o movimento cinemanovista³⁵, incorre no procedimento de enaltecer *Ganga bruta* (1933) e obscurecer a expressividade de *Limite* (1931), assim como Glauber. Se na interpretação histórica de Paulo Emílio não há referências mais profundas sobre o filme de Mário Peixoto, Glauber, mesmo sem tê-lo visto, lança mão de um cabedal crítico-negativo, sobretudo no intuito de valorizar Humberto Mauro e alçá-lo à posição de fundador do cinema novo brasileiro.

A omissão de Paulo Emílio nesse caso consiste na aceitação dos argumentos do cineasta, que, sem sombra de dúvidas, no momento em que o crítico urdia sua interpretação histórica era uma das figuras mais influentes na seara cinematográfica nacional. Ao enveredar nesse lastro, Paulo Emílio novamente estabelece uma *semantização referencial* com as interpretações existentes a propósito dos filmes de Mauro e de Mário Peixoto, pois, como bem resumiu Maria Rita Eliezer Galvão, nesse período, “Brasileiro, portanto, será o cinema que fincar raízes na tradição rural de Humberto Mauro. [...] Mário Peixoto ou qualquer outro autor que mereça a qualificação de anti-Humberto Mauro não são brasileiros” (BERNARDET & GALVÃO, 1981, p. 222).

A interpretação histórica de Paulo Emílio sobre Humberto Mauro também constrói uma *metalinguagem na língua dos documentos* à disposição, especialmente as obras *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), de Francisco Silva Nobre, e *O velho e novo* (1965), de Alex Viany. Silva Nobre assim se refere a *Ganga bruta* (1933):

— NOVA PRODUÇÃO DE ADEMAR GONZAGA para a Cinédia, “GANGA BRUTA” tem como intérpretes Durval Bellini, Lu Marival e Carlos Eugênio. A ingênua Déa Selva, com primorosa interpretação, garantiu, de logo, um lugar na constelação cinematográfica brasileira. A história era

³⁵ Em debate sobre a obra promovido pela *Cinemateca Brasileira* e o jornal *Última Hora*, o crítico é taxativo ao afirmar: “O livro é de G. R. Gosto muito de G. R., com certeza vou gostar muito das coisas que ele faz. Agora suas ideias, as coisas que diz ou escreve, só me interessam porque G. R. vai fazer bons filmes. Se fosse só crítico, aí não ligaria nada. [...] A pior coisa que se pode dizer a G. R., e é verdadeira, é que o livro deve ser lido com benevolência. Porque, se se fizer um mínimo de exigência e de rigor, não aguenta” (SALLES GOMES apud ROCHA, 2003, p. 207).

de Otávio Gabus Mendes, a direção de Humberto Mauro e a música de Radamés Gnattali. A gravação sonora, feita depois de terminado o filme, esteve a cargo de Bichara Jorge. Foi esta uma das melhores realizações, apresentando cenas de profundo sentido de Cinema, dignas de figurar ao lado das melhores produções de além mar (SILVA NOBRE, 1955, p. 47).

O pesquisador entende o filme dirigido por Mauro do ponto de vista positivo, pois o considera comparável às “melhores produções de além mar”, destacando diversos agentes que trabalharam no processo de sua feitura. Paulo Emílio, por seu turno, reconfigura as colocações de Silva Nobre em dois aspectos. Por um lado, o filme é visto como um filme de “autor”, no qual impera a postura de direção de Humberto Mauro, já que os demais nem são mencionados. De outro, *Ganga bruta* (1933) é considerado uma das “obras-primas” de nosso cinema mudo, diferentemente de Silva Nobre, que apenas considera a fita com uma das melhores. As expressões “uma das melhores” e “uma das obras-primas”, aqui, possuem sentido muito diferente, sobretudo se levarmos em conta a sintonia de Paulo Emílio com as perspectivas já problematizadas quando discutimos a *transcritibilidade de linguagens já codificadas* sobre as produções de Humberto Mauro.

Com relação à obra de Alex Viany, a modificação efetuada pelo crítico se dá substancialmente a propósito da totalidade da produção de Humberto Mauro — fase de Cataguases e fase do Rio de Janeiro. Viany, inserindo Mauro no quadro cultural brasileiro marcado por uma concepção de cultura impregnada de valores alheios à nossa realidade, cujo resultado mais flagrante é a incorporação estética das fórmulas estrangeiras, que o próprio Paulo Emílio havia considerado no artigo “Uma situação colonial?” (19/11/60), argumenta:

Mesmo nas experiências *nativistas*, às custas de José de Alencar, ou caboclas e sertanejas (como *João da Mata* em Campinas e *Aitaré da Praia* em Recife), deve ter havido uma pesada influência das fórmulas e dos estereótipos dos filmes estrangeiros que inundavam nossas telas. Na década passada, quando a busca de caminhos brasileiros já se impunha como a grande preocupação de nossos cineastas, a sombra do *western* é indiscutível não só em *O Cangaceiro* mas em todos os filmes do gênero. Mas, também, o Zorro tornou-se abolicionista em *Sinhá Moça*, o dramalhão mexicano passou para a Lapa em *Rua Sem Sol*, o *thriller* de gangsteres e delinquentes juvenis foi mal traduzido em *Cidade Ameaçada* e *Mulher e Milhões*. É que, como espectadores, submetidos a uma longa dieta predominantemente estrangeira, temos uma espécie de falso depósito folclórico internacional na cabeça, e, quando nos sentamos para escrever uma história cinematográfica, inevitavelmente recorremos a essas lembranças, que se impõem como realidade. Assim construímos personagens, alinhavamos situações, compomos argumentos; muito mais difícil é partir da realidade que nos cerca; e muito cômodo é, consciente ou inconscientemente, apor fórmulas e estereótipos, adquiridos através da saturação de filmes estrangeiros, à realidade brasileira que pretendemos mostrar. Daí a extraordinária importância de Humberto Mauro, que, partindo da ingênua imitação de filmezinhas norte-americanos de aventuras, rapidamente evoluiu para a

busca de uma temática e um estilo brasileiros — impostos, de fato, por uma das mais genuínas personalidades de homem brasileiro que conheço. É apenas natural, portanto, que a rapaziada do Cinema Novo respeite o velho Mauro (VIANY, 1965, p. 8-9).

Na análise de Viany subjaz a ideia de que no cinema brasileiro sempre imperaram as fórmulas estrangeiras na cabeça dos diretores — inclusive na dele, que, em *Rua sem sol*, (1953) foi influenciado por um dramalhão mexicano —, sendo Mauro uma exceção, que evoluiu da imitação ingênua para um estilo próprio, um estilo brasileiro. Diante dessas considerações, é pertinente problematizar uma reorientação disso proposta por parte de Paulo Emílio. Ao contrário de Alex Viany, que vê uma evolução linear em Humberto Mauro — da imitação das fórmulas estrangeiras à pureza (brasilidade) e estilo próprio —, o crítico entende o realizador por um movimento de tese, antítese e síntese — sendo a tese a pureza inicial (brasilidade), a antítese a perda dessa pureza, mas com domínio da linguagem cinematográfica muda, e a síntese *Ganga bruta* (1933), em que pureza inicial (brasilidade) e domínio da linguagem casam-se na formulação de uma obra-prima.

Tomados em conjunto, os principais argumentos sobre a 3ª época expostos por Paulo Emílio formulam uma equação na qual a tríade *consciência cinematográfica nacional*, *ciclos regionais* e clássicos de nosso cinema mudo legitimam sua interpretação do período como sendo produtivo, apesar de nosso subdesenvolvimento. O caminho percorrido é o seguinte: a crítica cinematográfica se interessa pelo cinema brasileiro e desencadeia uma tomada de consciência de nossos problemas e possibilidades de expressão (*consciência cinematográfica nacional*), ou seja, de nosso subdesenvolvimento. Tal processo arregimenta adeptos à causa de nossa cinematografia, fazendo surgir, num primeiro instante, produções de longa-metragem ficcionais em diversos locais do país (*ciclos regionais*), que, embora produzidos em condições técnicas e artísticas precárias típicas de nosso atraso, expressam minimamente nossa legítima cultura, sobretudo Humberto Mauro em Cataguazes, que já dominara a linguagem narrativa muda. Com a eclosão da crise econômica externa em 1929, num segundo momento de amadurecimento, o cinema brasileiro encontra um respiradouro, fato desencadeador do surgimento de nosso clássico: *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro. Por fim, o fenômeno cinematográfico nacional demonstra não ter conseguido se desvencilhar do subdesenvolvimento, pois uma nova crise aparece em 1934 e os realizadores brasileiros têm que recomeçar do zero, isto é, aprender a utilizar esteticamente os recursos sonoros arregimentados à linguagem do cinema em uma atmosfera rarefeita devido à nova onda de invasão dos produtos estrangeiros. Como resultado dessa reinstalação, a *consciência*

cinematográfica nacional é sobrepujada por determinantes econômicos, que ditam os rumos da entrada em cena de um novo ciclo.

Em última instância, cabe dizer: Paulo Emílio, interpretando a 3ª época do cinema brasileiro do ponto de vista da produtividade, novamente cai na armadilha de seus contemporâneos, pois edifica na sua narrativa um sistema de sentido muito pertinente aos postulados epistemológicos do processo histórico em que urde seu enredo. Na esteira da interpretação cíclica do crítico, esse período produtivo se encerra em 1933 em função de nosso subdesenvolvimento, que marcará toda a fase subsequente, que, portanto, será encarada do ponto de vista da degradação.

4ª época: a força de nosso subdesenvolvimento e as “chanchadas”

Dando prosseguimento a sua interpretação histórica, a 4ª época do cinema brasileiro (1933-1949) é elaborada por Paulo Emílio respeitando um seccionamento duplo: primeiramente, o foco é a década de 1930, sendo a *Cinédia* considerada a principal empresa produtora e, em seguida, após 1943, as luzes são incididas nas produções da *Atlântida Cinematográfica*.

A década de 1930 recebe atenção somente no *Panorama* (1966). Nele, o crítico inicia sua interpretação sublinhando que a produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais concentrou-se quase exclusivamente no Rio de Janeiro (por volta de 120 filmes), pois em São Paulo foram produzidos apenas dois filmes, dirigidos respectivamente por Gilberto Rossi e Oduvaldo Viana, e em Minas e Pernambuco mais dois, um em cada estado (SALLES GOMES, 1980, p. 71). A época é considerada degradada devido ao subdesenvolvimento; sendo assim, Paulo Emílio toma como pressuposto preocupações político-estéticas, no fito de encontrar aquilo que, em sua concepção, é de mais estimulante nesse período, já que, do ponto de vista mercadológico, o cinema no Brasil era ocupado pelas produções norte-americanas.

Após considerações preliminares em torno dos dados quantitativos, destaca como mais expressivas artisticamente as produções de Humberto Mauro na *Brasil Vita Film*, enfatizando:

Artisticamente, permanece Humberto Mauro a figura de maior relevo; deixa a Cinédia e se associa a Carmem Santos, atriz e empresária de origem portuguesa atuando no cinema brasileiro desde 1919. [...] Humberto Mauro dirigiu três filmes para Carmem Santos: *Favela dos meus Amores*, *Cidade Mulher* e *Argila*. Com *Favela dos meus Amores* — o mais

importante dos três — volta o nosso cinema aos morros cariocas, não para procurar celerados, como fez a polícia de *A Jóia Maldita*, mas para simplesmente contemplar com simpatia e lirismo uma parcela do povo. Os filmes de Humberto Mauro que se seguiram, *Descobrimento do Brasil* e *Os Bandeirantes*, são reconstituições históricas, encomendadas por instituições públicas. O primeiro tem um frescor de tratamento histórico que é raro em qualquer cinematografia (Ibid., p. 72).

As referências a Humberto Mauro continuam elogiosas, como ocorrera na 3ª época. Seguindo aqui a mesma *transcritibilidade de linguagens já codificadas* sobre Humberto Mauro com a qual edificou um sistema de sentido no período anterior, o crítico interpreta as produções do realizador nessa 4ª época do ponto de vista positivo, porém com menos entusiasmo do que anteriormente. O motivo para isso é simples: com o monopólio do cinema falado, os diretores brasileiros pareciam ter que recomeçar do zero, pois naturalmente o processo de domínio da nova linguagem requeria tempo para ocorrer, fator de que nem Mauro escapou.

Evoluindo, Paulo Emílio se aprofunda nas produções da *Cinédia*, naturalmente, considerando-as em um patamar abaixo do das produções de Humberto Mauro:

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada”. Apesar do interesse e comunicabilidade de *Bonequinha de Seda*, de Oduvaldo Viana, esse tipo de comédia ligeira não foi tentado muitas vezes entre nós. Tampouco o melodrama musical fez escola — como seria de esperar — embora tenha sido prodigioso e duradouro o êxito popular de *O Ébrio* de Vicente Celestino e Gilda Abreu. Eventualmente a Cinédia lançava uma fita dramática de nível mais alto, como *Pureza*, baseada no romance de José Lins do Rêgo (Ibid., p. 72-73).

Nessa passagem o autor deixa claro, por um lado, seu entendimento do gênero das comédias musicais em dois tipos: carnavalesca e “chanchada” e, por outro, que situa algumas películas baseadas em nossa literatura em “um nível mais alto”. Nesse passo, abre margem para uma hierarquização estético-política de nossos filmes, pois aqui, ao contrário do que ocorreu em sua exposição da 2ª época — em que as adaptações cinematográficas de nossa literatura não lhe despertaram grande interesse —, ele lança a ideia segundo a qual adaptações cinematográficas de obras literárias brasileiras de vulto poderiam dar bons frutos artísticos, especialmente no interior de uma cinematografia majoritariamente produtora de comédias musicais. Portanto, nessa hierarquização, o drama pautado na nossa literatura é tido como mais valioso artisticamente do que as comédias.

Com esse primeiro indício de uma hierarquização político-estética nessa 4ª época do cinema brasileiro, é pertinente já ressaltar que Paulo Emílio incorre numa *semantização referencial*, especialmente acerca de seu juízo de gosto artístico da crítica especializada. Como já demonstrado no capítulo anterior, no segmento da crítica de cinema brasileiro dos anos de 1950 e 1960 existe uma adesão incondicional à concepção estética de arte vinculada à tradição clássica ocidental — que remonta aos escritos de Platão e Aristóteles — segundo a qual a tragédia é valorizada como imitação de um caráter elevado dos homens e a comédia é rebaixada em virtude do entendimento de que imita homens inferiores (RAMOS, 2005, p. 3-4).

Exemplos desse juízo de gosto podem ser encontrados na década de 1950. Para citar apenas alguns mais enfáticos, é oportuno nos determos nas colocações de Salviano Cavalcanti de Paiva e Otávio de Faria. Paiva, colaborador da revista *A Cena Muda*, em dois artigos de 1952, frisa no primeiro:

O que se chama no Brasil comédia cinematográfica é pura “chanchada”, é o disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e frases de duplo sentido. Influência do baixo teatro, da burleta e do radiologismo mais ruim. [...] A “alta comédia”, a comédia elegante, não existe no cinema brasileiro. [...] O mau costume generalizou-se, o termo “comédia” se reduziu, se encaracolou como marisco na cabeça dos produtores e realizadores locais. [...] Os “scripts” são péssimos, mas na maioria dos casos os filmes nem “scripts” têm. (PAIVAA, 1952, p. 22-23-29).

E arremata no segundo:

Nada de novo no cinema brasileiro. Nada de novo, exceto sexo, misticismo e policialismo, que se traduzem melhor por NUDISMO, MACUMBA e MALANDRAGEM. Nada de novo na forma, nem no conteúdo, nem tampouco no sentido. Estrutura capenga: o progresso foi apenas de técnica; a estética continua na estaca zero. O conteúdo é cada vez cosmopolita, cada vez menos brasileiro, nacionalista, típico. O colorido verde-amarelo desaparece diluído, continentalizado, universalizado... Pior para os adeptos do cinema nacional... Sentido, exatamente zero à esquerda (Id., 1952b, p. 10).

As colocações do crítico no primeiro trecho destacado são claras: os filmes cômicos e carnavalescos sequer são dignos de serem enquadrados no gênero da comédia, mas, sim, de algo que se convencionou intitular de comédia no Brasil. “Disparate vulgar”, “influência do baixo teatro”, da “burleta” e do “radiologismo” são colocações que vinham no sentido de desqualificar, rebaixar e propor a repulsa. O teor dessa crítica é similar ao do trecho subsequente, pois, nele, forma e conteúdo são rebaixados ao valor de “zero à esquerda”, sendo os filmes considerados detentores de “estrutura capenga” e estética na

“estaca zero”, bem como recobertos de “universalismo” e “cosmopolitismo”. Como demonstra Alcides Freire Ramos,

Avaliação análoga pode ser encontrada mesmo alguns anos depois [na revista *Anhembi*] como atesta a opinião de Otávio de Faria: “em sã consciência é possível chamar de cinema brasileiro a essas películas? Por que em caso afirmativo, se ‘chanchada’ for cinema brasileiro, então eu confesso que sou contra o cinema brasileiro”. Logo em seguida, este crítico arremata suas reflexões, argumentando: “O que se tem feito com grande energia... é explorar o mau gosto das massas, incentivando os seus instintos primários, iludindo e confundindo, baixando o cinema para o público, ao invés de elevar o público para o cinema” (RAMOS, 2005, p. 3).

Em síntese, os argumentos de Salviano Paiva e Otávio de Faria demonstram um quase consenso a propósito dos filmes cômicos, que notoriamente não é pautado em uma recepção positiva. Nessa medida, Paulo Emílio arregimentará à sua interpretação histórica sobre os filmes da *Atlântida*, como veremos daqui a pouco, uma mentalidade já presente no segmento da crítica especializada no fito de estabelecer um contrato enunciativo de aceitação.

Alinhado a esse juízo de gosto, também existe a procura de um “estilo nacional” de cinema, que, para a crítica, deve passar diretamente pelas fontes de nossa própria história da arte. Na *Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, de 1960, tal pressuposto havia sido exposto por Walter da Silveira, quando frisou:

O cinema brasileiro “deve partir da origem e do desenvolvimento da cultura literária e artística nacional. Examinando as fontes do pensamento brasileiro, o processo de autonomia do romance, do teatro, das artes plásticas ou da música, poderá a crítica entender melhor onde se acham os componentes também de nossa autonomia cinematográfica” (SILVEIRA, 1960 apud BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 184).

À luz disso e inserido totalmente nesse tipo de apreciação da arte, Paulo Emílio começa a esboçar o tom que adotará em sua interpretação da época: valorização estética dos dramas cinematográficos, sobretudo inspirados em nossa literatura, e desvalorização das comédias. Naturalmente, tal procedimento reflexivo, especialmente de rebaixamento do cômico, do ponto de vista mais geral de sua interpretação histórica não será desacompanhado de altas dosagens de ambiguidade e incoerência, como veremos adiante.

Após os comentários sobre os filmes da *Cinédia*, o crítico acentua um pequeno colapso na produção de longas-metragens ficcionais, frisando: “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” (Ibid., p. 73). Nota-se que a queda na produção não leva Paulo Emílio a iniciar mais uma época, mas, sim, a encaminhar-se para a exposição das

produções no interior da *Atlântida Cinematográfica*. Sobre as produções da produtora, enfatiza no *Panorama* (1966):

Neste período, a recém-fundada Atlântida foi a companhia de maior importância, criação de Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Estreia com *Moleque Tião*, filme que deu o tom das primeiras produções; procura de temas brasileiros e relativo cuidado na fatura dos trabalhos. Logo porém predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. Esse encontro entre produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911. Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos. Contudo, um exame atento é possível que nos conduza a uma visão mais encorajante do que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Violeta Ferraz... Os personagens grotescos foram naturalmente o centro de gravidade da chanchada, o que não impediu que se configurasse pelo menos um tipo de galã: Anselmo Duarte. Durante o período que estamos focalizando, foi a vida nacional sacudida por episódios políticos dramáticos: golpe comunista, golpe integralista, golpe de Getúlio Vargas, golpe contra Getúlio Vargas, nossa participação na Segunda Guerra Mundial... Mas só esse último acontecimento inspirou nossa ficção cinematográfica no drama *O Brasileiro João de Sousa* [...] (Ibid., p. 73-74).

Existe aqui uma divisão estético-hierárquica alicerçada em duas fases da *Atlântida*, que já havia sido rascunhada em “Uma situação colonial?” (19/11/60). Como já vimos anteriormente, na primeira fase, cujo exemplo maior surge via *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, os filmes expressam temáticas nacionais e possuem um relativo zelo no feitio. No entanto, na segunda, inaugurada pela associação da produtora à cadeia exibidora de Luis Severiano Ribeiro, em 1947, predominam as “chanchadas” (um dos dois tipos de comédias musicais que ele havia delineado) produzidas às pressas e sem maiores preocupações técnicas e estéticas.

Essa segunda fase de produções da *Atlântida* merece um pouco mais de atenção. Ao interpretá-la, Paulo Emílio não se furta a utilizar o termo “chanchada” para designar o grosso da produção de longas ficcionais. Nesse sentido, muito embora recupere a semelhança mercadológica do processo em voga com a *Bela época* do cinema brasileiro (1908-1911) e pondere a repugnância da crítica especializada por um possível exame mais atento acerca da popularidade de atores, é inegável que encara esse momento da produtora, do ponto de vista estético, negativamente. Isso porque, por um lado, utiliza o termo “chanchada”, amplamente utilizado pelos especialistas do período para depreciar aquelas películas, cuja origem é o termo espanhol “chancho”, destinado a conceituar porcária, depois peça de teatro sem valor e

apenas com intuito de suscitar o riso (AUGUSTO, 1989, p. 17) e, por outro, realça a pouca atenção atribuída pelos realizadores aos acontecimentos dramáticos ocorridos no país, que, em sua concepção, ensejariam películas menos atreladas à comicidade e mais voltadas à tragédia.

Em linhas gerais, Paulo Emílio parte da premissa de que nosso cinema é alocado no estado de subdesenvolvimento. Com base nesse pressuposto, é pertinente dizer que, apropriando-se daquilo já delineado em “Uma situação colonial?” (19/11/60), observa a segunda fase da *Atlântida* especialmente do ponto de vista da imposição de limites por essa estrutura rígida em que nossa Sétima arte está alocada. As “chanchadas”, feitas rapidamente e sem maiores preocupações artísticas, são vistas, desse modo, como expressão límpida dos interesses da cadeia exibidora de Luis Severiano Ribeiro, considerada representante direta de interesses econômicos do ocupante em nosso mercado interno³⁶. Assim, fixadas pelos interesses meramente mercadológicos, essas comédias musicais são consideradas marcas de nossa alienação³⁷ e, portanto, esteticamente inválidas no sentido de expor em tela nossa “legítima realidade social” e expressivas na manutenção de um estado de coisas transplantado.

Com tal leitura presente no *Panorama* (1966) atinente às “chanchadas”, a interpretação de Paulo Emílio estabelece uma *semantização referencial*, cujos referentes consistem na interlocução de abordagens estéticas com a reminiscência de aspirações político-ideológicas da *intelligentsia* de esquerda nacional existentes antes do golpe civil-militar de 31 de março de 1964.

A propósito das aspirações político-ideológicas, o campo das ideias pode ser sintetizado do seguinte modo. Em escala nacional, de cunho político-ideológico nacionalista e esquerdizante, existem, de um lado da moeda, as teses desenvolvimentistas isebianas, cuja essência sinaliza a necessidade de superar o *status quo* subdesenvolvido mediante a união das forças progressistas formadas por proletariado, burguesia industrial de interesses nacionalistas

³⁶ Sobre os interesses econômicos externos influenciando o mercado interno, Paulo Emílio havia se manifestado no artigo “O dono do mercado” (28/01/1961) publicado no *Suplemento Literário*. Afirmando que o mercado nacional possuía um dono, e que esse era “fabricante de fita estrangeira”, o crítico sinaliza que, a partir da década de 1920, o exibidor nacional, que eventualmente entrava na seara da produção, via no produto nacional uma mera “curiosidade episódica”, “passatempo” e, dessa forma, quando necessitava escolher entre nosso filme e o estrangeiro optava pelo caminho mais lucrativo dado pela exibição de filmes estrangeiros (SALLES GOMES, 1981, p. 309-310, vol. 2).

³⁷ A tese da alienação no subdesenvolvimento novamente é ancorada em uma proposição isebiana. Conforme Caio Navarro de Toledo, ideólogos isebianos, tais como Roland Corbisier, não se preocupam em estabelecer distinção teórica entre dependência econômica e alienação político-cultural, tomando-as indistintamente. Seguindo essa premissa, Corbisier, ao modo de todos os intelectuais isebianos, enfatiza que no subdesenvolvimento tudo é subdesenvolvido, por isso mesmo todas as suas produções têm a marca da alienação, tornando-se um subproduto da cultura metropolitana (TOLEDO, 1982, p. 71). Portanto, características espirituais de um traço alienado, dependente, transplantado e mimético imposto pela infraestrutura subdesenvolvida (Ibid., p. 95).

e setores intelectualizados da classe média, em especial de esquerda (PÉCAUT, 1990; SODRÉ, 1976; TOLEDO, 1982), de outro, as proposições pecebistas, que encaram o possível triunfo desenvolvimentista, a “revolução burguesa”, como um estágio necessário no sentido de conscientização das classes sociais para se chegar ao socialismo (CARONE, 1982, 3 vols.)³⁸. No plano internacional, ainda se faz presente o eco das lutas anti-imperialistas expresso pela Guerra do Vietnã (a partir de 1955), Guerra da Argélia (deflagrada em 1958) e Revolução Cubana (1959)³⁹.

Essa mentalidade, caracterizada por Marcelo Ridenti como uma “estrutura de sentimento da brasilidade romântica e revolucionária”⁴⁰, é muito bem sintetizada por Roberto Schwarz:

Reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores. Rechaçado o Imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhe correspondiam, e afastada parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira, descaracterizada pelos elementos anteriores, entendidos como corpo estranho. A ênfase, muito justa, nos mecanismo da dominação norte-americana servia à mitificação da comunidade brasileira, objeto de amor patriótico e subtraída à análise de classe que a tornaria problemática por sua vez. [...] Quando os nacionalistas de direita em 64 denunciavam como alienígena o marxismo talvez imaginassem que o fascismo fosse invenção brasileira. Nesse ponto, guardadas as diferenças, as duas vertentes nacionalistas coincidiam: esperavam achar o que buscavam através da eliminação do que não é nativo. O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país (SCHWARZ, 1987, p. 32-33).

³⁸ Tal postura do PCB é resumida por Roberto Schwarz: “Muito mais anti-imperialista que anticapitalista, o P.C. distinguiu no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao se aliava contra o primeiro. Ora; esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo. O P.C. entretanto transformou um vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele” (SCHWARZ, 1978, p. 65).

³⁹ Como observado por Marcelo Ridenti, “Antes do golpe, a revolução era pensada na maior parte dos meios artísticos e intelectuais de esquerda como revolução burguesa, pela via eleitoral, de libertação nacional, anti-imperialista e antilatifundiária, para supostamente vir a ser socialista numa etapa seguinte, quando as forças produtivas capitalistas estivessem suficientemente desenvolvidas” (RIDENTI, 1993, p. 79).

⁴⁰ O pesquisador afirma: “São exemplos expressivos da estrutura de sentimento romântica e revolucionária — para amalgamar num único termo as propostas de Williams, Löwy e Sayre — desenvolvida no Brasil no início dos anos de 1960: a) a trilogia clássica do início do Cinema Novo, todos filmes rodados em 1963 e exibidos já depois do golpe — *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; e *Os fuzis*, de Ruy Guerra —; b) a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo (de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha), e também de autores como Dias Gomes; c) a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; d) o *agitprop* dos Centros Populares de Cultura (CPC’s) da União Nacional dos Estudantes, especialmente em teatro, música, cinema e literatura — como os três livros da coleção *Violão de rua* (Felix, 1962; 1963), com o subtítulo revelador de *poemas para a liberdade*, cujo poeta mais destacado foi Ferreira Gullar, ou ainda o filme *Cinco vezes favela*, dirigido por jovens cineastas, entre eles Carlos Diegues, Leon Hirzman e Joaquim Pedro de Andrade” (RIDENTI, 2005, p. 87).

Esse “estado de espírito” mencionado por Schwarz foi reconfigurado em inúmeros aspectos pós-1964, sobretudo no tocante à tese de existência de uma burguesia nacionalista interessada e preparada para defender os interesses nacionais⁴¹, porém balizado ainda pelo ideal de luta anti-imperialista e de valorização de uma “legítima” cultura brasileira. Tais proposições foram levadas às últimas consequências na esfera cultural, num processo no qual, como sugere Daniel Pécaut, “a esquerda iria impor-se com triunfo na cultura” (PÉCAULT, 1990, p. 202).

Desse modo, ainda imperava o sentimento de inadequação e de procura do nacional por subtração. Assim, para os agentes cinemanovistas, tornava-se uma pedra de toque atribuir características negativas às “chanchadas” pelo argumento estético de que tais películas adotavam de forma mimética, desleixada e apressada a forma tradicional hollywoodiana, bem como seu conteúdo mimetizado tornava desfiguradas as representações de nossa realidade social, promovendo dessa forma a alienação do público. O contraponto, evidentemente, seria o cinema novo, que, para tais cineastas e crítica especializada, visava à 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, 2003; SARACENI, 1993).

Esses enunciados evidenciam a tese de que a expressão artística da “chanchada” não era o tipo de arte que encaminhava a representação de nós mesmos que a *intelligentsia* de esquerda nacional queria passar para o público, muito menos servia ao propósito das rupturas políticas, sociais, econômicas e culturais projetadas naquele momento na sociedade brasileira. Em poucas palavras, não era considerada arte engajada, como o era o cinema novo. Na verdade, tomando de empréstimo as palavras de Rosângela Dias, as “chanchadas”, ao seu modo sarcástico, promoveram uma crítica à xenofilia das elites brasileiras, apresentando um valor diferente daquele da elite letrada brasileira (DIAS, 1993, p. 33-35).

Com efeito, Paulo Emílio parte da premissa de que nosso cinema é alocado num estado de subdesenvolvimento. A partir disso, apropriando-se daquilo já delineado em “Uma

⁴¹ Um exemplo notório disso é a autorreflexão promovida no interior do PCB. Em maio de 1965, um documento do partido dizia: “A fim de estimular esse processo autocrítico, damos conhecimento ao Partido das principais conclusões a que pôde até agora chegar o CC, na análise que fez dos acontecimentos relacionados com a vitória do golpe de 1º de abril, a respeito das falhas e erros da atividade dos comunistas. A vitória do golpe militar pôs a descoberto muitas de nossas mais sérias debilidades. Fomos colhidos de surpresa pelo desfecho dos acontecimentos e despreparados não apenas para enfrentá-los, como também para prosseguir com segurança e eficiência em nossa atividade nas novas condições criadas no País. Revelou-se falsa a confiança depositada no ‘dispositivo militar’ de Goulart. Também falsa era a perspectiva, que então apresentávamos ao Partido e às massas, de uma vitória fácil e imediata. Nossas ilusões de classe, nosso reboquismo em relação ao setor da burguesia nacional que estava no Poder tornaram-se evidentes. Cabe-nos analisar o processo que nos levou a semelhante situação” (CARONE, 1983, p. 24, vol. 3).

situação colonial?” (19/11/60), observa a segunda fase da *Atlântida*, especialmente do ponto de vista da determinação dessa estrutura rígida em que nossa Sétima arte estava alocada. As “chanchadas”, feitas rapidamente e sem maiores preocupações artísticas, na concepção do autor, são vistas como expressão límpida dos interesses da cadeia exibidora de Luis Severiano Ribeiro, considerada representante direta de interesses econômicos do ocupante em nosso mercado interno. Assim, as comédias musicais são vistas como marcas da alienação brasileira, por isso esteticamente inválidas.

Os contornos gerais da interpretação de Paulo Emílio acerca das “chanchadas” da *Atlântida*, que repõe sobremaneira o juízo de gosto da crítica especializada do período — de rebaixamento do cômico em privilégio do trágico — e, *pari passu*, dialoga profundamente com um estado de espírito coletivo de grande parcela da *intelligentsia* de esquerda nacional, também não se furta a *transcrever linguagens já codificadas* em obras de maior difusão e pretensões históricas. Dito de outra forma, o tom depreciativo a propósito das “chanchadas” que aparece na crítica especializada dos anos de 1950 vai persistir nos anos de 1960.

Como já demonstrado no capítulo anterior, Alex Viany, em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), embora tenha considerado os musicais carnavalescos importantes na construção do hábito de assistir a filmes brasileiros, bem como os tenha avaliado positivamente pela permanência de estúdios cinematográficos e capacidade de popularização de artistas como fatores de bilheteria, localiza um momento de declínio da empresa produtora a partir da entrada de Luiz Severiano Ribeiro como sócio, em 1947, assim como classifica o gênero de “apressado” e “desleixado” (VIANY, 1959, *passim*). Ora, o marco tomado por Paulo Emílio para pensar negativamente as comédias musicais é exatamente o ano de 1947, em que ocorre a associação da *Atlântida* com a esfera exibidora. Também a classificação dos filmes pela pressa na feitura é aspecto já exposto por Viany.

Por seu turno, tomando gênero musical cômico somente pelo termo “chanchada” e não encontrando nenhum aspecto positivo nos filmes, Glauber Rocha, em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), considera as películas “pornografia de baixo preço” e, ao mesmo tempo, entende a luta de um cinema “independente”, de “autor” e “autenticamente” brasileiro em dois momentos: primeiro internamente, contra as “chanchadas”, e, segundo, em uma batalha “maior”: contra o “truste americano” (ROCHA, 2003, p. 167-176). Não há como negar que Paulo Emílio também encampa essa luta quando se refere às “chanchadas”.

Argumento mais elaborado, porém não desprovido do tom de depreciação, aparece em *Cinema novo no Brasil* (1966), do crítico e cineasta David Neves:

Os cineastas brasileiros são primitivos e prolixos porque, apenas descobrindo o cinema, o tomam em sua excessiva tagarelice. O sistema verbalista é uma remanescente das correntes literárias anteriores ao modernismo e persiste no sangue de realizadores menos informados que se deixam levar pelo lado vulgar do cinema [...] A chanchada, para apenas citar um exemplo, é especialmente falante e exagerada. Grita, não fala. Salta aos olhos. Aboliram-se na chanchada os conceitos de *mise-en-scène* e de linha narrativa contínua e pode-se notar com facilidade que o falar é independente do agir: os personagens posam para falar e estão sumamente preocupados com a clareza de suas palavras. Essa gentileza com o espectador, permanente, inacabável, criou um comodismo nas plateias menos favorecidas e o já falado “complexo de inferioridade cinematográfico” que Walter Hugo Khoury definiu em um artigo importante (NEVES, 1966, p. 14).

O autor teria inúmeros exemplos para citar sobre o pouco domínio da expressão verbal no cinema brasileiro, porém o escolhido é a “chanchada”. Naturalmente, tal escolha não é desvinculada da luta interna à qual Glauber Rocha faz menção. Paulo Emílio, nesse processo, demonstra-se alinhado com as posturas da crítica e dos cineastas cinemanovistas (que também são críticos) quando tece seus argumentos negativos acerca das “chanchadas”.

Suas afirmações sobre as produções da *Atlântida* também promovem uma *metalinguagem na própria língua dos documentos utilizados*. Francisco Silva Nobre, que, como visto, não era um militante combativo no interior da crítica cinematográfica nacional, portanto não compactuava com a leitura consensual demonstrada acima, assim se pronuncia acerca da *Atlântida*, logo, sobre as “chanchadas”:

Animada dos melhores propósitos e não obstante as dificuldades de toda ordem com que sempre se defrontou, a *Atlântida* progrediu rapidamente, firmando-se no conceito do público e é, hoje [1955], a mais positiva realidade do Cinema Brasileiro, com uma produção já bem próxima da meia-centena de filmes, entre eles alguns da melhor qualidade e realmente representativos de nossa indústria cinematográfica (SILVA NOBRE, 1955, p. 58).

O pesquisador enxerga com bons olhos as “chanchadas”, chegando mesmo a vê-las como a “mais positiva realidade do cinema brasileiro” e considerando algumas delas como representativas de uma indústria cinematográfica nacional. Por seu turno, Paulo Emílio ancora-se nos dados lançados por Silva Nobre no que se refere ao expressivo contato com o público, porém lança sua interpretação em outro tom. Ao contrário do pesquisador, o crítico não pensa as “chanchadas” como a “mais positiva realidade do cinema brasileiro”, mas, sim, como uma realidade negativa de uma cinematografia alocada no estado de subdesenvolvimento.

Retomando a linha mestra da interpretação histórica de Paulo Emílio, é importante observar que a década de 1940 dessa 4ª época do cinema brasileiro (1933-1949) também

recebe tratamento em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Nesse ensaio, o crítico ressalta:

O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos quarenta é um marco. A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente, mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens antológicas, traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento; contudo o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Nesse caso o envolvimento era inseparável da passividade consumidora, ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade. Um universo complexo se construía da sucessão de filmes norte-americanos, mas a absorção feita através do distanciamento o tornava abstrato, enquanto que os fragmentos irrisórios de Brasil propostos por nossos filmes delineavam um mundo vivido pelos espectadores. A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante. (SALLES GOMES, 1980, p. 91-92).

A partir dessa longa passagem começa a se delinear uma visão ambígua na interpretação histórica de Paulo Emílio acerca das “chanchadas”. Por um lado, ele acentua o fundo brasileiro dos modelos de espetáculo nos quais essas fitas tinham raízes e enaltece 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, sugerindo uma polêmica de ocupado contra ocupante. Em contrapartida, prossegue na desqualificação estética justamente em função da contribuição “das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de vestir e de se comportar”, além de afirmar que essas obras traziam, como o seu público, “a marca do mais cruel subdesenvolvimento”.

Tal ambiguidade deve ser pensada de modo mais profundo. Essas colocações de Paulo Emílio em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973) são fruto do tal “exame mais atento” — que ele mesmo propôs no *Panorama* (1966) — consubstanciado por uma *semantização referencial*. No contexto de urdidura de *Trajetória no subdesenvolvimento*

(1973) existe uma substancial alteração de perspectivas no âmago da *intelligentsia* de esquerda brasileira em pleno processo. Se em 1966 ainda havia resquícios isebianos e pecebistas na mentalidade dos intelectuais com os quais o crítico dialogava, desde o AI-5, de 1968, por um lado, o ISEB parecia consistir numa realidade distante, bem como o PCB estava fragmentado⁴² e, por outro, ocorria o aumento da repressão por parte dos militares, acompanhado de um incentivo modernizante e conservador da florescente indústria de comunicação de massas.

Esse cenário ascendente de reorientação político-ideológica, para Renato Ortiz (1989), constitui-se na passagem de uma originária utopia nacional-popular revolucionária para uma ideologia da indústria cultural brasileira, a partir de 1970, momento em que passa a ocorrer uma reabsorção despolitizante, pelos meios de comunicação de massa, da utopia nacional-popular (ORTIZ, 1989, *passim*). Considerado por Marcelo Ridenti o “declínio da estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária”, esse processo é evidente nos cineastas de origem cinemanovista, pois, ainda de acordo com o pesquisador,

Os herdeiros do Cinema Novo constituem exemplo significativo do rearranjo pragmático dos artistas de esquerda com a ordem estabelecida na década de 1970. Como bem aponta José Mário Ortiz Ramos, referindo-se ao início do Cinema Novo, “o conceito de alienação se entrecruzava com o nacionalismo, costurando o tecido que sustentava, e de alguma forma unificava, a diversidade da produção cultural da época” (1983, p. 75). O Cinema Novo em seus primórdios buscava um “enigmático homem brasileiro”, em sua “ânsia de apreender a realidade brasileira” (Id., p. 13). Pode-se dizer que essas palavras de Ramos expressam bem a estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária, que dava resposta a certas transformações na organização social até 1964. Mas essa organização mudaria muito sob a ditadura, especialmente depois de 1968, e portanto a estrutura de sentimento correspondente não poderia passar incólume. Nesse sentido, Ramos observa com perspicácia a permanência para os herdeiros do Cinema Novo — e, pode-se acrescentar, para os herdeiros em geral da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária — da questão nacional, da identidade do cinema, da cultura e do homem brasileiro, mas mostra como essa questão vai ganhando novos contornos ao longo do tempo: “A preocupação com o ‘homem brasileiro’ é uma constante no Cinema Novo, mas o importante é acompanhar as transformações que sofre conforme as injunções políticas” (Id., p. 78). Essas injunções políticas tendiam a afastar a proximidade imaginativa da revolução social. Após as derrotas de 1964 e de 1968, a busca romântica da identidade nacional do homem brasileiro permaneceria, porém mudavam as características desse romantismo, que foi

⁴² Entre as organizações políticas formadas por grupos que romperam com o partido, pode-se citar a *Organização Revolucionária Marxista-Política Operária* (ORM-POLOP), o *Partido Comunista do Brasil* (PC do B), o *Partido Comunista Revolucionário* (PCR), a *Ação Libertadora Nacional* (ALN), a *Vanguarda Popular Revolucionária* (VPR) e o *Comando de Libertação Nacional* (COLINA), Cf. (GORENDER, 1987).

deixando de ser revolucionário para encontrar um lugar na nova ordem (RIDENTI, 2005, p. 100-101).

À luz disso, nota-se que as “chanchadas” já não constituíam o inimigo interno dos filmes brasileiros com “intenções sérias”, como propugnado pelos cinemanovistas. No interior do próprio cinema novo surgiram filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, que levou para compor o *casting* atores como Grande Otelo, um dos ícones das “chanchadas”, bem como utiliza o cômico como arma de expressão cinematográfica; surgiu o “Cinema marginal”, que, abrindo mão do tom cultural de legitimidade da cultura brasileira, dialoga com várias correntes estéticas se utilizando do sarcasmo e da perversão de valores clássicos; e foi fundada a *Empresa Brasileira de Filmes S/A* (Embrafilme), que absorveria grande parte dos cineastas cinemanovistas (JORGE, 2002).

Com base em todo esse processo histórico, que ainda estava confuso para os agentes da seara cinematográfica, entre eles Paulo Emílio, as “chanchadas”, antes vistas com demasiado descrédito, passam a ser observadas com um pouco mais de respeito. Evidentemente, tal respeito, levado a cabo na exposição dos aspectos positivos dos filmes, é efetivado por Paulo Emílio, sobretudo, pela *transcritibilidade de uma linguagem já codificada* em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1993), de Antonio Candido. Em sua obra, Candido procura esboçar a formação de um sistema literário tricotômico e dinâmico, no qual o diálogo entre autor, obra e público possa estabelecer uma tradição e diferentes respostas a ela. Como se expressa Roberto Schwarz sobre a ideia de formação,

[...] trata-se da constituição progressiva de um sistema literário, composto de autores, obras e públicos interligados, idealmente na escala da própria nação, a qual também vai se constituindo no processo. O adensamento da referência mútua, em luta contra a rarefação e as segregações coloniais, era sentido como participação na tarefa de construção cultural da pátria. A dimensão *civilizatória* desse esforço integrador — que busca superar a nossa “inorganicidade”, para falar como Caio Prado Jr. — é patente. A tarefa se completa quando, por um lado, o conjunto da vida nacional estiver incorporado, e quando, por outro, a cultura contemporânea estiver assimilada em formas e temas. Do ponto de vista literário, a repolarização *nacional* do imaginário tem o seu momento bom quando entram em espelhamento mútuo e verificador as relações próprias ao país, já adensadas, e um complexo relevante de ideias e formas modernas. O valor da desalienação cultural e histórica implicada em movimentos dessa ordem é claro (SCHWARZ, 1999, p. 53).

Em poucas palavras, literatura consiste no sistema de obras ligadas por denominadores comuns, também inerentes a um complexo social, político, econômico e cultural no qual as obras literárias estão inseridas. Desse modo, o sistema literário seria

formado pela interlocução entre autor, obra e público, sendo seu momento áureo aquele de maior afinidade com as aspirações modernas e nacionais, e ao mesmo tempo deveria estar integrado ao conjunto da vida social brasileira.

Em vista desse investimento teórico-metodológico de Antonio Candido, Paulo Emílio procura entender a relação das “chanchadas” com o público de uma forma positiva. Naturalmente, se do ponto de vista estético aquelas expressões fílmicas não agradam o seu juízo de gosto, do ponto de vista do contato com o público, o crítico encara as películas como um processo formativo. Nessa medida, o mesmo procedimento teórico-metodológico efetuado com relação aos *ciclos regionais* aparece novamente no tocante às “chanchadas”.

Respeitando essa tônica mais abrangente, Paulo Emílio agora pensa os filmes com base nos traços do caráter nacional expressos pela dialética ocupado/ocupante. Em um nível abaixo da cultura do ocupante, a expressão social, política e cultural propiciada pelas “chanchadas”, especialmente seu contado criativo com o público, talvez mesmo a despeito dos diretores, produtores e exibidores, demonstra traços de uma legítima cultura brasileira: a do ocupado. Essa, por sua vez, é resultado de nossa identidade formada pela localização entre o “não ser e ser outro”, que, juntamente com a “incompetência criativa [de nossos diretores] em copiar” acabam por formular uma expressão cinematográfica nítida de nosso subdesenvolvimento.

Em suma, as asserções do próprio Antonio Candido em relação a *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973) são elucidativas:

[...] 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 et al., 1980, p. 17).

Pelos argumentos de Antonio Candido percebe-se que Paulo Emílio colocava para o cinema questões que já haviam sido colocadas nas outras artes nacionais. Nessa medida, o cinema enquanto sistema, na cabeça do crítico, ainda não havia se constituído, e por isso era chegado o momento de procurar no interior de nossa cinematografia traços de uma formação ainda em processo⁴³. Desse modo, as “chanchadas” estavam sendo reavaliadas. Entretanto, cabe notar que, do ponto de vista estético, ainda não eram vistas positivamente.

Ademais, percebe-se que, malgrado essa 4ª época do cinema brasileiro seja considerada degradada, seu momento terminal não é marcado por uma crise profunda na produção de longas-metragens ficcionais, mas, sim, pela afirmação produtiva das “chanchadas”. No *Panorama* (1966), o crítico fecha o período: “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).

Em suma, aquela inspiração teórico-metodológica (Caio Prado Junior), que demanda a divisão de sua história por surtos produtivos e improdutivos, ao menos na passagem da 4ª época para a 5ª foi abandonada, pois não é demarcado um colapso profundo na produção, como ocorreu em 1912, 1922 e 1933. Nesse passo, Paulo Emílio já demonstra o fato de que a apreciação estética começa a ditar mais enfaticamente sua interpretação histórica e, ao mesmo tempo, revela-se adepto de uma concepção pela qual uma tentativa efetiva de industrialização do cinema brasileiro deve ser tomada como um marco, especialmente devido à condição brasileira subdesenvolvida⁴⁴.

5ª época: industrialização cinematográfica paulista, cinema independente e cinema novo

A 5ª época do cinema brasileiro (1950-1965), na interpretação histórica de Paulo Emílio, é permeada por uma visão positiva e bastante contundente de todo o complexo

⁴³ Novamente aparece a perspectiva teleológica que será discutida daqui a pouco.

⁴⁴ Talvez isso seja explicado com base na ideia de que, em uma época degradada, o único fator que explique seu fim seja uma melhoria no quadro. Todavia, sabemos que Paulo Emílio não seguiu esse critério para a 2ª época, outro período do *Panorama* (1966) que é considerado degradado. Convém destacar também que, apesar de encaminhar críticas sobre a falta de critérios metodológicos coerentes por parte de Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet (1995) não mencionou isso.

cinematográfico nacional, sem, entretanto, abandonar a profunda preocupação de apreciação estética dos filmes, que postulam uma hierarquização. Respeitando uma tríplice divisão temporal — 1950-1954; 1955-1959; 1960-1965 —, na qual ocorrem movimentos sincrônicos no que respeita à produtividade de longas-metragens ficcionais e diacrônicos do ponto de vista da estética dos filmes, essa época produtiva é moldada por uma visão evolutiva que denota a procura de uma estética cinematográfica “legitimamente brasileira” por parte do crítico, dando razão aos argumentos supracitados de Antonio Candido.

Logo no início do *Panorama* (1966), Paulo Emílio ressalta:

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. Tudo leva a crer que a indústria de São Paulo — o setor mais avançado da produtividade nacional — resolvera se ocupar do cinema, até então manipulado por modestos artesãos e jovens idealistas. É verdade que no Rio, durante os últimos três ou quatro anos, a produção cinematográfica, estimulada pelos comerciantes da Atlântida, não mais dependia de artesãos e muito menos de sonhadores. Os paulistas, entretanto, 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. Com esse objetivo, contratou a Vera Cruz técnicos da Itália e da Inglaterra, trazendo de volta Alberto Cavalcanti, o patricio que se ilustrara no cinema francês e inglês. Numerosos outros estrangeiros, vindos por conta própria e com maior ou menor experiência de cinema nos países de origem, constituíram ou completaram os quadros técnicos e artísticos da Maristela e da Multifilmes (Ibid., p. 74-75).

Dessa passagem é perceptível que o enredo de Paulo Emílio sinaliza as perspectivas inauguradas pelo projeto de industrialização cinematográfica nacional pela via paulista, especialmente por meio da *Vera Cruz*, *Maristela* e *Multifilmes*, salientando um movimento opositor ao modo de se fazer cinema em terras cariocas, sobretudo por ambicionar a realização de “filmes de classe” e em maior quantidade. Explicitamente aparece também o fato de que, ao menos economicamente, o empreendimento paulista é observado de uma ótica positiva, pois a pretensão de construir um cinema brasileiro em bases industriais, tão propugnado na seara cinematográfica nacional, finalmente estava sendo levado a cabo.

Evoluindo, o crítico aprofunda-se nos resultados dessa ambição, frisando:

Esse período da cinematografia paulista foi rico em filmes e acontecimentos: os meios intelectuais, artísticos e de negócios tomaram afinal conhecimento do nosso cinema, que ficou sendo assunto constante nas rodas. Não há dúvidas de que as promessas de melhoria do padrão técnico e artístico foram razoavelmente cumpridas, a partir de *Caiçara*, confirmando-se em muitos outros [...] Contudo, diferentemente de Lima Barreto — que com o *Cangaceiro* inaugurou um gênero que permanece ainda vivo e

fecundo — os diretores desses filmes, quase todos estrangeiros, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional. [...] A grande euforia provocada pelo surto paulista desvaneceu-se em 1954; malograra a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil (Ibid., p. 75-76).

De um modo geral, tem-se que os resultados da efêmera tentativa de industrialização do cinema brasileiro malograda em 1954, se, por um lado, efetivou uma relativa melhoria no padrão técnico e artístico, por outro, não deixou marcas expressivas no sentido de uma estética “legitimamente” brasileira. Nesse sentido, Paulo Emílio, em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), trata de problematizar os motivos do malogro do empreendimento paulista contrastando-o à *Atlântida Cinematográfica*:

Os produtores cariocas eram comerciantes da exibição e a conjuntura criada nos anos quarenta lembrava a bela época do cinema brasileiro no começo do século. Os empresários paulistas que se lançaram à aventura vinham de outras atividades e nutriam a ilusão ingênua de que as salas de cinema existem para passar qualquer fita, inclusive nacionais. Culturalmente o projeto foi igualmente desastrado. Não reconhecendo a virtude popular do cinema carioca, os paulistas resolveram — encorajados por quadros técnicos e artísticos chegados recentemente da Europa — colocar o filme brasileiro num rumo totalmente diverso daquele que estava seguindo de maneira estimulante. Quando descobriram, mais ou menos ao acaso, o veio do cangaço ou apelaram conscientemente para a comédia do rádio, nascida nos mambembes do interior e do subúrbio, já era tarde (Ibid., p. 92).

Em suma, salientando a maior ambição paulista em termos artísticos e industriais, sem, porém, se ater a nenhuma película em especial, Paulo Emílio explica seu insucesso dando destaque às diferenças culturais dos filmes e à visão ingênua dos empresários paulistas atinente ao mercado cinematográfico. No que se refere às diferenças culturais, percebe-se que observa nos filmes paulistas, ao contrário das produções cariocas, um apelo tardio a formas diversas e não tão estimulantes em termos de popularidade. Ademais, no que toca à visão mercadológica, entende como ingenuidade dos empresários paulistas a pretensão de apenas produzir filmes acreditando que teriam lugar em um mercado cinematográfico ocupado pelos filmes estrangeiros.

De um modo geral, à luz da visão de história marxista, em sua interpretação histórica Paulo Emílio entende o empreendimento cinematográfico paulista em dois níveis: o primeiro balizado pelas questões econômicas e o segundo moldado por apreciação estética. Vejamo-los de modo seccionado somente com intuito didático, já que na verdade eles se complementam, mesmo formando uma ambiguidade.

No primeiro, de ordem econômica, a efêmera industrialização cinematográfica paulista é vista pela melhoria no modo de produção cinematográfico (junção do padrão

técnico e artístico), porém reduzida em seus resultados aos interesses de apenas alguns agentes da lide cinematográfica, constituída por uma parte da burguesia nacional: a industrial paulista. As intenções dessa esfera da burguesia nacional, nesse sentido, são vistas pelo crítico coadunadas aos interesses nacionais (anti-imperialistas), que defrontam com um campo histórico ocupado por filmes estrangeiros, cujo principal defensor no mercado interno é outra parcela da burguesia, a dos exibidores cinematográficos. O resultado dessa polarização de forças, portanto, será determinado pelos interesses estrangeiros, retornando com força, em 1954, a estrutura subdesenvolvida.

Ao traçar esse cenário econômico atinente ao empreendimento industrial paulista, Paulo Emílio promove uma *semantização referencial*. Essa, por um lado, constitui-se na reposição das aspirações políticas a propósito da burguesia nacional surgidas no período desenvolvimentista que moldaram mentalidades da esquerda brasileira até o golpe civil-militar de 1964 e, por outro, no flerte do crítico com o projeto de modernização nacional que havia se potencializado na cidade de São Paulo no decorrer dos anos de 1950.

Quanto às aspirações políticas da burguesia nacional, como já observado, as teses do ISEB sinalizavam a união de forças progressistas formadas por proletariado, burguesia industrial de interesses nacionalistas e setores intelectualizados da classe média, em especial de esquerda (PÉCAUT, 1990; SODRÉ, 1976; TOLEDO, 1982), bem como as do PCB encaravam o possível triunfo desenvolvimentista com a necessária revolução burguesa na caminhada histórica rumo à instauração do socialismo no Brasil (CARONE, 1982, 3 vols.). Apesar de inúmeras divergências, um aspecto em comum de tais leituras da realidade social, política, econômica e cultural do país consistia na crença da existência de uma parcela da burguesia brasileira com interesses nacionais. Dessa forma, Paulo Emílio não se desvencilha dessa concepção ao interpretar economicamente o empreendimento paulista como positivo, sobretudo porque se dá no sentido de industrializar o cinema brasileiro; indubitavelmente um interesse considerado nacional.

No que toca ao projeto de modernização nacional que se havia potencializado na cidade de São Paulo nos anos de 1950, cabe lembrar que o estado de subdesenvolvimento nacional, criticado exaustivamente por ele em sua interpretação histórica, havia sido confrontado pelos paulistanos sob a tutela do estado desenvolvimentista. Como enfatiza Maria Leopoldi,

[...] 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).

Naquela conjuntura histórica, a capital paulista tornou-se a corporificação mais emblemática das experiências oriundas de um projeto de modernização do país, promovendo uma aliança interessante entre poder econômico, poder político e esfera intelectual. Sob esse amálgama, no campo sociocultural, em que a arte passou a ser considerada efetivamente como um produto da sociedade moderna, despontaram iniciativas empresariais da burguesia paulista — a própria *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* e o Museu de Arte Moderna (MAM), criados por Francisco Matarazzo Sobrinho; o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), iniciativa de Franco Zampari; a TV Tupi e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), fundados por Assis Chateaubriand — que moldaram os gostos, o ritmo de vida e a sociabilidade dos indivíduos, fundando novas identidades e reconfigurando as já existentes (ARRUDA, 2001).

Diante desse passado muito próximo — em que ele próprio se inseriu ativamente —, Paulo Emílio entende que a industrialização nacional, sobretudo paulista, deveria ser vista com bons olhos, porém também não lhe passa despercebido o fato de que o cinema brasileiro não havia acompanhado *pari passu* esse processo. Nessa medida, valorizar o empreendimento cinematográfico paulista consistia numa postura estratégica e, ao mesmo tempo, de ação contra o *status quo* subdesenvolvido de nossa cinematografia, pois, como enfatizam João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais,

Entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e a urbanização ganham ritmo acelerado. O ano de 1964 marca uma inflexão, com a mudança do modelo econômico, social e político de desenvolvimento, e esta transformação vai se consolidando a partir de 1967-68. Mas nesse período (1964-1979), as dimensões mais significativas dessa mudança não eram perceptíveis, deixando a impressão de uma continuidade essencial do progresso, manchada, para muitos, pelo regime autoritário (MELLO & NOVAIS, 1996, p. 560-561).

Essa não percepção das dimensões mais significativas, isto é, sobretudo do modelo econômico adotado pós-1964, influenciou Paulo Emílio a ser incoerente com alguns dos postulados epistemológicos que balizam o próprio cabedal teórico-metodológico de sua interpretação.

Subjaz aos seus argumentos sobre o empreendimento industrial paulista a ideia segundo a qual, a contrapelo dos interesses nacionais da burguesia industrial paulista que

procurava industrializar o cinema brasileiro, existia outra parcela da burguesia brasileira (os exibidores cinematográficos) intrinsecamente ligada ao capital estrangeiro, logo, defensora das aspirações imperialistas. Portanto, a classe burguesa brasileira, para Paulo Emílio, era fragmentada e possuía interesses distintos. Dessa forma, simultaneamente, a leitura econômica do crítico acerca do empreendimento paulista estabelece a *metalinguagem na própria língua* da obra *A revolução brasileira* (1966), de Caio Prado Junior, que lhe serve de postulado epistemológico.

Face aos acontecimentos desencadeadores do golpe civil-militar de 1964 e da autoavaliação atinente ao posicionamento da burguesia brasileira no interior das esquerdas nacionais, Prado Junior refuta a tese de que a classe burguesa dividia-se numa esfera nacional com intenções industriais nacionalistas e numa esfera mercantil com intentos similares aos imperialistas. Para ele, nossa classe burguesa, malgrado se apresentasse como um corpo heterogêneo em sua aparência, em último caso não se opunha ao interesse imperialista, pois subordinava-se a ele, visto que a natureza econômico-exportadora do país subjugava-a e promovia sua dependência com relação ao comércio internacional (PRADO JUNIOR, 1966, p. 183)⁴⁵.

Em vista disso, nota-se que Paulo Emílio reconfigura as colocações de Prado Junior, pois adere à ideia da heterogenia da burguesia nacional, mas, em contrapartida, se contrapõe à tese de que, em último caso, o interesse unívoco da totalidade da classe burguesa nacional é atrelado ao imperialismo, na medida em que um exemplo empírico de interesse nacional havia sido dado pelos “mecenas” paulistas. Destarte, a leitura da burguesia nacional efetuada pelo crítico é fragmentária, ao passo que as asserções de Caio Prado Junior possuem um caráter totalizante quanto aos interesses derradeiros da classe burguesa brasileira.

Esse entendimento positivo, do ponto de vista econômico, a propósito do empreendimento burguês paulista também demonstra a aversão à ortodoxia partidária por parte de Paulo Emílio. Mesmo aceitando a tese da fragmentação da burguesia e da importância de uma parcela dela na propalada industrialização cinematográfica nacional —

⁴⁵ É interessante destacar que, nos estudos sociológicos da USP, consagrados enquanto esfera de poder intelectual na década de 1960, o debate sobre a burguesia industrial brasileira também foi bastante acalorado. Fernando Henrique Cardoso (1964) já defendia, porém em outros termos, aquilo que Prado Junior (1966) expõe à luz do marxismo. No entanto, é pertinente destacar que a abordagem de Prado Junior (1966) está longe de constituir um consenso entre os pesquisadores. Somente como exemplo: Luis Carlos Bresser-Pereira (1979) é enfático ao acentuar a divergência de interesses entre uma burguesia industrial brasileira e uma burguesia mercantil. Por seu turno, Jacob Gorender (1989) tece argumentos a contrapelo da ideia de fratura no interior da classe burguesa nacional, enfatizando seu caráter brasileiro em última instância, e por isso mesmo possuidora de interesses particulares sensivelmente enraizados em solo nacional, portanto, avessos ao imperialismo.

que mantém o diálogo de sua interpretação com a concepção pecebista anterior ao golpe de 1964 —, urdindo seu enredo pós-1964, o crítico não incorre na execração da burguesia como um todo⁴⁶, procurando entender o papel de uma parte dela no processo de industrialização do cinema brasileiro.

Tal procedimento também é efetuado de forma estratégica, já que o embate pela existência industrial do cinema brasileiro, para ele, deveria ser encampado pela união de todos os envolvidos no setor cinematográfico nacional. Isso pode ser notado quando debate colocações de Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), ressaltando:

[...] através do livro todo, a explicação que Glauber Rocha vê para o malogro do cinema brasileiro é a industrialização. Foi culpa da 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 apud ROCHA, 2003, p. 205-206).

Em poucas palavras, o inimigo a ser combatido não é essa ou aquela manifestação cinematográfica, mas, sim, a ocupação de nosso mercado interno pelas fitas estrangeiras. Nesse processo, em que isso era garantido por apenas uma parcela da burguesia nacional — a esfera dos exibidores —, as concepções de classe, bem como os interesses estéticos deveriam ser suspensos em virtude de um interesse comum: a conquista do mercado interno de filme nacional, que desembocaria na industrialização do cinema brasileiro e, conseqüentemente, na possibilidade de expressão cinematográfica “legitimamente” nacional. Em suma, essa tese denota que era preciso conquistar o mercado para daí inserir nele uma cultura “autenticamente” brasileira.

Com essa posição acerca da economia do cinema nacional, Paulo Emílio incorre numa *semantização referencial* e, ao mesmo tempo, na *transcritibilidade de linguagens já codificadas*. Os referentes com os quais ele dialoga nos são dados por Maria Rita Eliezer

⁴⁶ Como expressa Daniel Aarão Reis, no pós-1964 tornou-se comum, no interior do Partido Comunista Brasileiro (PCB), a atribuição dos erros e desvios das ações anteriores ao golpe à influência da burguesia (REIS FILHO, p. 46).

Galvão. Problematicando as posturas dos agentes da seara cinematográfica nacional no que concerne ao debate sobre cinema independente, considerado arte, *versus* cinema industrial, considerado entretenimento, a pesquisadora afirma:

Em meados dos anos 60, a crítica ao sistema de produção independente irá encaminhar sua reflexão em direção à indústria. O cinema independente — que favorece o desenvolvimento da arte cinematográfica e a expressão da cultura nacional, que é manifestação de um “autor” que pode ser um artista — tem um preço: o isolamento do mercado, e a rejeição do grande público, que o condena à circulação de elites, anulando o seu projeto inicial de ser popular. Em função disso, não cumpre sua missão cultural junto ao povo e se revela economicamente inviável — não tem condições de subsistir (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 213).

Ora, Paulo Emílio, ao adotar posição de conciliação entre mercado e cultura, atende a aspirações, com exceções, é claro, já presentes no meio cinematográfico nacional de meados dos anos de 1960. Desse modo, sua interpretação histórica torna-se plenamente pertinente, tanto aos apenas interessados na industrialização do cinema brasileiro para auferir lucros, quanto aos defensores de uma produção cinematográfica em bases industriais como caminho para expressões culturais “autenticamente” nacionais⁴⁷.

A respeito da *transcritibilidade de linguagens*, a pretensão de industrialização por parte de Paulo Emílio tem em vista, por um lado, as asserções teórico-metodológicas de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1993) e, por outro, a postura adotada por Alex Viany em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959).

O crítico não se furta a investigar a constituição de um sistema de interação entre autor, obra e público — via Antonio Candido —, flagrando no empreendimento paulista apenas a dupla autor e obra, posto que as salas de exibição, elo de ligação entre obra e público, não abriram espaço para a exibição dos filmes. Desse modo, nada mais sensato que valorizar economicamente o empreendimento industrial paulista, que, mesmo efêmero e deficitário na relação com o público, sinalizou possibilidades efetivas para a industrialização do cinema brasileiro.

Evidentemente essa industrialização possuía alguns entraves graves, entre eles a dependência de parcela da burguesia brasileira aos interesses externos — corporificada na esfera de exibidores, segundo a interpretação de Paulo Emílio. Assim, uma parcela da burguesia, a que se pauta pelos interesses nacionais, é valorizada, porém outra, a dos

⁴⁷ Aqui cabe expor o seguinte argumento de Alex Viany, em sua *Introdução ao cinema brasileiro* (1959): “Teremos fábricas de filme virgem, sim, como teremos estúdios e laboratórios maiores e melhores. Produziremos mais filmes ruins — e mais filmes bons. Da quantidade virá a qualidade, como em qualquer indústria” (VIANY, 1959, p. 165).

exibidores, é profundamente atacada. Dessa maneira, o crítico flerta com considerações de Alex Viany. Como visto no capítulo anterior, o pesquisador argumenta que o campo de distribuição, monopolizado pelas agências norte-americanas, dá as cartas no mercado cinematográfico nacional, deixando em sua dependência a esfera exibidora, que, para continuar auferindo seus lucros, compartilha de seus interesses, lançando à margem do processo os filmes brasileiros (VIANY, 1959, p. 157-158).

Com efeito, a interpretação histórica do crítico atinente ao complexo cinematográfico brasileiro, em alguns casos, não estabelece uma relação de causa e efeito entre os meandros econômicos e as características estéticas dos filmes ou movimentos cinematográficos⁴⁸. Como vimos, em sua leitura a propósito das “chanchadas”, a conquista do mercado, especialmente após a associação da *Atlântida Cinematográfica* com a cadeia exibidora de Luis Severiano Ribeiro, não é vista como garantia do êxito estético dos filmes — muito pelo contrário. Com relação aos filmes da empresa paulista, tal viés analítico também aparece, apesar de um certo desvio e das vicissitudes existentes na comparação com os filmes da *Atlântida*.

Mesmo após ter sugerido a suspensão de perspectivas estéticas em prol da industrialização do cinema brasileiro, bem como ter pensado positivamente a tentativa de industrialização paulista, Paulo Emílio não se desvencilha de um juízo de gosto artístico, quando tece considerações estéticas sobre os filmes resultantes daquele empreendimento. No *Panorama* (1966), ao afirmar que a maioria dos diretores, à exceção de Lima Barreto, não deixou “marcas duradouras” na história do cinema brasileiro, o crítico pensa que esteticamente o grosso da produção paulista não foi válida, pois a expressão “marcas duradouras”, em sua interpretação, equivale a “importância e qualidade artística”. Essa qualidade artística, por sua vez, corresponde a cinema “autenticamente” brasileiro⁴⁹. Em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), a qualidade artística é englobada pelo termo “culturalmente”, sobretudo quando Paulo Emílio salienta: “Culturalmente o projeto foi igualmente desastrado” (SALLES GOMES, 1980, p. 92).

O crítico já havia enfatizado que os indivíduos que compuseram o quadro técnico e artístico do empreendimento paulista eram basicamente estrangeiros. Esse fato, segundo ele,

⁴⁸ Isso fica muito claro quando o crítico, ao apontar as falhas mercadológicas do empreendimento industrial paulista, valoriza a relação com a esfera exibidora estabelecida pela *Atlântida Cinematográfica*.

⁴⁹ Tal concepção é encaminhada mais enfaticamente no texto *Pequeno cinema antigo* (1969), quando Paulo Emílio tece argumentos da seguinte ordem: “O resultado final [do empreendimento paulista] foi uma dúzia de filmes razoáveis com acentuado ressaibo de cosmopolitismo improvisado e já meio fora de moda” (SALLES GOMES, 1980, p. 32).

é a raiz do problema estético dos filmes surgidos da tentativa industrial, pois subjaz aos seus argumentos a tese segundo a qual um cinema “legitimamente” brasileiro não encontrou formas de representação fílmica, sendo filtrado pela ótica estrangeira acerca de nossa cultura. Em síntese, é perceptível que Paulo Emílio classifica o empreendimento paulista como um cinema feito por ocupantes, no qual o fundo cultural “autenticamente” brasileiro, expressão dos ocupados, não conseguiu se expressar cinematograficamente.

Esses argumentos de ordem estética demonstram a *transcritibilidade de linguagens já codificadas*, tanto em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) e *O velho e o novo* (1965), de Alex Viany, quanto em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber Rocha.

Já foi observado no capítulo anterior que Viany, em sua *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), ao lançar duras críticas a Alberto Cavalcanti, diretor de produção da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, lhe atribui a responsabilidade do “cosmopolitismo” da maioria dos filmes da empresa, nos quais imperava um “brasileirismo artificial”. Nesse passo, o crítico exemplifica tal tipo de expressão com alguns filmes — *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, *Terra é sempre terra* (1951), de Tom Payne, *Ângela* (1951), de Tom Payne e Abílio P. de Almeida, e *O canto do mar* (1952), do próprio Cavalcanti —, ao mesmo tempo em que encontra seu oposto (uma estética brasileira: nacional-popular) em *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e *Sinhá moça* (1953), de Osvaldo Sampaio e Tom Payne, ressaltando que, no primeiro, conscientemente ou não, Lima Barreto aderiu ao ritmo brasileiro e problematizou uma temática nossa: o cangaço e, no segundo, os diretores abordaram a abolição da escravatura, outra temática brasileira (VIANY, 1959, p. 135-143).

Argumentos similares são lançados em *O velho e o novo* (1965). Após enfatizar que *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, utiliza o “ambiente e o folclore brasileiro com ingredientes exóticos”, *Terra é sempre terra* (1951), de Tom Payne, traz “vaga e deformante simpatia” dos cidadãos urbanos pelo problema da terra, *Ângela* (1951), de Tom Payne e Abílio P. de Almeida, é uma “estória europeia transplantada a muque” para o Rio Grande do Sul, Alex Viany arremata: “[...] se — a par de uma correta administração e uma atitude mais realista em relação ao mercado — a Vera Cruz tivesse procurado fazer um cinema verdadeiramente brasileiro, é bem possível que sua contribuição para a consolidação de nossa indústria de filmes fosse muito mais importante” (Id., 1965, p. 23).

Por seu turno, Glauber Rocha, em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), é ainda mais enfático. Obviamente, contrastando o cinema industrial, relegado ao polo

negativo do cinema, com o cinema de “autor”, considerado polo positivo, logo no início de seus argumentos sobre o empreendimento paulista, escreve:

A década de 50 foi a mais complexa na história do cinema brasileiro. Toda a experiência internacional de Cavalcanti, atuando na própria história do cinema, de nada serviu: a Vera Cruz continuou para falir em seguida; ruíram Maristela, Multifilmes, Sacra Filmes, Kino Filmes. Uma centena de filmes foram feitos: não sobrou um que prestasse (ROCHA, 2003, p. 71).

O cineasta não mede esforços em, de imediato, lançar por terra qualquer tipo de visão positiva do empreendimento industrial paulista, especialmente da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Após uma análise detalhada de diversos filmes, finaliza:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquilagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela Columbia Pictures, quem mais lucrou com a falência, também grande motivo da falência. Como arte, o detestável princípio da imitação, de cópia dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles de ligação com o expressionismo [...] (Ibid., p. 83).

Em poucas palavras, confirmando o argumento inicial de sua exposição sobre o empreendimento paulista, Glauber Rocha chega à resposta de sua pergunta, deixando bem claro: a *Vera Cruz* de nada serviu para o cinema brasileiro. Não menos notório é seu argumento acerca dos resultados artísticos da empresa, que, evidentemente, incorre na tese do cosmopolitismo já enfatizado por Alex Viany.

Em vista das asserções de Viany e Glauber, não é demais rememorar: Paulo Emílio, além de incorrer no postulado segundo o qual o “cosmopolitismo” dos filmes da empresa paulista advém da ótica da cultura brasileira nutrida pelos quadros técnicos, por um lado, considera que apenas Lima Barreto — diretor de *O cangaceiro* (1953), uma das exceções abertas por Viany — deixou “marcas duradouras” — equivalente a importância e qualidade artística, que denota cinema “legitimamente” brasileiro — em nossa história cinematográfica e, por outro, trabalha na mesma vertente de desvalorização artística da empresa paulista proposta por Glauber Rocha⁵⁰.

Em suma, ao finalizar seus argumentos sobre o cenário dos quatro primeiros anos da 5ª época, Paulo Emílio, em *Trajectoria no subdesenvolvimento* (1973), afirma:

⁵⁰ Cabe ressaltar também que Paulo Emílio, ao contrário de Glauber, não joga por terra todos os filmes da empresa industrial paulista, pois, como já vimos, *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, é valorizado. Já o cineasta, por sua vez, elege Lima Barreto como um dos principais alvos de seus ataques à *Vera Cruz*.

A animação provocada pela tentativa industrial foi, porém, positiva e o seu fracasso não alterou a ascensão quantitativa e qualitativa do filme brasileiro. A marginalização de nosso filme de enredo não era mais, como antigamente, um fenômeno aparentemente natural que ninguém tomava conhecimento dele a não ser os diretamente interessados. O fato de setores ponderáveis da área ocupada terem se chamuscado com o cinema nacional fez dele assunto mais sensibilizante. Sua mediocridade não impedia sua função e não escondia sua presença. As ocasionais e paternalistas medidas de amparo do poder público começaram a ser cobradas com exigência crescente. Mais de uma vez o governo forneceu a ilusão de que estava sendo delineada uma política cinematográfica brasileira, mas a situação básica nunca se alterou. O mercado permaneceu ocupado pelo estrangeiro de cujos interesses o nosso comércio cinematográfico é, no conjunto, o representante direto. A ação governamental, pressionada pelo desejo de lucro dos produtores brasileiros, representando na circunstância o interesse dos ocupados, se limitou sempre a procurar obter junto aos ocupantes estrangeiros e nacionais uma pequena reserva de mercado para o produto local. Como a solidariedade fundamental do poder público é com o ocupante, do qual emana, é claro que a pressão do último sempre foi decisiva. Mesmo depois do cinema ter perdido em favor da televisão a predominância no campo de entretenimento, não se alterou substancialmente o escandaloso desequilíbrio entre o interesse nacional e o estrangeiro (SALLES GOMES, 1980, p. 93).

Essa longa passagem traz elementos fundamentais da interpretação de Paulo Emílio. De um lado, o fracasso industrial da burguesia paulista — parcela de ocupantes, mas, no momento, representando o interesse dos ocupados — é visto como positivo no sentido de recolocar na ordem do dia o debate sobre a marginalização do cinema brasileiro no nosso próprio mercado interno, isto é, uma nova *consciência cinematográfica* parece surgir, pois o crítico desenvolverá seu enredo demonstrando que os indivíduos (cineastas com intenções artísticas) procuram um novo modo de produção — mais independente e avesso aos padrões tradicionais, de grandes estúdios, vultosos orçamentos e atores do *star system* —, como resposta ao *status quo* subdesenvolvido.

Por outro, constituindo-se em um desdobramento dessa consciência, surgem as cobranças para que o Estado nacional — instrumento de parcela da burguesia, a de interesses internacionais, portanto, tida como ocupante — defenda os interesses de nosso cinema, no sentido de proteção com vistas à industrialização.

Com efeito, como visto, o pano de fundo da análise de Paulo Emílio, encaminhada pela dialética do ocupante-ocupado, se dá em defesa da conquista do mercado interno pelos filmes nacionais, que, uma vez conquistado, abriria possibilidades para a constituição de um sistema autor-obra-público e, conseqüentemente, de uma tradição cinematográfica nacional que permitiria o surgimento de expressões fílmicas “autenticamente” brasileiras. Nesse passo, o crítico promove uma *semantização referencial*, cujos referentes constituem-se, por um lado,

em tudo o que vinha sendo desejado pelos agentes da lide cinematográfica nacional e efetuado legislativamente pelo Estado brasileiro no setor, desde meados da década de 1950 e, posteriormente, com a reminiscência de proposições lançadas do interior do ISEB e do PCB pré-1964.

Após o malogro da indústria cinematográfica paulista, uma legislação protecionista para o cinema brasileiro tornou-se tema de primeira ordem, sendo considerada uma das principais causas da efemeridade da iniciativa burguesa paulista. Das cobranças de cineastas, produtores e críticos cinematográficos, surgiram o *Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica* (Geic), em 1956, o *Grupo de Executivo da Indústria Cinematográfica* (Geicine)⁵¹, em 1961, o *Instituto Nacional de Cinema* (INC), em 1966, e a *Empresa Brasileira de Filmes S/A* (Embrafilme), em 1969 (RAMOS, 1983; SIMIS, 1996)⁵².

Inserido nessa conjuntura, Paulo Emílio deu prosseguimento às cobranças para que o Estado nacional assumisse efetivamente o papel de proteção do mercado interno de filmes brasileiros. Malgrado demonstrar plena adesão às proposições cinemanovista em termos estéticos — como já vimos genericamente e ainda veremos mais daqui a pouco —, do ponto de vista político-econômico atinente ao cinema brasileiro, o crítico demonstra-se aberto às redefinições ocorridas no decorrer do decênio de 1960 e, ao mesmo tempo, influenciado por uma visão referente ao Estado nacional anterior ao golpe civil-militar de 1964. Tal procedimento se dá porque o autor pensa o cinema enquanto uma atividade complexa: além de arte, também produto industrial. Por isso mesmo, apesar de o Estado brasileiro estar sob tutela de um regime ditatorial, medidas protecionistas em prol de nossa atividade cinematográfica eram bem vindas, sobretudo em termos de política estatal, que não era confundida com política de governo.

Considerando que a intervenção do estado na economia é condição *sine qua non* para a constituição da autonomia econômica do filme brasileiro, Paulo Emílio ainda flertava com uma visão acerca do papel estatal na economia surgida do interior do ISEB e do PCB. Quanto aos postulados isebianos, para Caio Navarro de Toledo, muito embora existissem matizes importantes no seio da instituição, o projeto consensual, atrelado ao nacional-desenvolvimentismo, sinalizava para o fato de que a intervenção do estado na economia,

⁵¹ Paulo Emílio, no artigo “A importância do Geicine” (25/03/1961), publicado no *Suplemento Literário*, havia apoiado irrestritamente o Geicine, salientando que finalmente delineava-se um ideal que dava ao cinema brasileiro sua real importância (SALLES GOMES, 1981, p. 331, vol. 2).

⁵² Acerca da intervenção estatal no mercado interno de filmes brasileiros, em paralelo com a interpretação histórica de Paulo Emílio, que noutra ocasião classificamos de “eficácia prática” do discurso histórico do crítico, Cf. (MORAIS, 2012, p. 1-16).

planejando-a e regulando-a, seria fator decisivo na superação do subdesenvolvimento (TOLEDO, 2005, p. 7-8). Em síntese, como aponta Jorge Miglioli, o Estado é considerado o demiurgo de todo o complexo de transformação econômica, social e política da sociedade brasileira (Ibid., p. 69). Com relação aos postulados pecebistas, como sugere Daniel Pécaut, basta apontar que o próprio partido é portador da tradição estatal dos intelectuais brasileiros e, assim, os intelectuais que compõem seu quadro encaram o Estado como veículo capaz de realizar mudanças estruturais necessárias à modernização do país (PÉCAUT, 1990, p. 144).

De um modo geral, Paulo Emílio considera a intervenção do Estado — embora ele emane do ocupante — na estrutura econômica do filme brasileiro como uma das possibilidades abertas na desocupação do mercado interno, uma vez que, nas mãos da iniciativa privada (exibidores = ocupantes), esse mercado permaneceria ocupado por filmes estrangeiros, mantendo a relação de dependência com o imperialismo, que visava somente ao lucro obtido pela exibição dessas películas vindas de outros países. Essa defesa da formação de um mercado interno voltado para atender as necessidades internas dos filmes brasileiros, ou melhor, a defesa de uma industrialização do cinema brasileiro tutelada pelo Estado, também demonstra a *transcritibilidade de linguagens já codificadas* na interpretação de Paulo Emílio, especialmente no seu diálogo com os argumentos já lançados por Caio Prado Junior em *A revolução brasileira* (1966) e por Gustavo Dahl em *Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais* (1965).

Na visão de Caio Prado Junior, a iniciativa privada, cuja tendência primordial à obtenção de lucros não contribuía para a diversificação da produção nacional, influenciava sobremaneira o caráter especialista da produção nacional voltada para a exportação. Para alterar tal quadro, era preciso uma intervenção decisiva do Estado nas atividades econômicas e geral controle delas, pois, assim, seria excluída desde logo a ação direta do imperialismo cujo sistema e funcionamento se regiam pela livre iniciativa e liberdade econômica (PRADO JUNIOR, 1966, p. 311). Nessa medida, com o Estado regulando o processo econômico, a unicidade de interesses lucrativos por parte da iniciativa privada seria bloqueada, bem como surgiria uma maior diversificação da produção industrial nacional, integrando a economia, pois,

[...] 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 (Ibid., p. 249).

Gustavo Dahl, por seu turno, resguardando os desvios textuais, de lugar social e pretensões práticas, expressa argumentos da mesma ordem. Escrevendo em 1965, o cineasta e crítico afirma:

O quadro da realidade cinematográfica brasileira, de tão negras tintas, reflete, de um lado, a precariedade de uma indústria cuja estrutura é apenas semi-industrial, cujos capitais são escassos e inseguros, um negócio impregnado de diletantismo, incompetência e aventureirismo em seus empreendimentos, vítima ainda do fracasso de sua primeira tentativa industrial ambiciosa; de outro lado, reflete a dificuldade de afirmação, num país subdesenvolvido, de uma história nacional de poucos recursos, entregue à própria sorte na concorrência com o produto estrangeiro. [...] Não será pela colaboração com o capital estrangeiro que se afirmará a indústria cinematográfica brasileira. Mas, sim, será indispensável que o Governo Federal lhe volte os olhos e intervenha no mercado no sentido de sua regulação, e na indústria, no sentido de seu desenvolvimento (DAHL, 1965, p. 46-47).

Em vista das colocações de Prado Junior e Gustavo Dahl, se torna mais perceptível que, na transcritibilidade dessas linguagens, o intento primordial de Paulo Emílio é a constituição de um modelo de mercado cinematográfico nacional diferente do que estava vigente no contexto de urdidura de sua interpretação histórica. Tal diferença seria dada basicamente pela intervenção estatal, que retiraria o cinema brasileiro da “semi-industrialização” desdobrada da livre concorrência e, conseqüentemente, da marginalidade em nosso próprio mercado interno⁵³. Portanto, na interpretação histórica de Paulo Emílio é delineada uma perspectiva de saída do subdesenvolvimento via industrialização fomentada pelo Estado. Tal perspectiva assume contornos teleológicos, muito embora o modelo cíclico, com base em surtos produtivos e improdutivos, não seja abandonado, nem sua classificação de que o subdesenvolvimento seja um “estado” sofra reformulação.

Após passar em revista o primeiro quarteto de anos da 5ª época, a interpretação histórica de Paulo Emílio se direciona ao recorte temporal que vai de 1955 a 1959. A partir desse contexto, a análise estética se sobrepõe às preocupações de ordem econômica para cristalizar uma interpretação aglutinadora. No *Panorama* (1966), ele ressalta:

Não desapareceu o filme com intenções artísticas, e entre 1955 e 1959 são produzidos: *Rio 40 Graus*; *O Sobrado*; *A Estrada*; *Ossos, Amor e Papagaios*; *Rio Zona Norte*; *Estranho Encontro*; *O Grande Momento*; *Cara de Fogo*; *Fronteiras do Inferno*; *Ravina...* Dois realizadores se destacam:

⁵³ Com relação à interlocução com Prado Junior, mais uma vez se inscreve a ambiguidade da interpretação histórica de Paulo Emílio, pois, como já observado, ele não compactua com a leitura totalizante da burguesia nacional efetuada pelo historiador — segundo a qual o interesse final da totalidade da burguesia nacional se atrela aos interesses imperialistas —, mas, ao mesmo tempo, adere à posição de necessária intervenção do Estado, considerando-o emanado da própria classe burguesa (considerada ocupante).

Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri (SALLES GOMES, 1980, p. 76).

Evoluindo em seus argumentos, constata, por um lado, em *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, “a profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações”, bem como em *Vidas secas* (1963), adaptação da obra de Graciliano Ramos efetuada pelo mesmo diretor, uma reflexão “da condição subumana do vaqueiro nordestino”, que “pela sua universalidade” constitui-se numa das melhores fitas já realizadas no Brasil; e, por outro, com base em filmes de Walter Hugo Khouri, como *O Gigante da pedra* (1954) e *Estanho encontro* (1958), aponta que o diretor “preocupa-se pouco com a sociologia que o envolve, procurando exprimir sentimentos universais em filmes enraizados nos padrões estrangeiros” (Ibid., p. 77).

Com tal abordagem, a interpretação de Paulo Emílio estabelece uma *semantização referencial* de referentes colocados no processo histórico dos anos de 1960. Como informa Maria Rita Eliezer Galvão,

A separação autor/artesão é simples e já tinha sido delineada por Paulo Emílio — muitas vezes citado por Glauber a propósito de tudo — em “Artesão e autores” [...]. A diferença é que, para Paulo Emílio, a classificação “não implica hierarquia de valores”, enquanto que, para Glauber e outros cineastas do Cinema Novo que reivindicam para si a qualificação de “autores”, claramente implica. Mais complexa é a separação entre si dos diferentes tipos de autores. [...] Tanto para Glauber como para Gustavo [Dahl], o que garante a Walter Hugo Khoury a sua qualidade de “autor” é o caráter pessoal de sua obra e a originalidade criadora face ao cinema corrente; porém não basta que um cineasta seja criador; um autor não se define apenas pela caracterização da autoria em si, mas pela própria substância da sua linha ideológica (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 152-153).

Uma questão deve ser matizada. Concordamos com Galvão quanto à ideia de que Paulo Emílio, no artigo citado, não propunha uma hierarquia de valores entre “artesãos” e “autores”. Entretanto, a distinção hierárquica entre os “autores” é aberta se observarmos sua interpretação histórica. O destaque dado pelo crítico a Walter Hugo Khoury e Nelson Pereira dos Santos, num primeiro momento, não é posto na base de uma distinção, pois ambos são considerados “autores”. Entretanto, ao apreciar esteticamente suas películas, Paulo Emílio repõe questões colocadas pelos cinemanovistas, sobretudo a distinção entre “autores” tendo em vista sua linha ideológica, que influencia diretamente no conteúdo de seus filmes. Nesse sentido, as produções de Nelson Pereira dos Santos são consideradas de “profunda impregnação brasileira”, ao passo que as de Walter Hugo Khoury são tidas como “enraizadas em padrões estrangeiros”.

O próprio Paulo Emílio confirma isso quando, em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), aprofunda-se na temática, dizendo:

A habitual impregnação estrangeira não impediu que nossos filmes continuassem nos refletindo muito. A voga do neorrealismo, logo após o término da guerra, teve consequências extremamente frutuosas entre nós. Aconteceu que o difuso sentimento socialista que se alastrou a partir dos anos quarenta envolveu muita gente ligada ao cinema e particularmente as personalidades mais criativas surgidas após o malogro industrial em São Paulo. O próprio comunismo político, ortodoxo e estreito, acabou tendo uma função cultural na medida em que por um lado procurava, mesmo desajeitadamente, compreender a vivência dos ocupados e por outro encorajava a leitura de grandes escritores membros ou simpatizantes do partido, Jorge Amado, Graciliano Ramos ou Monteiro Lobato. Esse clima intelectual e mais a prática do método neorrealista conduziram à realização de alguns filmes do Rio e São Paulo que glosavam artisticamente a vida popular urbana. O antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador, mas nos espetáculos cinematográficos que essas fitas proporcionavam, os ocupados estavam muito mais presentes nas telas do que na sala. Em matéria de construção dramática consistente e eficaz, essas obras deixaram de longe não só a tenaz chanchada carioca mas também os produtos mais ou menos diretores da efêmera industrialização paulista. No terreno das ideias a contribuição que trouxeram foi ainda maior. Sem ser propriamente políticas ou didáticas, essas fitas exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós-modernista mas inédita em nosso cinema (Ibid., p. 93-94).

Paulo Emílio pensa os filmes desse recorte (1955-1959) como contraponto estético evolutivo daquilo que havia sido pretendido pela industrialização paulista, isto é, como “cinema independente e de autor”. Nesse viés reflexivo, subjaz nas duas passagens sobre o período a apreciação estética segundo a qual uma expressão cinematográfica “legitimamente” nacional havia sido empreendida pelos diretores. Implícitos na análise figuram diretores como Nelson Pereira dos Santos, com *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, com *O sobrado* (1956), e Roberto Santos, com *O grande momento* (1958). Tendo isso em vista, os argumentos do crítico, além de sinalizarem que os filmes influenciados pelo neorrealismo procuram representar a cultura dos ocupados — mais presentes nas fitas do que nas salas —, incorrem na ideia da existência de uma consciência social transplantada da literatura brasileira⁵⁴ como outro fator positivo.

Com tais proposições de Paulo Emílio, a vertente ideológica entre os “autores” do cinema brasileiro, como fator de distinção estética entre eles, é reafirmada, sobretudo se lançarmos ao debate os lugares de Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khoury nesse

⁵⁴ Aqui ressurgue a ideia de que a inspiração na literatura brasileira consiste em um dos fatores de preocupação com a autenticidade de nossa cultura, a do ocupado, por parte dos cineastas. Isso será discutido adiante com mais profundidade.

processo. Desse modo, a interpretação do crítico promove a *transcritibilidade de linguagens já codificadas*, especialmente em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, e *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber Rocha.

Viany, pouco antes de fechar seu enredo sobre nossa história do cinema, e seguindo sua tentativa de hierarquização estética de nossas películas, frisa:

Sem dúvida, o caminho de nossos cineastas está indicado em obras tão diversas [...] Não estará, certamente, em coisas como *A outra face do homem*, *Ângela*, *Mulher de verdade*, *Apassionata*, *Estranho encontro* e *Fronteira do inferno* ou *Ravina*, as três últimas, apaixonadas mais estéreis tentativas de transplantar o estilo e o temperamento nórdicos de Ingmar Bergman para o Brasil. Walter Hugo Khoury dirigiu *Estranho encontro* e *Fronteira do inferno*, enquanto Rubem Biáfora, respeitado crítico do “Estado de São Paulo”, fez sua estreia diretorial em *Ravina* (VIANY, 1959, p. 170).

Com essa colocação, malgrado o pesquisador não esteja observando esteticamente os filmes mencionados à luz do “cinema de autor”, tampouco mencione de modo mais enfático as películas de Nelson Pereira dos Santos, ele não mede esforços em descartar dois filmes de Khoury dos modelos a serem seguidos para a constituição de um cinema “legitimamente” brasileiro. Nessa medida, percebe-se que Paulo Emílio, mesmo instrumentalizando o critério autoral e entendendo Khoury como um “autor” importante, incorre nessa hierarquização. Quando o crítico se refere aos filmes do diretor mencionando os padrões estrangeiros nos quais deitam raiz, na verdade tem como propósito sublinhar sua inspiração em Bergman, como efetuado por Viany.

Glauber Rocha — sempre mais enfático sobre todos os temas —, em sua distinção entres os “autores” do cinema brasileiro, primeiro, assim se refere a Nelson Pereira dos Santos:

O autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos. [...] realizou, em *Rio, 40 graus*, o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado. O adjetivo é válido e significa, há dez anos passados, uma tomada de posição corajosa, solitária, e consequente. A censura investiu furiosamente: não era um filme para a burguesia, porque a burguesia só aplaude e premia *filmes sociais* quando eles são evasivos. [...] O jovem Nelson Pereira dos Santos foi às cortes europeias, mas não voltou louco: ganhou tranquilamente seu prêmio no Festival de Karlov-Vary — o troféu dos “Jovens Realizadores” — esteve nas páginas dos maiores jornais, foi elogiado pelos mais importantes críticos, participou de um Congresso Internacional de Cineastas — e chegando ao Brasil estava falido, porque *Rio, 40 graus*, embora rendesse muito, teve suas rendas engolidas pelos distribuidores. [...] Quando agora realizou *Vidas secas*, já é possível para a crítica dividir a obra de Nelson Pereira dos Santos em três fases: a) *neorrealismo* de *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, dois filmes de autor; como produtor-autor de *O grande momento*; b) filmes de artesanato e de transição, mas que lhe permitem o domínio da técnica: *Mandacaru vermelho*, *Boca de*

Ouro; corte e montagem de *Barravento*, de Glauber Rocha; *Menino da calça branca*, de Sérgio Ricardo; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman; c) *realismo crítico*, quando retorna amadurecido ao filme de autor, com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (ROCHA, 2003, p. 104-107).

Em seguida, dá sua compreensão de Walter Hugo Khoury:

Tudo que escrevi no final do capítulo sobre *Limite* e Mário Peixoto se aplica, e com mais gravidade no momento em que vivemos, a Walter Hugo Khoury, autor de cinco filmes: *O gigante da pedra*, *Estanho encontro*, *Fronteiras do inferno*, *Na garganta do diabo* e *A ilha*. [...] O cinema expressionista alemão (Fritz Lang), o cinema neoexpressionista americano (Orson Welles) e a descoberta do cinema sueco de Ingmar Bergman marcaram a sensibilidade do jovem poeta, levaram-no decididamente à prática de cineasta. [...] Seu cinema não acusa nem defende: cultua formas morais sepultadas. É aí que sua *mise-en-scène* resulta pesada, amorfa, discursiva, obscura. [...] Enquanto fizer filmes de evasão, filmes autobiográficos, filmes, portanto, velhos e acadêmicos; enquanto julgar a moral do mundo através do seu moralismo ingênuo; enquanto se puser na perigosa condição de “alienado consciente de sua alienação”, estará se convertendo num intelectual servil a qualquer estado de mentira e de injustiça. [...] A ousadia de Khoury, quando se dispõe a ser um autor, se neutraliza, porém, quando deseja ser autor de si mesmo: e, até mesmo por uma questão de pudor, seu cinema não pode (nem deve) ser a imagem de um artista moderno num lugar como o Brasil (Ibid., p. 117-120).

A hierarquia balizada pela vertente ideológica dos diretores é muito evidente. Pereira dos Santos é o exemplo máximo de “autor” válido para Glauber Rocha, enquanto Khoury, apesar de também ser um “autor”, não se enquadra no tipo de cinema aspirado pelo cineasta, seguindo a mesma vertente de *Limite* (1931), de Mário Peixoto, a que, como observado, mesmo sem tê-lo visto, Glauber tece fortes críticas negativas.

Face aos argumentos supracitados, é pertinente dizer que Paulo Emílio, muito embora atenua a desqualificação estética das películas de Khoury, e tampouco corrobore uma valorização tão expressiva acerca dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, recoloca uma visão de “cinema de autor válida”, tanto para Glauber Rocha quanto para Alex Viany, autores de textos importantes e bastante difundidos entre aqueles que militavam na lide cinematográfica nacional do decênio de 1960. Dessa forma, o crítico, uma vez mais, tece enunciados aglutinadores de tendências analíticas, temáticas, aspirações, enfim, de uma “mentalidade” em torno do cinema brasileiro, tornando sua interpretação histórica bastante convincente entre seus pares.

Paulo Emílio, após delinear os pontos positivos dos filmes de inspiração neorrealista, encerra esse recorte temporal (1955-1959) com uma afirmação importante em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973): “Além de um vasto elenco de méritos intrínsecos esse poucos filmes realizados por dois ou três diretores constituíram o tronco poderoso do

qual se esgalhou o Cinema Novo” (SALLES GOMES, 1980, p. 94). Em poucas palavras, da vertente cinematográfica independente e autoral encabeçada por Nelson Pereira dos Santos surgiu o cinema novo brasileiro. A importância dessa asserção reside na reposição por parte do crítico de uma *linguagem já codificada*, sobretudo em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber Rocha, e *Cinema novo no Brasil* (1966), de David Neves.

Glauber Rocha, a propósito de Nelson Pereira dos Santos, não deixa dúvidas acerca disso, quando salienta:

Rio, 40 graus desmentiu de vez a epopeia romântica de Lima Barreto, o esteticismo social de *O canto do mar*, a técnica de estufa da Vera Cruz, a demagogia dos italianos ex-assistentes de Rossellini e mostrou aos jovens uma nova perspectiva para o cinema brasileiro. Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo *Rio, 40 graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto. [...] Seguindo a linha autoral, depois de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos é a mais fértil, madura e corajosa mentalidade do cinema brasileiro. Um dos intelectuais mais sérios de sua geração, consciente do seu papel histórico (ROCHA, 2003, p. 105-110).

David Neves assume a mesma perspectiva, ao afirmar:

Depois de *Rio, quarenta graus* e *Rio, Zona Norte* veio *Mandacaru Vermelho* e Nelson Pereira dos Santos já entrava pelas outras correntes, formando, pensando, ruminando *Vidas Secas*. Em outros planos, outros realizadores seguiram-lhe os passos: Glauber Rocha, Roberto Pires, Roberto de Farias. Sobretudo Glauber Rocha. Os demais, assistiam, apreendiam, debatiam, preparavam-se (NEVES, 1966, p. 17).

Ora, indubitavelmente Nelson Pereira dos Santos⁵⁵ é colocado na linha estética evolutiva que desemboca no cinema novo. Nesse sentido, Paulo Emílio faz o mesmo, pois, além de atribuir inúmeros méritos intrínsecos aos filmes influenciados pelo neorrealismo italiano, também aloca em tais expressões o momento embrionário do cinemanovismo.

A partir dessa preocupação estética, a interpretação do crítico chega ao ápice da linha evolutiva traçada para essa 5ª época, abordando o recorte temporal que vai de 1960 a 1965, momento em que passa em revista o movimento cinemanovista. Evidentemente, o cinema novo é tratado do ponto de vista mais positivo possível, ou seja, é supervalorizado⁵⁶. Primeiro vejamos as colocações do crítico, para depois problematizá-las.

⁵⁵ Para abordagens consistentes da filmografia do cineasta, Cf. (FABRIS, 1994; SALEN, 1996).

⁵⁶ Cabe ressaltar que, até 1962, Paulo Emílio mantinha postura reticente em relação ao movimento cinemanovista. Em outra ocasião refletimos sobre essa reticência, do seguinte modo: “Em 1960, a *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, realizada em São Paulo, trazia para centro do debate o *Cinema Novo* com a exibição do curta *Aruanda*, de 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

No *Panorama* (1966), Paulo Emílio assim descreve o movimento cinematográfico:

Projeta-se então, no cinema propriamente baiano, a figura de Glauber Rocha, que em 1961 estreou com *Barravento* e a seguir realizou esse poderoso *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. É a erupção do chamado Cinema Novo, 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. 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 Sérgio Person, Leon Hirzman, 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*... [...] Algumas das melhores fitas realizadas atualmente renovam a antiga tradição de encontros da literatura brasileira com o cinema e confirmam que desapareceu finalmente o abismo que durante décadas divorciou o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do país (SALLES GOMES, 1980, p. 77- 78).

O crítico elenca cineastas e películas atribuindo-lhes o lugar mais alto em uma potencial hierarquia estética do cinema brasileiro, pois o movimento consiste em “tudo o que se fez de melhor no moderno cinema brasileiro” e é “responsável por quase todos os filmes importantes” aparecidos na década de 1960. Desse modo, as adaptações literárias cinemanovistas são vistas como o ponto mais vertical da atitude dos jovens cineastas em sensibilizar a intelectualidade brasileira através de um cinema “verdadeiramente” nacional.

Paulo Emílio já havia se pronunciado sobre as possibilidades de diálogo do cinema brasileiro, não somente com nossa tradição literária, mas com todo um complexo

enfaticamente em favor do movimento que surgia. Tal movimento pode ser notado em dois momentos. Primeiro, em correspondência entre ele e Glauber Rocha. Em novembro de 1960, do set de filmagem de *Barravento*, Glauber endereçou uma carta a Paulo Emílio explicando o roteiro da película. A resposta do crítico veio no mesmo mês, porém curta, resumindo-se a algumas considerações acerca das personagens e ao incentivo a Glauber em sua empreitada. E segundo, em artigo de Paulo Emílio publicado em 31 de dezembro de 1960, no qual demonstrava suas impressões acerca do que significou a *I Convenção*. [...] [nele] Paulo Emílio revela certa afeição com relação ao movimento que estava surgindo, porém não deixou de destacar que o cinema faz parte de um complexo que envolve indústria e comércio. Assim, ele ainda se mantém um pouco à margem da euforia em torno do *Cinema Novo*. [...] Na verdade, até ao menos 1962, Paulo Emílio continuava com sua posição reticente acerca do movimento cinemanovista que se formava. [...] ele acompanhava de perto os acontecimentos internacionais que envolviam o cinema brasileiro, sobretudo os prêmios e a repercussão dos filmes dos cinemanovistas. Leitor assíduo do *Cahiers du Cinéma*, o crítico tinha 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 Melo 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’” (MORAIS, 2010a, p. 154-157).

cultural “legitimamente” brasileiro, no artigo “Artesãos e autores” (14/04/1961)⁵⁷, publicado no *Suplemento Literário*. Para ele, a expressão cinematográfica “legítima” no sentido de representar a realidade brasileira consistiria nas produções fílmicas cuja elaboração e tratamento artístico expusessem um fundo específico da cultura brasileira que já tinha passado pela imaginação e identificação coletivas.

Sob esse prisma, no caso cinemanovista, as adaptações literárias, tanto de denúncia social quanto de problematização de diversos outros aspectos culturais “autenticamente” brasileiros — a exemplo de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Júnior, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, e *O padre e a moça*, (1965), de Joaquim Pedro de Andrade —, bem como as produções fílmicas que se alicerçavam na rica tradição nordestina, na temática do cangaço, ou em outras questões de ordem política nacional — como *A morte comanda o cangaço* (1961), de Carlos Coimbra, *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra —, são vistas como uma possibilidade eficaz de identificação dos filmes brasileiros com uma realidade que lhes escapava — com poucas exceções — até o surgimento do movimento na história da cinematografia nacional.

Malgrado não faça menção explícita à noção de cinema nacional-popular, Paulo Emílio, quando lança a ideia de que alguns filmes traziam um fundo específico da cultura brasileira já cristalizada na imaginação e identificação coletivas, está na verdade utilizando-a para tecer seus argumentos sobre o cinema novo e, conseqüentemente, supervalorizar o movimento. Nessa medida, o autor pensa que um cinema nacional-popular eclipsado ao longo da história do cinema brasileiro — à exceção de Humberto Mauro, de algumas “chanchadas”, dos filmes independentes e outros esparsos temporalmente —, encontra canal de expressão mais eficaz e rico artisticamente no movimento cinemanovista.

⁵⁷ Tecendo considerações acerca do filme *A morte comanda o cangaço* (1961), de Carlos Coimbra, bem como partindo da ideia de que o diretor se enquadrava na classificação de artesão, o crítico enunciava: “Carlos Coimbra e a equipe de *A Morte Comanda o Cangaço* tiveram sua tarefa facilitada pelo fato de já existir como ficção aceita e cultivada pela imaginação coletiva a atmosfera geral da obra e seus principais personagens. O fenômeno social do cangaceirismo e de certo tipo de religiosidade nordestina já sofreu durante gerações o processo de estilização artística. E por já terem sido longamente elaborados pela imaginação que esses dados sociológicos adquirem tão facilmente valor de realidade aos olhos do público. Através de *Os Sertões*, da literatura de cordel, de altos momentos do romance brasileiro moderno, de *O Cangaceiro* de Lima Barreto, da cerâmica de mestre Vitalino, do desenho de Aldemir Martins, de tantas outras manifestações ilustres ou anônimas, a temática particular do Nordeste impregnou a imaginação e a sensibilidade do brasileiro” (SALLES GOMES, 1981, p. 336).

Com tal interpretação, que adere esteticamente à noção de cinema nacional-popular, Paulo Emílio já efetiva uma *semantização referencial*, sobretudo com a leitura dos próprios cineastas do cinema novo atinente ao que seria um cinema nacional-popular, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto do ponto de vista da forma. No que se refere ao conteúdo, como bem expressa Maria Rita Eliezer Galvão, na década de 1960, o cinema nacional-popular, na ótica cinemanovista, se efetua na

Utilização de elementos da cultura popular como ponte para atingir o povo: a ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo). Visando o estabelecimento de uma comunicação mais íntima e direta com o povo, os autores procuram inspirar-se (senão apoiar-se diretamente) na cultura popular, incorporando elementos que provêm dela. [...] Não se trata, é claro, de simples transposição: é preciso reelaborar criticamente os dados brutos da cultura popular que se incorporam aos filmes. Nesta reelaboração é que precisamente reside a possibilidade de os filmes contribuírem para a conscientização do povo [...] (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 139-140).

Isto é, o conteúdo do cinema nacional-popular passa por um processo cíclico, no qual os elementos culturais vindos do povo são transformados em matéria fílmica pelos cineastas e repostos para esse mesmo povo no propósito de conscientização com vistas à transformação social, política, econômica e cultural. Já a propósito da forma dos filmes, ainda de acordo com Galvão, para os cinemanovistas, a ideia de um cinema-linguagem universal é negada na busca de uma linguagem nacional, sinônimo de linguagem popular e linguagem nacional-popular, pois

o Cinema Novo [...] tinha na pesquisa formal uma das suas metas. 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. [...] Não basta “recheiar” as formas populares com conteúdos políticos, para o Cinema Novo não é assim que se chegará a uma “linguagem popular”. [...] A alternativa, é claro, é pesquisar uma “nova linguagem” que não embrome o povo [...]. Para o cinema novo, é isto o essencial: que as obras populares não sejam passivamente recebidas pelo povo, mas suscitem a reflexão. As “fórmulas fáceis” 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 (Ibid., p. 157-160)

Em poucas palavras, do ponto de vista formal, um cinema nacional-popular consiste numa linguagem brasileira e não universal tradicional. A primeira é vista como geradora de atitude crítica e transformadora, já a segunda é caracterizada pelo ensejo à passividade do público potencial das películas e, conseqüentemente, não promotora da reflexão sobre a realidade nacional.

De um modo geral, na concepção de Paulo Emílio e cinemanovistas, forma e conteúdo devem se complementar na expressão fílmica, pois uma forma moderna, equivalente a não tradicional — e sinônimo de linguagem Hollywoodiana que transmite essencialmente valores burgueses universais —, aliada ao conteúdo “legitimamente” brasileiro formam, na concepção de Paulo Emílio e cinemanovistas, uma expressão fílmica “autenticamente” nacional, ou melhor: nacional-popular. Tal ideal semanticamente transposto pelo crítico para sua interpretação histórica, que passa pela refutação aos valores e formas cinematográficas universais e tradicionais e, ao mesmo tempo, pela adesão a formas cinematográficas modernas, demonstra a *transcritibilidade de linguagens já codificadas*, presentes em textos de Glauber Rocha e David Neves.

Glauber Rocha, em “O cinema novo”, de 1962, pontua:

Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é *haute couture*, é fresca para a burguesia se divertir. No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! (ROCHA, 1981, p. 17).

No artigo “Vidas Secas”, de 1964, problematizando o filme de Nelson Pereira dos Santos, frisa:

Ser autor de filmes é uma condição dramática e absurda. [...] Orson Welles e Jean Vigo, Flaherty e Max Ophuls, Eisenstein e Visconti, Rossellini e Buñuel — eis os heróis da saga cinematográfica em vários pontos do mundo. Em momentos diversos: todos eles não tombaram pela resistência do gênio, pela potência maior da fé nas ideias — mas todos sofreram e foram mutilados pelo poder econômico ou pela censura. [...] O cinema de autor é um cinema livre! Esta liberdade, fundamentalmente, é intelectual. [...] Discussões em torno do realismo-socialista encontram respostas neste tipo de cinema moderno e ao mesmo tempo se tornam desnecessárias quando não demagógicas. Compreendendo a essência do realismo, autores como Nelson, Rosi e outros novos do mundo inteiro começam a criar um novo cinema numa fase em que o expressionismo delirante de Bergman parecia determinar que a maior profundidade do filme rumo ao conhecimento terminaria nos campos das atitudes e concepções literárias. [...] A liberdade do ritmo ao palpitar do coração liberta o cineasta das regras da montagem na conquista de novo tempo interior que, de dentro pra fora, determina um estilo de *mise-en-scène* e se define. No caso brasileiro, o autor conduzido por esforço maior que a força do processo subdesenvolvido, Nelson Pereira dos Santos dá um salto com *Vidas Secas* e se coloca na mesma pista por onde correm os grandes autores de hoje — no caso e na maioria os italianos dos começos do neorrealismo e Jean-Luc Godard, que introduz a dialética na desmontagem (Ibid., p. 25-28).

Em seguida, em “Estética da Fome”, de 1965, complementa:

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais, que, todavia, não atingem a plena posseção de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências) [...] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vindo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. (Ibid., p. 29-32).

Por fim, em “A revolução é uma estética”, de 1967, conclui:

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 anticolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista. [...] A revolução elevará a sociedade 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 (Ibid., p. 66-68).

Por seu turno, David Neves, em *Cinema novo no Brasil* (1966), segue a mesma trilha, ao equacionar as referências cinemanovistas:

Cinema é crônica, pensaria Roberto de Farias [...]. Cinema é tudo, pensava Nelson [Pereira dos Santos]. [...] Cinema é paixão, choraria Paulo César Saraceni. Cinema é “música”, dirá, mais tarde, Sérgio Ricardo, completando a tempo: música popular. É ritmo e raciocínio, responderia Joaquim Pedro de Andrade. Cinema é intimidade, replicaria Carlos Diegues. A polêmica que não chega a ser está aí; porém todos concordam na aparente discordância. Todas as manifestações que transtornam nosso espírito, no fundo, existem da forma a mais brasileira possível, isto é, displicente, balbuciante, tímida ainda. E não vão ser as tais correntes que para facilitar inventei, que as separarão em compartimentos estanques. Assim, Nelson Pereira dos Santos influencia Glauber que influencia Carlos Diegues que se exercita. O universo Nelson, seus conceitos dramáticos agem sobre Joaquim Pedro que também se estimula com a retórica de Glauber. Paulo César acha que quase tudo vem de Rossellini, mas, por exemplo, toma *Viaggio in Italia* como um meio e nunca como um fim. Pelo realizador italiano, o mundo de Paulo César encontra o de Glauber Rocha e ambos se entrecrocaram, numa dialética criadora. Eis aí resumida a poética do cinema novo. Falta, também, mencionar que os problemas técnicos, que assaltam quase sempre a realização de um filme, agem de maneira a influir sobre a formação desses mesmos mundos. Aos poucos, porém, a consciência vem chegando e universo pessoal e condições materiais atingem uma fase quase familiar de

concordância: são os casos de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e o exemplo paulista *Noite Vazia* (NEVES, 1966, p. 18).

Entre esses diversos e esparsos fragmentos das asserções de Glauber Rocha e David Neves reside uma questão em comum: a recusa da linguagem cinematográfica clássica como premissa para se mergulhar no “autêntico” universo cultural brasileiro. Nessa medida, tanto para o primeiro cineasta quanto para o segundo, um cinema nacional-popular, “autenticamente brasileiro” e de autor emerge da confluência de uma forma moderna — que é um meio e não um fim — e de um conteúdo nacional⁵⁸.

Atento às atividades cinematográficas mundiais, Paulo Emílio observa o cinema novo em consonância com o que vinha ocorrendo em termos de cinematografia italiana e francesa — neorrealismo de Roberto Rossellini e Vittorio De Sica e a política dos autores de Jean-Luc Godard e François Truffaut —, encarando o movimento pela deglutição de uma linguagem cinematográfica moderna como possibilidade de expressão fílmica da “legítima” experiência social brasileira, sobretudo a imposta pelo subdesenvolvimento. Em suma, apesar de não aderir aos pressupostos anti-industriais do “cinema de autor” — que vai a contrapelo de sua perspectiva de industrialização do cinema brasileiro —, Paulo Emílio observa positivamente, em termos estéticos, a força do cinema autoral, pois sua liberdade criadora constitui-se num dos caminhos mais precisos no processo de transformação dos problemas sociais, culturais, políticos e técnicos — advindos do subdesenvolvimento brasileiro, que reverberam sobremaneira no setor do cinema — em expressão cinematográfica realmente brasileira: nacional-popular.

Com essa postura, a interpretação histórica do crítico também recai numa *metalinguagem na língua de um documento utilizado*, especialmente a obra *Introdução do cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany. Como já observado no capítulo anterior, Viany chega a uma conclusão da noção de cinema nacional-popular, pensando em uma “representação” cinematográfica que englobe conteúdo e forma brasileiros, em detrimento da técnica tradicional cinematográfica (“apresentação”). Nesse sentido, postula o surgimento de um “estético-fílmico-cinematográfico nacional” que represente o “legítimo” homem brasileiro: o “matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo” (VIANY, 1959, p. 172-173). Com

⁵⁸ Face a isso, não se pode negar que na interpretação histórica de Paulo Emílio tal perspectiva também aparece em diversos momentos de suas apreciações estéticas, tanto para depreciar quanto para valorar películas e movimentos — preliminarmente, mas sem contornos muito precisos, na análise das produções de Humberto Mauro, em seguida, na exposição dos filmes produzidos pela *Atlântida Cinematográfica*, especialmente pós-1947, bem como pela *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* e os influenciados pelo neorrealismo italiano, e, por fim, em seu ponto de maturação na *supervalorização* do movimento cinemanovista, com vistas a pensar na “verdadeira” expressão cultural nacional.

tal proposição, furtando-se a problematizar o modo pelo qual se chegaria à forma brasileira, Viany enseja a reflexão de que o conteúdo, quando representa o “matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo” (“legítimo” homem brasileiro), determina a forma tradicional e a transforma também numa linguagem “autêntica”.

Face aos argumentos do pesquisador, percebe-se que Paulo Emílio, em consonância com os postulados cinemanovistas, dá um passo adiante. O crítico, mesmo sem utilizar os mesmos termos, pensa no conteúdo nacional-popular composto pelos mesmos elementos lançados à baila por Viany, todavia reflete sobre os meios de se chegar a uma forma cinematográfica brasileira. Ao pensar na relação entre forma e conteúdo, não incorre no determinismo do segundo sobre a primeira, mas, sim, na determinação da liberdade criadora dos cineastas, como mola-propulsora no procedimento de deglutição da linguagem moderna e sua utilização enquanto meio de confecção de uma matéria fílmica “autenticamente” brasileira.

Com essa postura de *supervalorização* do cinemanovismo, pode-se dizer que a interpretação histórica de Paulo Emílio também refuta algumas concepções acerca do movimento surgidas em parcela da crítica especializada dos anos de 1960. Como exemplos interessantes, é pertinente lançar à baila algumas colocações de Benedito J. Duarte e Antonio Moniz Viana⁵⁹. O primeiro se refere ao cinema novo da seguinte maneira:

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 apud ROCHA, 2003, p. 217).

Nota-se que Duarte, com base na noção de “cinema de autor”, um entre outros parâmetros com os quais integrantes do cinemanovismo edificaram suas ácidas críticas a produções da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* e da *Atlântida Cinematográfica*, desqualifica os filmes cinemanovistas à luz da mesma acusação de cópia, só que agora dos filmes da *Nouvelle Vague* francesa e do neorrealismo italiano. Já Moniz Viana utiliza um parâmetro diferente. Face ao polêmico *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, enfatiza que o filme “[...] é uma obra-prima de indisciplina narrativa, o clímax da antitécnica” (VIANA, 1967 apud SILVA JÚNIOR, 2004, p. 23). Nesse movimento, o crítico pisa no

⁵⁹ Outros argumentos de Benedito J. Duarte sobre o cinemanovismo podem ser encontradas em (MACEDO, 2009). Já para a leitura de diversas críticas de Moniz Vianna, sobretudo no jornal carioca *Correio da Manhã*, Cf. (CASTRO, 2004).

terreno seguro da narrativa clássica do cinema hollywoodiano, pois identifica no filme de Glauber Rocha⁶⁰ a ausência de uma progressão dramática fundada na tríade começo, meio e fins bem definidos, lançados na tela por etapas que permitem ao espectador um acompanhamento preciso dos acontecimentos narrados.

As colocações dos críticos demonstram as nuances interpretativas acerca do movimento cinemanovista na década de 1960⁶¹. Nesse passo, nos servem para elucidar que, ao supervalorizar o cinema novo, Paulo Emílio, muito embora se ancore em diversos postulados epistemológicos dados na própria conjuntura de urdidura de sua interpretação, consegue aglutinar apenas uma das versões possíveis sobre o movimento. Essa, como será demonstrado ao longo do trabalho, será bastante eficaz em momentos posteriores, especialmente no interior dos estudos acadêmicos sobre cinema nacional.

Paulo Emílio prossegue em sua apreciação do cinemanovismo em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973). Tendo ao seu favor cerca de seis anos de processo histórico para modelar os argumentos, o crítico se aprofunda nas características do movimento, especialmente se ancorando na dialética ocupado/ocupante e na junção das abordagens estética e mercadológica. Revelando a significação do cinema novo, ressalta:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu 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. [...] O setor artístico jovem, inseparável do público intelectual igualmente jovem que suscitou, foi sem dúvida o que melhor refletiu o clima criativo e generoso então reinante, inclusive através de obras dotadas de valores permanentes. Nesse terreno foi grande o papel do cinema. 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. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a agir a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses ocupados e encarregada de função mediadora no equilíbrio social. Na realidade esposou

⁶⁰ Como exemplo, basta dar uma lida no pequeno texto ficcional escrito por Glauber Rocha intitulado “Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do Hospício Carioca, sob a direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva”, de 1967. Nele, o cineasta constrói um ambiente em que ele e o cinemanovismo são debatidos pelos críticos cinematográficos, se referindo de maneira pejorativa e depreciativa àqueles que não apoiaram o cinema novo. Evidentemente, Moniz Viana, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Benedito J. Duarte são alvos de diversas dessas referências. Cf. (ROCHA, 1981, p. 54-66).

⁶¹ Acerca dessa tríplice divisão atribuída à narrativa clássica do cinema clássico hollywoodiano, Cf. (SARAIWA & CANNITO, 2004). Embora muitos pesquisadores se ancorem ainda nessa perspectiva, tal visão da narrativa clássica hollywoodiana, alicerçada na tríade começo, meio e fim, foi refutada nos anos de 1980 por David Bordwell e Kristin Thompson, que a segmentam em quatro partes: preparação, complicação, desenvolvimento e clímax, Cf. (BORDWELL & THOMPSON, 1985).

pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas de quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e o dos setenta por cento. Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e místico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejo do interior ou praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se completar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964. O Cinema Novo não morreu logo em sua última fase — que se prolongou até o golpe de estado que ocorreu no bojo do pronunciamento militar — voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público, como que procurando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhada de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tortura. Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado (Ibid., 1980, p. 94-96).

Aos cineastas cinemanovistas é atribuída a característica de dissidentes de sua própria classe. De origem pequeno-burguesa, na concepção do crítico, os jovens cineastas se dessolidarizam com sua classe social — cujos interesses são atrelados aos ocupantes —, especialmente com os valores e concepções de cultura, e empenham-se no papel de representar os interesses dos ocupados, sobretudo seus valores e sua cultura. Nesse processo, embora sem conseguir uma identificação social com os ocupados, não fugindo ao círculo de intelectuais de classe média⁶², a expressão artística cinemanovista é vista como manifestação mais requintada da história do cinema brasileiro, cujas obras possuem valor “permanente”.

Esse valor “permanente” passa diretamente pela concepção de cinema nacional-popular de Paulo Emílio e cinemanovista, como já vimos. Em suas colocações de ordem estética acerca do cinema novo, o crítico demonstra uma desconfiança geral quanto à aplicação de categorias estéticas universais e tradicionais (sobretudo Hollywoodianas) às produções cinematográficas brasileiras. Por isso mesmo, a dessolidarização cinemanovista

⁶² Tal interpretação que aponta a carência cinemanovista de um público mais amplo consiste na *transcritibilidade de uma linguagem* para cuja codificação o próprio Paulo Emílio contribuiu. Na pesquisa iniciada na UnB sob orientação sua e publicada em 1967, Jean-Claude Bernardet enfatiza que tal não concessão estética do movimento — que também se traduz na aversão à comédia e ao ambiente urbano —, malgrado a tentativa de lançar na tela nossas mazelas sociais, representadas com base no simbolismo do cangaceiro, do homem simples camponês e de tradições religiosas, crenças e costumes nordestinos, produziu um efeito devastador: a produção de filmes cujo conteúdo hermético não alcança parcela significativa de público, transformando-se em produtos da e para a classe média (BERNARDET, 2007).

com os valores burgueses é observada positivamente⁶³, sobretudo porque os cineastas do movimento passam a representar em seus filmes a cultura do ocupado, considerada “legítima” manifestação cultural brasileira, em detrimento de formas e valores culturais universais clássicos, que, em sua ótica, na melhor das hipóteses promoveriam a alienação cultural do homem brasileiro.

Em suma, cinema nacional-popular do cinema novo consiste na expressão fílmica da cultura do ocupado, equivalente à “autêntica” cultura brasileira. Com esse argumento, Paulo Emílio deixa clara uma hierarquização estético-hierárquica que já se fazia presente no *Panorama* (1966). No entanto, o critério estético se coaduna, por um lado, a contornos político-ideológicos e, por outro, à dialética conceitual do binômio ocupado-ocupante. Concordando com as asserções de Kátia Maciel, é possível dizer que a dimensão crítica cinemanovista, na opinião de Paulo Emílio, aprofundava e denunciava as contradições do modo de ocupação, e, pela primeira vez, a imagem criada era a do ocupado, promovendo uma ruptura com a imagem difundida e aceita do ocupante (MACIEL, 2007, p. 42).

Como já vimos ao longo deste capítulo, o teor político-ideológico da conjuntura na qual Paulo Emílio urde sua interpretação histórica é perpassado por debates que giram em torno da noção de nacionalidade e dos temas transformação social e papel do intelectual pequeno-burguês nessa transformação. Desse modo, não obstante as organizações de esquerda brasileiras, sobretudo o PCB, terem execrado o papel dos intelectuais de origem burguesa que se inseriram nelas, colocando sob sua responsabilidade os desvios/desacertos de seus posicionamentos políticos que culminaram no golpe civil-militar de 31 de março de 1964 (RAMOS, 2006), Paulo Emílio demonstra-se solidário com os intelectuais pequeno-burgueses cinemanovistas — revelando uma vez mais sua postura avessa à ortodoxia partidária — tratando-os como ocupantes, porém, explicitando sua capacidade de desvencilhar-se de sua origem e produzir filmes que expressaram a “legítima” cultura nacional, a dos ocupados.

De tal postura se torna perceptível que, muito embora não compactue com as perspectivas anti-industriais do “cinema de autor” adotado pelo cinema novo — que acabaram por direcionar o cinemanovismo à falta de contato com um público mais amplo —, Paulo Emílio mantém sua clara identificação estética com o movimento, na medida em que seus cineastas, ao se desprenderem dos valores burgueses universais (típico da cultura ocupante),

⁶³ Nota-se que Paulo Emílio secciona sua postura com relação à burguesia. Apesar de considerar parcela da classe burguesa importante na conquista econômica do mercado cinematográfico nacional, do ponto de vista estético seus valores são profundamente refutados, em especial por expressarem uma universalidade que, na maioria das expressões fílmicas, em sua concepção, não se enquadra à realidade do subdesenvolvimento.

visaram à construção de um cinema “genuinamente nacional” e profundo, procurando representar a realidade social, política, econômica e cultural do país e, ao mesmo tempo, transformá-la. Justamente por esse motivo, não há como negar que a linha evolutiva traçada pelo crítico para essa 5ª *época* chega ao seu ápice de maturação e expressão com o cinema novo, pois os ambientes de sertão, favelas, subúrbio, vilarejo do interior ou praia, gafieira e estádio de futebol, ambientes dos excluídos do corpo social brasileiro — a parcela de ocupados “abandonados a deus-dará em reservas e quilombos de novo tipo” —, em sua concepção, compõem um *corpus* de representações fílmicas de expressivo valor artístico.

Dessa interpretação do movimento cinemanovista, percebe-se a *transcritibilidade de uma linguagem já codificada*, sobretudo do ponto de vista teórico-metodológico. Já foi observado o paralelo pretendido por Paulo Emílio entre o romantismo regionalista literário, do século XIX, e o regionalismo cinematográfico brasileiro da década de 1920, bem como a aspiração de que surja um sistema de interação entre autor, obra e público na atividade cinematográfica nacional.

Seguindo esse indício é possível evidenciar a interlocução do crítico com as propostas de Antonio Candido, em *Literatura e subdesenvolvimento* (1989)⁶⁴. Nesse ensaio, Candido parte da ideia de que a América Latina é um “continente sob intervenção”, procurando estabelecer uma cronologia que comporta três fases de consciência literária acerca de nosso subdesenvolvimento: uma primeira, até por volta de 1920, em que existiria uma “consciência amena do atraso”, a partir da qual o país é considerado “novo”, bem como sua literatura traz uma visão pitoresca, grandiosa e grandiloquente, que procura compensar o atraso material pelo respeito à grandeza da natureza e esperança em suas possibilidades; uma segunda, de transição, que vai de 1930 até por volta de 1950, recorte no qual emerge uma “pré-consciência do subdesenvolvimento”, desmistificadora, e na qual a denúncia e a análise social são potencializadas no romance social; e uma terceira, de consolidação, a partir de 1950, na qual prevalece uma “consciência plena do subdesenvolvimento”, cujas principais balizas são construídas com base no pessimismo quanto ao presente e na incerteza quanto ao futuro, incitando como sentimento de urgência o empenho político (CANDIDO, 1989, 140-1962).

A par dessas asserções, Paulo Emílio, ao supervalorizar o cinema novo, pensa aquela manifestação cinematográfica seguindo a mesma linha de pensamento de Antonio

⁶⁴ Que, devido à amizade dos autores, provavelmente passara pelas mãos de Paulo Emílio desde o momento em que o texto fora encomendado ao autor pela Unesco, em meados dos anos de 1960.

Candido. Os filmes inspirados pelo neorrealismo italiano (cujo maior exemplo são as películas de Nelson Pereira dos Santos) corresponderiam, assim, ao romance social dos anos de 1930, nos quais a denúncia social influenciada por uma “pré-consciência do subdesenvolvimento” lança as bases para uma “consciência plena do subdesenvolvimento”, cuja expressão exemplar consiste no movimento cinemanovista, sobretudo por sua característica fundamental de procurar representar e modificar a realidade social, política, econômica e cultural do país, isto é, por seu empenho político. Dessa forma, o crítico, mesmo percebendo que o cinemanovismo não foge ao círculo de intelectuais e, portanto, não consegue estabelecer o sistema de interação entre autor, obra e público, opta por supervalorizar o movimento tendo em vista sua reposição em um futuro próximo sob novas balizas (industriais).

Fechando seus argumentos sobre a 5ª época no *Panorama* (1966), Paulo Emílio recorre à visão de mundo marxista, com a qual compactua sem ortodoxia, para expor sua perspectiva teleológica da história do cinema nacional, que tem sentido balizado pela superação de aspectos econômicos negativos de nossa cinematografia (sua não industrialização), bem como pelas possibilidades abertas por um cinema “legitimamente” nacional, representado pelo cinemanovismo. Ele afirma:

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. 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 consequente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal. Uma das consequências 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. 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).

Nota-se que a *supervalorização* estética do cinema novo não deixa opaca a visão do crítico quanto à economia do cinema nacional. Paulo Emílio, com base na observação superficial da continuidade da produção cinematográfica de filmes de ficção nos últimos anos do período, ressalta os perigos de se acreditar na existência do funcionamento de uma indústria cinematográfica em solo brasileiro. Tal argumento precavido é alicerçado na sua

avaliação de que o produto nacional não encontra mercado interno devido à invasão dos filmes estrangeiros. Nessa medida, conclamando os leitores à ação, acentua que, para a alteração do quadro de invasão de nosso mercado interno pelos produtos estrangeiros, se faz necessário reconquistar, em “modernos termos industriais”, a conciliação de interesses entre realizadores cinematográficos e comércio exibidor que existiu no período da *Bela época* do cinema brasileiro.

Como informa Jean-Claude Bernardet à luz das colocações de Michel Löwy (1990), no argumento de Paulo Emílio a *Bela época* do cinema brasileiro aparece como utopia a ser reconquistada, remontando às ideologias românticas, socialistas e comunistas dos séculos XIX e XX: Marx, Engels e Lukács. Dessa maneira, cumprindo esse papel na estrutura geral do *Panorama* (1966), o conceito assume contornos aos moldes da perspectiva marxista revolucionária, que intui a união entre passado (pré-capitalista) e o futuro (socialista), mediatizada pela negação do presente (capitalista) (BERNARDET, 1995, p. 40-41).

As colocações de Bernardet nos servem de pista e não como paradigma, na medida em que o pesquisador simplifica a concepção de história de Paulo Emílio e do próprio marxismo. Por um lado, ao entender a perspectiva de reposição da *Bela época* como uma totalidade, Bernardet ignora que apenas um aspecto presente naquela conjuntura passada é considerado válido e deve ser reposto no *telos* enunciado pelo crítico. Por outro, além de considerar a proposta do autor como balizada por um marxismo ortodoxo, tendo em vista estágios históricos que desembocariam num futuro novamente primitivo, o pesquisador também passa ao largo da força da apreciação estética de Paulo Emílio acerca do cinema novo, cuja consistência também influencia decisivamente em sua proposta teleológica.

Em vista disso, pode-se afirmar que, como desdobramento do argumento pautado em nosso subdesenvolvimento — sobretudo em seu aspecto econômico e situado no presente, que é veementemente refutado —, Paulo Emílio recorre a uma visão mais ampla e teleológica de história no que diz respeito à construção temporal de apenas um elemento da idade mítica (*Bela época*) a ser alcançada no fluxo histórico da cinematografia nacional. No momento de urdidura do argumento por parte do crítico, aparecendo no horizonte de expectativas de grande parte de cineastas, críticos e outros agentes ligados à seara cinematográfica nacional, esse elemento, como utopia a ser reconquistada, corresponde à solidariedade de interesses entre produtores e exibidores que existiu na *Bela época* do cinema brasileiro.

Como pontua Jacques Le Goff, “A escatologia dá sentido à história, as idades míticas dão-lhe conteúdo e ritmo interior desse sentido. O que está em causa, em primeiro

lugar, nas idades míticas, é a ideia de progresso” (LE GOFF, 2003, p. 317). Em vista dessa asserção, evidentemente a *Bela época*, considerada por Paulo Emílio uma fase artesanal de nossa atividade cinematográfica, é vista como um estágio primitivo, inocente, cujos interesses comerciais, tampouco os estéticos, devem ser retomados sem remodelação, isto é, desvinculados da ideia de progresso, intrínseca às aspirações de modernidade.

Após passar em revista toda a espoliação econômica e os resultados artísticos negativos de nossa cinematografia pós-*Bela época*, porém sem negar os progressos técnicos e mesmo econômicos do cinema brasileiro — e é daí que resulta a diacronia alicerçada pelos surtos produtivos e improdutivos —, Paulo Emílio postula sua reposição em “modernos termos industriais”. Assim, a solidariedade de interesses, inocente e primitiva, deverá aparecer no tempo futuro encarnada num complexo industrial cinematográfico tutelado pelo Estado e efetivamente nacional. Compondo a expressão cinematográfica válida nesse futuro cinema nacional, para o crítico, as produções cinemanovistas, consideradas “legítima” expressão da cultura brasileira (de cunho nacional-popular), também são levadas em conta nessa perspectiva teleológica de história.

Em linhas gerais, o quadro teleológico traçado por Paulo Emílio é composto por uma tríade: reposição da solidariedade de interesses existente entre produtores e exibidores cinematográficos no período da *Bela época*, industrialização do cinema brasileiro tutelada pelo Estado nacional e produções cinematográficas efetivamente nacionais (cinemanovistas). Portanto, sua interpretação histórica — tendo em vista um processo de modernização cultural, de impulso industrial e outras inovações — postula um futuro composto por apenas um elemento do passado (solidariedade da *Bela época*), o progresso técnico e artístico adquirido ao longo de todo o processo histórico, cujo ponto mais alto é o cinemanovismo no seu presente, e uma industrialização do cinema nacional, aspecto do futuro. Assim, a *Bela época* não consiste num padrão fechado e unívoco a ser repostado no *telos* cinematográfico nacional, pois sofre um procedimento seletivo (solidariedade de interesses) e corresponde a uma máscara para inovação, que deve ser composta por uma cinematografia moderna e “autenticamente brasileira” (dados do presente de Paulo Emílio) em modernos padrões industriais (perspectiva futura).

Com efeito, à luz da totalidade da interpretação de Paulo Emílio acerca dessa 5ª *época* do cinema brasileiro (1950-1965) — composta por apreciações de ordem econômica e estética atinentes à cinematografia brasileira —, pode-se notar a recorrência a uma visão teleológica de história, que, de certo modo, quebra a visão de nossa história cinematográfica

por ciclos, postulando no processo histórico um futuro. O eterno retorno da força do subdesenvolvimento — caracterizado como um “estado” de nossa cinematografia, que determina uma história por ciclos — agora é visto como um “estágio” que pode ser ultrapassado, pois a tentativa de industrialização cinematográfica paulista — em especial, as “lições de história” que dela emanam — e o surgimento do cinema novo — e seu ideal de cinema nacional-popular —, sinalizam no horizonte de espera de Paulo Emílio um cinema brasileiro industrializado e no qual expressões fílmicas “legitimamente” brasileiras, como as cinemanovistas, poderiam formar um sistema cinematográfico nacional formado pela tríade cineastas, filmes e público — perspectiva tomada emprestada de Antonio Candido.

Com tal perspectiva teleológica, o crítico incorre na *semantização referencial* exposta há pouco, em que os referentes estão expressos na própria mudança de postura de alguns cinemanovistas atinente ao debate que polarizava cinema arte, de um lado, e cinema indústria, de outro. Evidentemente, em meados dos anos de 1960, ainda existem defensores de primeiro polo, tomando-o enquanto refutação do segundo, entretanto nota-se que Paulo Emílio dialoga com perspectivas como a do cineasta e articulista Gustavo Dahl, quando esse afirma:

[...] Qualquer outra cinematografia que não seja a norte-americana só pode subsistir na medida em que se apoia no seu mercado interno e dentro dele reserva para si os meios indispensáveis à sua continuidade. [...] Por ser o Brasil um país subdesenvolvido, seu mercado cinematográfico não acompanhou, em sua maior parte, as mudanças do mercado cinematográfico mundial. E enquanto este permanece em crise, o mercado brasileiro continua em ascensão. Tudo, porém, leva a crer que, à medida que o país for abandonando seu *status* subdesenvolvido, passará a enfrentar o mesmo tipo de dificuldades em que se vêm debatendo as indústrias cinematográficas de outros países. [...] Se estivermos atentos à evolução da crise mundial, aproveitando o atraso do Brasil em relação à mesma, poderemos encontrar soluções que o eliminem sem que isso acarrete a instalação da crise entre nós. É preciso que, no futuro, ao alçar-se a cinematografia brasileira a um nível industrial, seja evitada a crise, pondo-se em prática as soluções mais sadias que vêm sendo encontradas atualmente pelos outros países (DAHL, 1965, p. 39).

Dahl não esclarece qual manifestação cinematográfica esse pretenso cinema brasileiro industrial deveria produzir, porém, no texto “Vitória do Cinema Novo”, de 1965, deixa isso mais transparente, ao frisar:

[...] a partir do momento em que há uma maioria intelectual, encontrar o equivalente econômico dessa maioria é um dos problemas com os quais nós estamos nos defrontando. Sendo o cinema condicionado por um regime econômico que é capitalista, ele fatalmente reflete essas origens e tem de assumi-las. É justamente esse o problema que se vem colocando no Brasil: esgotadas todas as possibilidades de capitalização econômica de um

prestígio cultural, o que precisamos fazer agora é criar um prestígio econômico que permita alimentar permanentemente essa cultura (DAHL, 1965 apud BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 219).

Em traços gerais, o cineasta está se referindo a uma industrialização do cinema brasileiro, no qual a expressão artística cinemanovista, tomada como a “maioridade intelectual” de nosso cinema, deve ser o horizonte. Glauber Rocha, anteriormente defensor ferrenho de um cinema anti-industrial, encamparia esse ideal em 1969. Em entrevista concedida a Federico de Cárdenas e René Capriles, o cineasta já afirmava:

O Cinema Novo é isso — uma organização econômica estruturada; um filme pode fracassar, até dois ou dez, mas o Cinema Novo não vai fracassar, porque estamos organizados e isso é o que importa. Se faço um filme ruim, se Saraceni um bom ou se Joaquim Pedro um mau, não interessa. O importante são o Cinema Novo e o cinema brasileiro, do qual somos 35% a 40% de sua produção. O que queremos é que o Cinema Novo *seja* o cinema brasileiro: comunicando-se com o público, tendo seu próprio mercado, exportando. Que o Cinema Novo seja indústria, com nova mentalidade, onde o diretor tenha liberdade de criação, em que o produtor seja técnico em economia, em que a criação se desenvolva em ritmo saudável, em que o comercialismo não participe como usura mas como proporção de lucro calculada administrativamente; em síntese: uma indústria moderna que funcione bem hoje e amanhã, e com o regime político que o Brasil venha a ter. O que queremos é criar para o futuro uma tradição estética e econômica de cinema. Não a temos ainda, mas queremos criá-la e que seja mantida e respeitada acima de qualquer dogmatismo ideológico que venha a existir no Brasil. Essa é nossa política, por isso lutamos. Se se constrói uma indústria e uma arte do cinema no Brasil, devido à importância que o cinema tem no mundo moderno — e terá cada vez mais no futuro, divulgado pela TV e criado através de técnicas modernas — essa será nossa forma direta de atuar dentro do processo de luta contra o subdesenvolvimento (ROCHA, 1981, p. 154-155).

Ora, como os cineastas mencionados a que demos voz, Paulo Emílio expressa a pretensão de industrialização do cinema brasileiro na qual o cinema novo deveria ser o carro-chefe da produção. Evidentemente, com tal posição o crítico repõe sua interlocução com Antonio Candido a propósito do surgimento de um sistema, que seria composto por um complexo industrial cinematográfico no qual cineasta, filmes e público deveriam interagir e formar uma tradição. Em suma, daí resulta a visão teleológica da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio.

Em última instância pode-se afirmar que, apesar da teleologia proposta pelo crítico, essa 5ª época do cinema brasileiro (1960-1965), tida como produtiva, cede lugar a uma última, considerada pela via da degradação, pois a dinâmica metodológica de uma história baseada nos ciclos novamente ganha espaço em sua interpretação histórica, revelando seus contornos ambíguos e até mesmo contraditórios — que, observados à luz de sua

conjuntura histórica, demonstrar-se-ão importantes no sentido de aglutinar diversos temas, conceitos e recortes sobre a história do cinema brasileiro em uma única interpretação.

6ª época: dispersão cinemanovista como sinônimo de degradação

A 6ª época do cinema brasileiro (1966-1973), na interpretação histórica de Paulo Emílio, é exposta apenas em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Nela o crítico demonstra sua visão negativa do período tendo em vista a dispersão do movimento cinemanovista e o surgimento de um processo em que, por um lado, até mesmo o público restrito daqueles filmes vira as costas ao cinema brasileiro e, por outro, nasce o “cinema marginal” em clima de desespero devido ao fechamento de mais um ciclo produtivo do cinema nacional. O autor afirma:

Desintegrado o Cinema Novo, os seus principais participantes, agora órfãos de público catalisador, se dispersaram em carreiras individuais norteadas pelo temperamento e gosto de cada um, dentro do condicionamento estreito que envolve todos. Nenhum deles, porém, se instalou na falta de esperança que cercou a agonia desse cinema. A linha de desespero foi retornada por uma corrente que se opôs frontalmente ao que tinha sido o cinemanovismo e que se autodenominou, pelo menos em São Paulo, Cinema do Lixo. O novo surto situou-se na passagem dos anos sessenta para os setenta e durou aproximadamente três anos. A vintena de filmes produzidos se situou, com raras exceções, numa maior ou menor área de clandestinidade decorrente de uma opção fortalecida pelos obstáculos habituais do comércio e da censura. O Lixo não é claro como a Bela Época, a Chanchada ou o Cinema Novo, onde se formou a maior parte de seus quadros. Estes poderiam, em outras circunstâncias, ter prolongado e rejuvenescido a ação do Cinema Novo cujo universo e tema retomam em parte, mas agora em termos de aviltamento, sarcasmo e uma crueldade que nas melhores obras se torna quase insuportável pela neutra indiferença da abordagem. Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional. Isolada na clandestinidade, essa última corrente de rebeldia cinematográfica compõe de certa forma um gráfico do desespero juvenil no último quinquênio (SALLES GOMES, 1980, p. 96-97).

Claramente o cinema novo é o ponto de referência na análise nada positiva do movimento que surge posteriormente: o “cinema marginal”. Se o primeiro seria digno de maximização estético-política devido ao forte caráter de consciência social, especialmente pelo ideal nacional-popular — que trazia a cultura do ocupado para as telas —, o segundo, ao

invés de rejuvenescer suas propostas, incorre num suicídio ao se opor frontalmente a elas e optar pela indiferença para com o ocupado. Nessa medida, o movimento é encarado negativamente por Paulo Emílio, tanto do ponto de vista estético quanto econômico.

Esteticamente, porque seu caráter de aviltamento, sarcasmo e crueldade são observados como uma neutralidade na abordagem via estética grotesca que tendia a potencializar a exclusão social dos ocupados: “transformar os plebeus em ralé”⁶⁵. Em outros termos, a aproximação com o espectador pretendida pelos “marginais” aparece despida de qualquer pretensão de conscientização, como ocorrera no cinema novo, pois seus filmes se pretendiam sujos e feios, atendendo prioritariamente ao pressuposto da experimentação estética (RAMOS, 1983, p. 69). Economicamente, devido ao fato de os cineastas do movimento se colocarem à margem — inclusive título de uma de suas películas precursoras — dos debates sobre industrialização do cinema brasileiro (Ibid., p. 68). Tal postura é entendida por Paulo Emílio como um “anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica”.

Após abordar o “cinema marginal”, o crítico localiza positivamente em termos estéticos alguns documentários, afirmando:

O setor documental com intenções culturais e didáticas reassumiu, em nível de consciência e realização mais alto, a função reveladora que o gênero desempenhara anteriormente. Focalizando sobretudo as formas arcaicas da vida nordestina e construindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista, esses filmes documentam a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência. Quando se voltou para o cangaço esse cinema o evocou com uma profundidade — só igualada num recente programa de televisão — de que a melhor ficção fora incapaz (Ibid., p. 97).

Nota-se que os documentários são valorizados justamente por serem herdeiros da postura cinemanovista, uma vez que se voltam para o cangaço, documentando a “nobreza intrínseca do ocupado” e sua “competência”. Aqui, mais uma vez Paulo Emílio revela sua concepção de filme documental válido, que é constituída pela *semantização referencial*, como já vimos, estabelecida pelo diálogo preciso com os postulados cinemanovistas do início do

⁶⁵ Evidentemente Paulo Emílio faz referências implícitas somente às películas produzidas na Boca do Lixo, em São Paulo, como *A margem* (1967) e *Zézero* (1972), de Ozualdo Candeias, *O bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla, e *Orgia ou homem que deu cria* (1970), de José Silvério Trevisan. Entretanto o movimento não se resumiu a São Paulo, pois no Rio de Janeiro destacaram-se os cineastas Júlio Bressane e Neville D’Almeida, em Salvador, André Luis de Oliveira, e, no Piauí, muitos outros jovens. Para um melhor entendimento do movimento, apesar de incorrerem numa hierarquização estética, Cf. (BERNARDET, 1991; FERREIRA, 1986; RAMOS, 1987b). Acerca das produções piauienses é oportuno mencionar o trabalho de Frederico Osanan Lima, que, apesar de criticar exaustivamente uma formação discursiva em torno do cinema brasileiro moderno efetuada por Paulo Emílio e Glauber Rocha, em consonância com outros estudiosos de cinema nacional, desprezando em grande parte de sua análise o lugar e as práticas sociais que alicerçaram tais discursos, traz para o debate um gama de filmes que podem ser enquadrados no cinema marginal, Cf. (LIMA, 2012).

decênio de 1960. Aliás, grande parte dos argumentos do crítico acerca dessa época repõe temas e ideias já plasmadas referencialmente em toda a sua interpretação.

Esse procedimento fica mais claro quando passa em revista o conjunto de tendências e gêneros cinematográficos nacionais do início do decênio de 1970. Ao caracterizar o que ficou conhecido como “porno chanchada”⁶⁶, Paulo Emílio pontua:

Boa parte da produção contemporânea participa alegremente do atual estágio de nosso subdesenvolvimento: o milagre brasileiro. Apesar do ocupante permanecer desinteressado em relação ao nosso cinema a presente euforia dos donos do mundo encontra meios de se transmitir a muitos de nossos filmes. Ela se manifesta sobretudo em comédias ligeiras — também em um ou outro drama epidérmico — situadas quase sempre em invólucros coloridos e luxuosos que espumam prosperidade. O estilo é próprio dos documentais publicitários cheios de fartura, ornamentados por imagens fotogenicamente positivas do ocupado e pelo bamboleio amável de quadris nas praias da moda, combinadas ao louvor de autoridades militares e civis. Essa sinuosidade audiovisual um pouco insólita não significa que um setor qualquer do poder público tenha inspirado — dentro da fórmula de que hoje o circo complementar do pão é o sexo — o erotismo que irrompeu no cinema brasileiro de uns anos pra cá. [...] De qualquer maneira e apesar de tudo vão essas fitas cumprindo bem a missão de tentar substituir o produto estrangeiro (Ibid., p. 98).

Muito embora Paulo Emílio teça uma crítica ferrenha ao governo militar, considerado emanado do ocupante, ao revelar implicitamente que pensa o milagre brasileiro pela semelhança com a política do pão e circo romana — sobretudo dizendo que o poder público inspira os produtores a fazer a política do “pão e sexo” —, aos nossos propósitos é mais importante abordar que os filmes eróticos também são caracterizados por dois vieses: o estético e o econômico.

Esteticamente, o crítico dispara asserções negativas, pois considera essa manifestação cinematográfica uma expressão fílmica desfigurada e alheia à realidade nacional (cultura dos ocupados), de estilo formal muito próximo ao dos documentários publicitários (vistos negativamente) e difusora de imagens positivas do ocupante. Nessa reflexão, Paulo Emílio recoloca a questão da “legítima” expressão artística nacional efusivamente difundida em toda a sua interpretação histórica, mantendo novamente uma *semantização referencial* com aquilo que foi propugnado no interior da corporação de cineastas cinemanovistas, sobretudo em termos de cinema nacional-popular. Glauber Rocha, mais uma vez consiste num exemplo significativo disso. Na mesma entrevista mencionada anteriormente, de 1969, o

⁶⁶ Acerca desses filmes, Cf. (SALLES FILHO, 1995).

cineasta argumenta sobre seu filme *Terra em transe* (1967), dando mostras do ideal de cinema nacional-popular, ao afirmar:

Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é filme de personagens positivos, não é filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvimento. Podridão mental, cultural, decadência que está presente tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir (ROCHA, 1981, p. 140).

Percebe-se que a interpretação de Paulo Emílio também nega o tipo de expressão fílmica criticada por Glauber Rocha. O crítico tece asserções que se pautam justamente na ideia de que ela expressa uma imagem positiva, heroificada e luxuosa do ocupante, potencializada por uma linguagem que macula a realidade nacional, especialmente ao não fazer incidir o foco na miséria, na dor, isto é, na “legítima” cultura nacional alocada no subdesenvolvimento. Em poucas palavras, os filmes eróticos não incitam à reflexão, uma das condições para se encontrar qualquer tipo de luz no fim do túnel do subdesenvolvimento cinematográfico nacional.

Economicamente, tais filmes ganham contornos positivos, pois as produções são vistas como resistência quantitativa no embate com os filmes estrangeiros pela conquista de nosso mercado interno, já que estreitavam relações com mercado exibidor e, conseqüentemente, com o público nacional. Com tal abordagem, Paulo Emílio recupera as colocações acerca da necessidade de contado dos filmes brasileiros com o público, seja ele qual for, e, em última instância, reitera a necessidade da formação de um sistema constituído pela tríade autor, obra e público, cuja *linguagem que sofre transcritibilidade* consiste na fortuna crítica de Antonio Candido.

A análise mercadológica é abandonada momentaneamente, sobretudo quando o crítico passa em revista outra variedade de gêneros e tendências do período, sublinhando:

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. Se a chanchada e parcialmente o melodrama foram aspirados pela televisão, o filme caipira não perdeu o vigor nas cidades grandes e pequenas. Estas últimas alentam dramas e comédias associadas a cantores sertanejos e outros filmes sentimentais de diversa natureza que percorrem quase despercebidos os mercados mais

densos. A safra atual de aventuras sentimentais é vista exclusivamente no interior ou, talvez, numa ou noutra capital menor. Um público difícil de definir e localizar exatamente assegura a continuidade de dramas psicológicos situados na esfera mais alta — a figura do ocupante não é encarnada apenas pelo frascário da comédia erótica — ou procura espelhar a crise no relacionamento familiar e no comportamento social da população mediana. Filmes históricos nascem de uma superprodução faustosa ou de um empenho intelectual e artístico exemplar e as duas categorias, tão discrepantes, têm função útil: a primeira fornece uma sucessão de cromos convencionais que correspondem, porém, a uma de nossas matrizes, a cultura cívica primária, enquanto a segunda suscita reflexão crítica a respeito do que fomos e somos. A autoridade pública encoraja uma com benevolência e recua vivamente diante da outra (SALLES GOMES, 1980, p. 99).

Enfatizando a inserção da “chanchada” e de melodramas na seara televisiva, os filmes caipiras (menção às produções de Amácio Mazzaropi) e os dramas psicológicos da classe média, Paulo Emílio demonstra sua completa insatisfação estética logo na primeira frase, ao caracterizar essa gama de produções pela vocação em exprimir e satisfazer nossa degradação cultural. Essa vocação evidentemente é pensada sob o ponto de vista de que a expressão cinematográfica do ocupante, que macula a “autêntica” cultura brasileira (dos ocupados), compõe a maioria absoluta das produções fílmicas abordadas, pois até mesmo as “chanchadas”, antes vistas de modo ambíguo, agora compõem a grade televisiva — outro veículo de comunicação considerado “inimigo” do cinema brasileiro — e, portanto, perdem a força positiva que possuíam.

Em síntese, nossa vocação para a degradação cultural consiste na tendência salutar de não atribuir tratamento estético adequado à nossa “realidade” social, política, econômica e cultural. Tal tratamento é tímido mas, para Paulo Emílio, existe nos filmes históricos, tanto naqueles encorajados pelo governo, em que há ostentação de matrizes cívicas, quanto nos que propõem uma reflexão mais acurada acerca de nossa identidade. Por isso mesmo, tais películas são observadas por uma ótica estética positiva. Nesse viés analítico, o crítico revela novamente sua preocupação em encontrar numa camada abaixo da cultura do ocupante um substrato de nossa “legítima” cultura brasileira (a do ocupado), que vez ou outra aparece na cinematografia nacional.

Paulo Emílio se propõe a finalizar o ensaio com uma recapitulação histórica — desde 1968 — com vistas a incitar a *intelligentsia* nacional a uma tomada de posição perante o quadro desdobrado do subdesenvolvimento. Nesse procedimento volta suas atenções para o cinemanovismo, sobretudo procurando sintetizar as produções dos cineastas do movimento e tomando-os como o que de melhor ainda existia na cinematografia nacional:

Os melhores quadros de nosso cinema ainda derivam, com efeito, do cinemanovismo e de suas adjacências ou mesmo dos percursos imediatos. A ruptura na natureza do processo criativo em que se envolveram, entre doze e dezoito anos atrás, impediu qualquer amadurecimento coletivo. O salve-se-quem-puder ideológico e artístico iniciado em 1968 deslocou o eixo da criatividade, a crise individual substituindo a social e permitindo que quarentões vividos experimentassem uma nova juvenilidade. Os fragmentos da crença antiga foram manipulados e triturados pelo deus ou demônio íntimo de cada um, mas continuou fecundante a poeira da construção coletiva sonhada por todos. As obras individuais das maiores figuras que o cinema brasileiro já conheceu estão longe de terem sido completadas, elas continuam a se tecer diante de nossos olhos e seria prematuro tentar abarcá-las. [...] Há um clima nostálgico no moderno filme brasileiro de qualidade e é possível que esteja se delineando em torno do índio o sentimento nacional de remorso pelo holocausto do ocupado original [menção à *Uirá* (1973), de Gustavo Dahl]. O que há de mais profundamente ético na cultura brasileira nunca cessará de dessolar-se do ocupante. Cabe ainda sublinhar o fato de que o melhor cinema nacional não tem mais como antigamente um destinatário certo e assegurado. Seus autores defrontam um público não identificado envolvido pela rede do comércio e são constrangidos a conviver com a burocracia ocupante desconfiada quando não hostil. A ocorrência de uma larga comunicação com os espectadores é por demais ocasional para dissipar o intrincado mal-estar em que se debatem. Nos piores momentos a alternativa para a opacidade é o vácuo. Nessas condições não é de espantar que na busca de reconhecimento se voltem para a cultura das metrópoles e com isso prejudiquem a nossa (Ibid., p. 100).

Pontuando que os melhores nomes do cinema nacional ainda eram os cineastas oriundos do cinemanovismo, no entanto de modo deslocado e individualizado, retém-se que a reflexão estética sobressai num primeiro momento. Nesse caso, ao exemplificar com a película de Gustavo Dahl a “legítima cultura brasileira”, que sempre que for tratada com um compromisso ético de conscientização e transformação social revelará o processo de dessolidarização com as intenções do ocupante, na verdade Paulo Emílio recai novamente na ideia de que há necessidade ética de os intelectuais (cineastas, críticos cinematográficos e público de cinema), assim como ocorrera no início da década de 1960, dessolidarizarem de sua origem ocupante e tomarem partido dos ocupados.

Num segundo jato, agora de preocupações mercadológicas, o crítico flagra um processo no qual ocorre o desaparecimento de um cinema nacional (em nome do ocupado) e a potencialização da adesão do público ao filme estrangeiro (representativo do ocupante). Nesse contexto em que, órfão do cinemanovismo, mesmo o antigo público restrito do movimento voltava-se para o cinema estrangeiro, o crítico finaliza seu ensaio com ácidas críticas a tal postura, ressaltando:

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. A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer do que constatar. Este setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá (Ibid., p. 101).

Abdicar do cinema brasileiro subdesenvolvido implica diretamente a continuidade da submissão à ótica do ocupante, bem como mantém, por um lado, a indistinção entre ocupados e ocupantes, somente benéfica ao segundo e, por outro, nossa trajetória no subdesenvolvimento. Nesse sentido, a falta de renovação do público cinematográfico de cinema brasileiro encaminha Paulo Emílio a apostar novamente no futuro, que se desdobraria de uma reanimação da conjuntura de agitação intelectual existente nas origens do cinema novo.

Com efeito, o crítico procura incitar os agentes da lide cinematográfica nacional à ação imediata na luta contra a dominação/invasão do mercado interno pelos filmes estrangeiros, que deveria passar diretamente pela retomada daquela nova *consciência cinematográfica nacional* do início dos anos de 1960, tanto por parte dos agentes que viraram as costas às nossas produções (os intelectuais de classe média, críticos, cinéfilos etc.), quanto por parte daqueles que nunca deram atenção a elas (maior parcela do público cinematográfico), interessando-se mesmo pelos produtos estrangeiros. Tal argumentação mais uma vez sinaliza a necessária ultrapassagem do *status quo* subdesenvolvido, tendo em vista uma visão teleológica da história, em que prevalecerá um sistema formado por cineasta, obra e público, repondo a *linguagem já codificada* por Antonio Candido. Em suma, com essa conclusão de sua interpretação histórica composta por *Panorama* (1966) e *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), Paulo Emílio lança para a intelectualidade nacional o desafio da autorreflexão.

3. Amarrando algumas concepções de Paulo Emílio

Com base no exposto, é possível tecer mais alguns argumentos a propósito da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio, em especial acerca de suas concepções de

cinema brasileiro e história do cinema brasileiro válidas, bem como suas respectivas funções em nossa sociedade.

Num primeiro momento não há como passar ao largo daquilo que o crítico entende por cinema. Sobre isso, na obra *A personagem de ficção* (2007), resultado de aulas de Paulo Emílio sobre a personagem cinematográfica, em seminário interdisciplinar ministrado na FFLCH, o crítico pontua:

Na década de vinte a maneira mais útil de abordar o cinema, para criação ou a reflexão, era considerá-lo arte autônoma. É possível que a tese da especificidade cinematográfica ainda venha, no futuro, a produzir frutos práticos e teóricos. Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. [...] 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 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. O cinema seria pois uma simbiose entre teatro e romance [...]. Pelo menos teoricamente. (SALLES GOMES apud CANDIDO et al, 2007, p. 105-106).

O cinema é considerado por Paulo Emílio, do ponto de vista estético, como algo impuro, ambíguo, pois corresponde à junção de outras linguagens, sobretudo a literária e a teatral. Nesse passo, os estudos que abordam somente os aspectos internos da obra cinematográfica, pretendendo defender sua autonomia artística, são vistos com desconfiança, sobretudo por reduzir a totalidade do fenômeno cinematográfico a parâmetros teóricos que, muitas vezes, ignoram os resultados concretos dos filmes⁶⁷. Assim, o crítico postula que o cinema deve ser considerado como um fenômeno sociológico (e histórico, apesar de não aparecer explicitamente), isto é, resultado das conexões sociais, políticas, econômicas e culturais estabelecidas em uma conjuntura histórica. Nessa medida, para Paulo Emílio, o cinema — acepção mais geral atribuída a um conjunto de filmes —, deve ser considerado em sua articulação mais ampla, que é estabelecida pela dialética entre arte e sociedade, pois, produto da sociedade moderna e industrial, é visto como um complexo que não deve ser restringido a esse ou àquele aspecto, mas, sim, tomado como uma totalidade que abrange

⁶⁷ Como vimos no primeiro capítulo, Paulo Emílio, em artigo no *Suplemento Literário*, caracteriza a carga de aulas teóricas da IDHEC nos seus primeiros anos como “excessiva” e um “perigo” (SALLES GOMES, 1981, p. 106, vol. 1). Ou seja, a carga teórica das aulas do IDHEC encaminhava o aprendizado dos estudantes de cinema ao “perigo” do privilégio à abstração em detrimento do concreto do específico filmico, que deveria ser produzido e avaliado em consonância com a realidade social, política, econômica e cultural na qual os agentes estavam inseridos.

condições de produção, intenções artísticas, capital humano e intelectual, bem como construído por expressões fílmicas que deitam raízes nessas condições. Em suma, cinema é fenômeno sociológico e histórico.

À luz dessa concepção de cinema, em sua interpretação histórica, o crítico revela sua concepção de cinema brasileiro válido e sua função. O cinema — fenômeno sociológico e histórico —, quando considerado brasileiro, de um modo geral, não consiste num conceito restrito à questão da localidade na qual os filmes são produzidos — apesar de esse parâmetro aparecer na sua concepção de história do cinema brasileiro —, mas, sobretudo, engloba o conteúdo e a forma pela qual esses filmes procuram expressar nossa “autêntica” realidade social, cultural, política e econômica. Nesse caso, o adjetivo “brasileiro” ultrapassa a reflexão que restringe o que é nacional aos limites ditados por nossas fronteiras — apesar de esse parâmetro aparecer no tema do *nascimento do cinema brasileiro* —, para corresponder ao que Paulo Emílio considera filme nacional válido, que passa diretamente pelo ideal de cinema nacional-popular imperante na conjuntura dos anos de 1960. Cinema brasileiro válido, com efeito, equivale a cinema nacional-popular: aquele que expressa a cultura dos ocupados, considerada a “legítima” realidade política, econômica, social e cultural nacional.

Ao mesmo tempo, essa concepção de nacional-popular, especialmente cinemanovista, com qual Paulo Emílio compactua, também traz consigo a ideia de que a arte cinematográfica brasileira deve contribuir para a reflexão sobre nossa realidade no propósito de transformá-la. Tal elemento, coadunado com o movimento teórico-metodológico efetuado pelo crítico em sua interpretação histórica — que é alicerçado em sua concepção de cinema brasileiro: fenômeno sociológico e histórico cujos filmes procuram representar nossa “legítima” realidade social, política, econômica e cultural —, bem como outros indícios, também desvela o que ele entende pela função desse cinema brasileiro válido. Em 1977, questionado pela pesquisadora Gisele Gubernikoff sobre qual a função do cinema, responde:

Como cinema mesmo. Ensinar, não. Como não se pode ensinar nada, ler, escrever, mas sim, a de criar condições favoráveis para as pessoas aprenderem. Não acredito na transmissão de conhecimentos, que se transforma em um ritual, sem funcionalidade ou realidade. [...] A função do cinema é outra coisa. Várias. A importância social se exagera demais. Sou bastante cético com a ideia do cinema como modelador de opiniões e de coisas. A função do social do cinema foi de cristalizar, em determinados momentos, movimentos e ideias. Um consenso geral, como foi o cinema americano da grande época. Expressavam um sentimento em relação a uma mídia; papel que se perdeu com a TV. Reduziu-se muito o papel social do cinema: o de estimular e cristalizar sentimentos ou ideias. As opções e invenções de minorias não são importantes: arma massacrante e devastadora da Igreja, revolucionários e reacionários. As ideias do Papa, de Hitler, Stalin

e Wilson sobre cinema eram ideias ingênuas. Lenine tinha uma visão mais moderada a respeito de cinema. A sua frase: “A arte mais importante da Rússia”, só tem valor dentro do parágrafo de sua obra. Lenine via o cinema como um instrumento didático. Pessoalmente, como instrumento didático, não tenho ideia formada [...]. Vejo cinema como instrumento complementar como outros, sem autonomia didática (SALLES GOMES, 1977, p. 2).

Entende-se que o cinema tem a função de “criar condições favoráveis para as pessoas aprenderem” e “estimular e cristalizar sentimentos e ideias”, não de uma minoria, mas de uma camada mais abrangente do todo social, do qual o próprio fenômeno faz parte. Nessa medida, escrevendo na conjuntura dos anos de 1960, Paulo Emílio entende que o cinema nacional-popular possui um papel de mediação na transformação social, criando condições para a aprendizagem e a reflexão sobre nossa realidade subdesenvolvida, bem como estimulando e cristalizando um sentimento de aversão a tal *status quo*⁶⁸. Portanto, o cinema brasileiro válido possui um papel de agente facilitador de uma tomada de consciência da realidade do país; daí resulta a preocupação do contato mais amplo com o público, que seria conquistado via industrialização cinematográfica nacional tutelada pelo Estado.

À luz disso, resta-nos entender a concepção de história e sua função na interpretação de Paulo Emílio, que influencia diretamente sua concepção de história do cinema brasileiro válida e sua respectiva função.

Acerca da concepção de história e sua função, o crítico tem em vista a reflexão acerca do conjunto de filmes brasileiros, que são considerados a totalidade “cinema brasileiro” — aqui, entram tanto filmes considerados válidos quanto aqueles tidos como inválidos. Desse modo, por um lado, trata essa totalidade como fenômeno sociológico e histórico, bem como a restringe às fronteiras nacionais para considerá-la brasileira e, por outro, articula cada particularidade histórica (os filmes e suas conjunturas) a uma estrutura mais abrangente e perene (o subdesenvolvimento).

Tal abordagem se dá pela via da generalização oriunda de um procedimento que mantém trânsito direto entre os estudos históricos e sociológicos. Em uma longa passagem, Edward Hallet Carr se manifesta sobre isso:

O historiador não está realmente interessado no singular, mas no que é geral dentro do singular [...]. Não faz sentido dizer que a generalização é alheia à história; a história prospera com as generalizações. [...] Mas não suponhamos que a generalização nos permite construir algum vasto esquema de história em que acontecimentos específicos devam se ajustar. E, desde

⁶⁸ Aí aparece uma das raízes da valorização das películas do Humberto Mauro e da *supervalorização* do movimento cinemanovista. Em suma, a procura de um substrato cultural brasileiro que vez ou outra emerge para a superfície da produção cinematográfica nacional é profundamente influenciada por esta postura.

que Marx é um daqueles que sempre é acusado de construir ou de acreditar em tal esquema, citarei, para resumir, um trecho de uma de suas cartas, que coloca o assunto em sua perspectiva correta: “Acontecimentos surpreendentemente semelhantes, mas ocorrendo num cenário histórico diferente, levam a resultados completamente diferentes. Estudando cada uma dessas evoluções separadamente e então, comparando-as, é fácil encontrar a chave para a compreensão deste fenômeno; mas nunca é possível chegar a esta compreensão usando o *passee-partout* de alguma teoria histórico-filosófica cuja grande virtude é permanecer acima da história”. A história preocupa-se com a relação entre o particular e o geral. Como historiador, não se pode separá-los ou dar precedência a um sobre o outro, da mesma maneira como não se pode separar o fato da interpretação. [...] Diria apenas que quanto mais a história se torna sociológica e quanto mais a sociedade se torna histórica, melhor para ambas. Deixemos a fronteira entre elas manter-se bem aberta para um trânsito de mão dupla. O problema da generalização está ligado de perto à minha segunda questão: as lições da história. O fundamental sobre a generalização é que através dela nós tentamos aprender a aplicar, a partir da história, a lição tirada de um conjunto de eventos a um outro conjunto de eventos: quando generalizamos, estamos consciente ou inconscientemente tentando fazer isto. Aqueles que rejeitam a generalização e insistem em que a história está relacionada exclusivamente com o particular são, logicamente, aqueles que negam que a história ensine alguma coisa. [...] O indício para a questão de previsão em história consiste nesta distinção entre o geral e o específico, entre o universal e o particular. O historiador, como vimos, está destinado a generalizar: agindo assim, ele fornece guias gerais para a ação futura que, apesar de não serem previsões específicas, são tão válidas quanto úteis (CARR, 1978, p. 57-61).

Com base nessas asserções, percebe-se que Paulo Emílio entende a história (disciplina) como uma interpretação sobre as ações dos homens no tempo pretérito, que, trabalhada via generalização, consiste na profunda problematização do particular e do universal tendo em vista incidências particulares que podem ser generalizadas sem desprezo de sua historicidade. Em suma, o campo concreto das experiências colocadas em perspectiva histórica serve de subsídio para se reter lições. Nessa medida, tais lições da história, como função primordial do conhecimento histórico, ensejam a ideia de que, com base nelas, é possível suprir carências de orientação temporal do presente, como também traçar maneiras de agir no futuro. Portanto, a concepção de história com tons marxistas de Paulo Emílio consiste na ideia de que ela é *magistra vitae*.

Com efeito, alicerçando-se nos postulados epistemológicos já mencionados ao longo do capítulo, o crítico, com sua interpretação, também revela sua concepção de história do cinema brasileiro válida, que passa diretamente pelo viés pedagógico das “lições da história”. Ao abordar a totalidade do cinema brasileiro — formada pelas esferas de produção, distribuição e exibição e suas articulações com o todo social, político, econômico e cultural brasileiro —, Paulo Emílio claramente generaliza um aspecto particular desse todo (a produção de longas-metragens ficcionais e suas relações com o complexo histórico e

sociológico brasileiro) no propósito de construir uma interpretação histórica que dê lições aos agentes de seu presente.

Sob esse prisma, a história do cinema brasileiro válida, para Paulo Emílio, consiste no enredo pautado nas produções de longas-metragens ficcionais, delineado ao longo do tempo por momentos economicamente produtivos e improdutivos, esteticamente de tropeços, acertos e confusões; e sempre enraizada no estado de subdesenvolvimento. Diante dessa concepção, o crítico entende que a função dessa história é dar lições — especialmente de sobrevivência, tanto econômica quanto estética, em um mercado cinematográfico ocupado pelo filme estrangeiro —, isto é, suprir carências de orientação temporal do presente e incitar maneiras de agir no futuro.

Com tal concepção, a interpretação histórica de Paulo Emílio estabelece um “contrato enunciativo entre remetente e destinatário” — para cujo estabelecimento contribuem os traços ambíguos de algumas de suas reflexões —, no qual a relação com o pretérito cinematográfico nacional é alicerçada na experiência social de seu presente e, ao mesmo tempo, visa, por meio da representação e performatividade, dar uma lição, pois

A historiografia se serve da morte para ratificar uma lei (do presente). Ela não descreve as práticas silenciosas que a constroem, mas efetua uma nova distribuição de práticas já semantizadas. Operação de uma outra ordem que a da pesquisa. Pela sua *narratividade*, ela fornece à morte uma representação que, instalando a falta na linguagem, fora da existência, tem valor de exorcismo contra a angústia. Mas, por sua *performatividade*, preenche a lacuna que ela representa, utiliza este lugar para impor um querer, um saber e uma lição ao destinatário. Em suma, a narratividade que oculta, metáfora de um performativo, encontra apoio, precisamente, naquilo que oculta: os mortos, dos quais fala, se tornam vocabulário de uma tarefa a empreender (CERTEAU, 2007, p. 108).

À luz dessas considerações de Michel de Certeau, ao cabo deste exaustivo capítulo⁶⁹ é pertinente ressaltar que a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio procura sepultar um morto (o passado do cinema brasileiro), mas, simultaneamente, utiliza-se da sua falta e anuncia uma tarefa a ser executada: a construção de um cinema brasileiro industrializado que seja capaz de expressar em seus filmes a “autêntica” realidade social, política, econômica e cultural do país.

⁶⁹ Cujas extensões se justificam em função da complexidade da interpretação histórica de Paulo Emílio, bem como da inviabilidade de um procedimento que fragmentaria os temas tratados, prejudicando assim uma análise mais precisa.

CAPÍTULO 4

A interpretação histórica de Paulo Emílio: estratégias narrativas

Em vista de uma tipologia geral dos discursos, uma primeira aproximação se refere ao modo pelo qual se organiza, em cada discurso, a relação entre seu “conteúdo” e sua “expansão”. Na *narração*, um e outro remetem a uma ordem de sucessão, o tempo referencial (uma série A, B, C, D, E, etc. de momentos) pode ser, no exposto, o objeto de omissões e de inversões susceptíveis de produzir efeitos de sentido (por exemplo, o relato literário ou cinematográfico apresenta a série: E, C, A, B, etc.).

Michel de Certeau, in: *A escrita da história*.

O historiador arranja os eventos da crônica dentro de uma hierarquia de significações ao atribuir aos eventos funções diferentes como elementos da estória, de maneira a revelar a coerência formal de um conjunto completo de eventos como um processo compreensível, com princípio, meio e fim discerníveis. [...] [o historiador] realiza sua estória mediante a inclusão de alguns acontecimentos e a exclusão de outros, realçando alguns e subordinando outros. Esse processo de exclusão, realce e subordinação é levado a cabo no interesse de constituir uma *estória de tipo particular*.

Hayden White, in: *Meta-história*.

À luz da reflexão acerca dos postulados epistemológicos da interpretação histórica urdida por Paulo Emílio e ainda problematizando seus procedimentos de *narrativização* e *semantização*, as asserções de Michel de Certeau (2007) e Hayden White (2008) são de grande valia ao nosso propósito no presente capítulo. Tanto o primeiro quanto o segundo chamam a atenção para o fato de que o pesquisador em história, quanto urde seu enredo, utiliza os procedimentos de inversão, realce, supressão e/ou subordinação de alguns eventos dispostos nos dados de que dispõe para construir um discurso no qual exista um sistema coerente de enunciados.

Em face dessa predisposição teórica é que nos propomos à análise das estratégias narrativas utilizadas por Paulo Emílio em sua interpretação histórica, evidentemente levando em conta os postulados epistemológicos problematizados no capítulo anterior¹. Nesse investimento procuramos investigar como o crítico recorre a algum(ns) tropo(s) literário(s) — podendo ser a *metáfora*, a *metonímia*, a *sinédoque* e a *ironia* —, em alguma(s) estratégia(s) explicativa(s) — podendo ser o modo de explicação por argumentação formal via *formismo*, *organicismo*, *mecanicismo* e *contextualismo*; e o modo de explicação por elaboração de enredo via *romance*, *comédia*, *sátira* e *tragédia* —, bem como constrói uma visão da história do cinema brasileiro que possui implicações ideológicas — podendo ser *anarquista*, *conservadora*, *radical* e/ou *liberal*².

Para tanto, formalmente este capítulo será dividido em três seções que se complementam³. Na primeira pretendemos apresentar didaticamente as classificações gerais com as quais Paulo Emílio lida para edificar um sistema de sentido em sua interpretação

¹ Na medida do possível também aventamos sinalizar em notas, por um lado, as congruências temáticas de sua interpretação com seus escritos literários e, por outro, seu procedimento de apropriação das preocupações temáticas, estéticas, políticas e culturais do modernismo literário brasileiro. A exploração desses aspectos no rodapé das páginas se justifica em virtude da complexidade da proposta (que ensejaria um outro trabalho), bem como de sua inviabilidade na economia do capítulo (que levaria a longas fugas da linha mestra de nossa narrativa).

² Nessa investigação há de se ressaltar que, apesar de existirem afinidades eletivas entre os vários modos de explicação, essas afinidades não são combinações fechadas e *necessárias*. Com isso, abrimos a possibilidade de encontrar, na relação entre os modos de argumentação, uma tensão dialética que é formulada justamente no fito de estabelecer uma visão coerente do campo histórico. Como o próprio Hayden White acentua: “Há, por assim dizer, afinidades eletivas entre os vários modos que poderiam ser usados para alcançar uma impressão explicativa nos diferentes níveis de composição. [...] [Entretanto] convém não tomar essas afinidades como combinações *necessárias* dos modos num determinado historiador. Pelo contrário, a tensão dialética que caracteriza a obra de todo grande historiador magistral geralmente surge de um afã de aliar um modo de enredo com um modo de argumentação ou de implicação ideológica que é incompatível com ele” (WHITE, 2008, p. 44).

³ Ao longo deste capítulo recorreremos a citações de passagens dos textos de Paulo Emílio que já foram feitas no capítulo anterior. A ocorrência disso se justifica na medida em que intentamos urdir um enredo do modo mais didático possível.

histórica. Na segunda aventamos uma análise do campo histórico onde os elementos dessa interpretação são aplicados. Por fim, teceremos considerações sobre as implicações ideológicas dessa interpretação histórica.

1. Um olhar macroscópico

Com base no que já foi discutido no capítulo anterior, é pertinente rememorar que Paulo Emílio parte para os procedimentos de *narrativização* e *semantização* de sua interpretação histórica munido de dados, temas, conceitos e categorias históricas de sua conjuntura (postulados epistemológicos). Nesse sentido, para edificar um sistema de sentido coerente com esses dados, mas diferente quanto ao resultado final, era preciso utilizar algumas estratégias narrativas, uma vez que essa história já havia sido contada, porém não do modo como o crítico acreditava ser a maneira mais adequada — haja vista seus “rascunhos” problematizados no segundo capítulo. Com esse intento, talvez mesmo de modo inconsciente, Paulo Emílio recorre a tropos literários, modos de argumentação formal e de elaboração de enredo que evidenciam uma postura ética de cunho ideológico com relação ao resultado final de sua interpretação.

Inspirado por uma visão de história pautada no materialismo histórico dialético para elaborar seu enredo, Paulo Emílio ancora-se na divisão horizontal do fluxo histórico em uma infraestrutura econômica das relações de produção cinematográfica nacional e uma superestrutura mental caracterizadora da consciência dos agentes inseridos nos assuntos de cinema no país⁴, postulando um *telos* para a História do cinema brasileiro. Nesse

⁴ Tal ordem de relações entre os níveis horizontais da infraestrutura e da superestrutura não se dá na base da mera determinação da primeira sobre a segunda, como pressupõe um visão marxista ortodoxa (a qual Paulo Emílio não compactua, como já observamos nos capítulos anteriores). Na verdade, malgrado recorra à ideia de que o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual, não sendo a consciência dos homens, portanto, que determina a realidade, mas o oposto: a realidade social é que determina a consciência (MARX, 2001, p. 19-20), o crítico pensa a infraestrutura como um processo dinâmico e internamente contraditório, bem como sua relação com a superestrutura na fixação de limites e no estabelecimento de horizontes, mas nunca como uma força motriz que determina inexoravelmente a superestrutura transformando-a num reflexo e conduzindo a história em uma única direção que, consequentemente, exclui a liberdade dos indivíduos e o papel do acaso. É notório que Paulo Emílio pensa o processo histórico pela via do subdesenvolvimento econômico, social, político e cultural, portanto flagrando tal categoria histórica, tanto na infraestrutura quanto na superestrutura. Nesse sentido, a relação desses dois níveis, em alguns momentos, será estabelecida com base na fixação de limites de ordem econômica, mas, ao mesmo tempo, pela dialética estabelecida pela força das aspirações políticas e culturais dos agentes envolvidos com o cinema brasileiro, pois cinema, para o crítico, é um fenômeno complexo, constituindo-se num todo que abrange atividades econômicas, sociais, políticas e culturais. Em suma, o fluxo histórico do cinema brasileiro, para Paulo Emílio, é um campo de constante aprisionamento e liberdade, no qual o papel dos homens é fundamental. Com tal abordagem, o crítico demonstra uma leitura aberta das obras de Karl Marx e Friedrich Engels, demasiadamente exploradas em sua formação política e intelectual (1934-1954).

procedimento, sua interpretação histórica é ancorada metonimicamente⁵ no recorte da produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais (do nível da infraestrutura) e nas relações mecanicistas⁶ estabelecidas entre o subdesenvolvimento e os níveis horizontais da infraestrutura e superestrutura.

Assim, sua interpretação histórica secciona os acontecimentos do fluxo histórico do cinema nacional metonimicamente — trabalhando somente uma das partes (produção nacional de longas-ficcionais) como se fosse o todo da atividade cinematográfica nacional (produção, distribuição e exibição) —, bem como promove sua divisão em seis épocas: 1896-1912 (produtiva); 1913-1922 (improdutiva); 1923-1933 (produtiva); 1933-1949 (improdutiva); 1950-1965 (produtiva); 1966-1973 (improdutiva). Essa divisão, por seu turno, respeita uma disposição que circunscreve uma temporalidade diacrônica na qual períodos prósperos e degradados se sucedem no fluxo histórico do cinema nacional, sendo o motor dessa história o embate explícito pela conquista de nosso mercado interno, em que se encontram, de um lado, os agentes inseridos na esfera da produção de longas metragens ficcionais nacionais e, de outro, aqueles dedicados à seara da exibição dominada pela produção de filmes estrangeiros.

Seguindo essa predisposição, a chave-mestra com a qual Paulo Emílio abre as portas de sua interpretação é a categoria histórica subdesenvolvimento, pois, ao se deparar com os debates acerca de nosso atraso econômico, político, social e cultural em sua conjuntura (postulados epistemológicos), procura problematizar a evolução histórica de nossa cinematografia à luz dessa categoria flagrada tanto na infraestrutura (produções de longas-metragens ficcionais) quanto na superestrutura (*consciência cinematográfica nacional*). Dessa forma, o crítico observa que nosso subdesenvolvimento consiste em condição *sine qua non* para qualquer tipo de entendimento social, político, econômico e cultural da vida brasileira.

⁵ Desdobramento da metáfora, a metonímia é concebida por White como um tropo que reduz o todo de alguma coisa a uma das partes dessa coisa. White utiliza a expressão “cinquenta velas”, quando usada para significar “cinquenta navios”, como via exemplar de uma redução do todo a uma de suas partes. Ademais, argumenta que o termo “navio” é substituído pelo termo vela de modo a reduzir o todo a uma de suas partes. Portanto, a metonímia é redutiva. É oportuno dar voz ao teórico: “Pela metonímia, portanto, pode-se simultaneamente distinguir entre dois fenômenos e reduzir um à condição de manifestação do outro. [...] A metonímia afirma uma diferença entre os fenômenos interpretada à maneira de relações parte-parte. A ‘parte’ da experiência que é apreendida como ‘efeito’ relaciona-se com aquela parte que é apreendida como ‘causa’ à maneira de uma redução (WHITE, 2008, p. 48-49).

⁶ Para White, na argumentação formal mecanicista, as hipóteses do mundo são integrativas em seu objetivo, mas propendem a ser antes redutivas que sintéticas. O mecanicismo está disposto a ver os “atos” dos “agentes” que povoam o campo histórico enquanto manifestações de “agências” extra históricas, cujas origens se dão na cena em que se desenrola a “ação” descrita na narrativa. Dessa maneira, a estratégia de explicação mecanicista é pautada na busca de causas que determinam os resultados de processos descobertos no campo histórico (Ibid., p. 31-32).

Com tal pressuposto, Paulo Emílio incorre no tropo da metonímia e na explicação formal mecanicista, pois o subdesenvolvimento presente nos dois níveis horizontais fixa limites, de um lado, fazendo as vezes de um todo perene e relativamente estável no decorrer da história da Sétima arte nacional e, de outro, estabelecendo-se como uma lei putativa da história, pela qual os países subdesenvolvidos são constantemente subjugados aos interesses dos mais desenvolvidos. Em outras palavras, os possíveis interesses econômicos, políticos, sociais e culturais — tanto infraestruturais quanto superestruturais —, em alguns momentos são vistos como que limitados pelo traço econômico subdesenvolvido, mas, em outros, também são observados como que sobrepujados pelos traços espirituais típicos do subdesenvolvimento. Nesse passo, o desdobramento primário dessa categoria histórica, tida como lei putativa da história, consiste na invasão/ocupação de nosso mercado interno pelos filmes estrangeiros, revelando tanto seu viés econômico (infraestrutural) quanto seu viés cultural (superestrutural), pois, economicamente, os filmes estrangeiros são vistos pelos exibidores como mais lucrativos e, culturalmente, a mentalidade desses exibidores se revela no desprezo pelo produto nacional e na adesão a tudo aquilo que vem de fora.

Com efeito, a problematização horizontal da ordem das relações entre a infraestrutura econômica da produção de longas-metragens nacionais e a superestrutura mental consiste na articulação das estratégias tropológicas da metonímia e da sinédoque⁷, como também estabelece uma ordem temporal das ocorrências do campo histórico recorrendo a movimentos sincrônicos e diacrônicos.

Ao tratar especificamente da ordem infraestrutural, com base nas características básicas do estado subdesenvolvido, por meio do estabelecimento de uma temporalidade sincrônica, o crítico apreende o campo histórico do cinema brasileiro metonimicamente, pois o fluxo histórico é pautado na produção de longas-metragens ficcionais — apenas uma parte de um universo que também possui a produção, distribuição e exibição de longas-metragens documentais, curtas-metragens ficcionais, publicidade cinematográfica etc. —, que é encarada como o todo. No trato com o nível superestrutural, partindo do pressuposto da necessidade de surgimento de uma *consciência cinematográfica nacional*, Paulo Emílio recorre a uma temporalidade diacrônica, bem como incorre também numa apreensão metonímica.

⁷ Também desdobramento da metáfora, a sinédoque é considerada um tropo que toma uma das partes de alguma coisa como um todo qualitativamente diferente dos elementos dessa totalidade. O exemplo dado por White é a expressão “Ele é todo coração”, que, segundo ele, se concebida apenas literalmente, soa como uma metonímia, porém, se lidarmos de modo interpretativo com ela é desvelado seu caráter de sinédoque, na medida em que o termo “coração” é tomado para expressar todas as partes do corpo de modo a qualificá-las. Portanto, a sinédoque é integrativa, pois integra todas as partes ao coração para qualificar a totalidade dessas partes (WHITE, 2008, p. 49-50).

Metonímica porque, ao expor os surtos de produção cinematográfica, ora influenciados por uma consciência cinematográfica, ora pela falta dessa característica mental de reconhecimento do todo complexo do campo cinematográfico, o crítico as toma como o todo mental da seara cinematográfica brasileira em seus momentos específicos, quando na verdade elas fazem parte de um campo em que os opostos é que compõem essa totalidade.

No que toca à narração dos momentos de inter-relação da infraestrutura (modos de produção cinematográficos) com a superestrutura (possíveis momentos de uma *consciência cinematográfica nacional*) no fluxo histórico, sincronia e diacronia temporais levam Paulo Emílio a fazer observações metonímicas e sinédóquicas. A metonímia aparece na relação dialética que é estabelecida, tanto quando os surtos de *consciência cinematográfica nacional* reverberam no modo de produção da atividade, quanto nos momentos em que o segundo mantém influxo na primeira, pois o crítico elide a existência de partes opostas e expõe um ou outro como o todo em determinados momentos de nosso pretérito cinematográfico. Já a sinédoque aparece na articulação mais ampla dos níveis horizontais mediante a teleologia estabelecida por ele, uma vez que, para o *devir* histórico, é projetado um fim no qual o modo de produção cinematográfico industrial (infraestrutura) será integrado à *consciência cinematográfica nacional* (superestrutura), formulando um elemento mais expressivo e qualitativamente melhor: um cinema “autenticamente brasileiro”, no qual a tríade autor, obra e público formariam um sistema, aos moldes propostos por Antonio Candido.

Com efeito, tendo como *parti pris* teórico-metodológico o materialismo histórico dialético, Paulo Emílio trabalha a ordem de relações estabelecidas na infraestrutura (modos de produção cinematográficos nacionais) e sua relação com a superestrutura (*consciência cinematográfica nacional*) através de um procedimento que pode ser considerado como constituído de estratégias de argumentação formal mecanicistas e organicistas⁸.

É justamente nesse sentido que, ao narrar os acontecimentos do campo histórico considerados desdobrados da infraestrutura (o modo de produção cinematográfico nacional), Paulo Emílio trabalha com uma estratégia mecanicista na qual as relações dos agentes históricos da cinematografia nacional e, conseqüentemente, a produção fílmica, são limitados

⁸ Para White, na argumentação formal organicista, as hipóteses organicistas do mundo são relativamente mais integrativas. Tendo certo compromisso metafísico com o paradigma da relação microcósmico-macrocósmica, o historiador que recorre ao organicismo tenderá a ser regido pelo desejo de ver entidades individuais como componentes de processos que se agregam em totalidades maiores ou qualitativamente diferentes de suas partes. Seguindo nesse mesmo diapasão, os historiadores tendem a estruturar suas narrativas a partir de um conjunto de eventos evidentemente dispersos, de modo a projetar a consolidação ou cristalização de alguma entidade integrada, cuja importância é maior do que a de qualquer das entidades individuais analisadas ou descritas no curso da narrativa (WHITE, 2008, p. 30-31).

por uma lei da história: o estado de subdesenvolvimento e seus traços fundantes. Assim, o estado de subdesenvolvimento e suas características são tomados do ponto de vista nomológico-dedutivo, pois as nuances do processo histórico são reduzidas a apenas uma de suas partes, bem como são considerados imposição de uma agência extra-histórica (o desenvolvimento capitalista pelo mundo) e traço perene no passado e no presente do cinema brasileiro.

No que se refere às relações entre a infraestrutura (produção cinematográfica nacional) e a superestrutura (a *consciência cinematográfica nacional*), Paulo Emílio uma vez mais incorre nas estratégias mecanicista e organicista. O mecanicismo aparece porque, por um flanco, a infraestrutura subdesenvolvida sincrônica — pois o crítico considera o subdesenvolvimento um estado — é tomada enquanto agente que impõe limites e horizontes à superestrutura diacrônica, logo, agente extra-histórico e lei putativa da história e, por outro, mesmo que vez ou outra ocorra uma relação dialética, já que o nível superestrutural (*consciência cinematográfica nacional*) promove alterações na infraestrutura (produção cinematográfica nacional), tais modificações são conjunturais e sutis, não modificando a estrutura rígida de relações influenciadas pelo subdesenvolvimento. O organicismo, por seu turno, é o principal modo de argumentação utilizado por Paulo Emílio para narrar o *devir* histórico do cinema nacional. Inspirado pela dialética marxista, postula uma teleologia para a história do cinema brasileiro com base na ordem de relações sincrônicas e diacrônicas. Dessa maneira, no futuro de nossa história cinematográfica as relações entre infraestrutura e superestrutura, após sofrerem modificações substanciais pelo surgimento de uma *consciência cinematográfica nacional*, serão integradas num todo de importância maior e qualitativamente melhor que as manifestações das partes (infraestrutura e superestrutura) individualmente, dando origem a um momento histórico sincrônico.

A tendência da interpretação histórica de Paulo Emílio em narrar o fluxo histórico do cinema nacional pela via do embate pelo mercado interno brasileiro entre produção cinematográfica nacional e exibição cinematográfica dominada pelo produto estrangeiro o impulsiona para os modos de elaboração de enredo tragicômico, junção do enredo trágico e do enredo cômico⁹.

⁹ De acordo com White, “Na tragédia não há ocasiões festivas, salvo falsas ou ilusórias; pelo contrário, há sugestões de estados de divisão entre os homens ainda mais terríveis do que aquele que incitou o trágico *agon* no início do drama. Todavia, a queda do protagonista e o abalo do mundo que ele habita ocorridos no final da peça trágica não são considerados ameaçadores para aqueles que sobrevivem à prova agônica. Para os espectadores da luta houve uma aquisição de conhecimento” (WHITE, 2008, p. 24). Neste sentido, “As reconciliações que ocorrem no final da tragédia são muito mais sombrias; têm mais o caráter de resignações dos homens com as

O tom trágico da história narrada por Paulo Emílio aparece na abordagem dos limites impostos pelo subdesenvolvimento infraestrutural (produção cinematográfica nacional) e superestrutural (*consciência cinematográfica nacional*). As ações dos agentes do campo histórico (cineastas: produção cinematográfica nacional de longas-metragens ficcionais; exibidores: exibição cinematográfica de produtos estrangeiros) são expostas em constante contradição, na medida em que seus respectivos interesses — os primeiros postulando um lugar majoritário no mercado e os segundos reservando esse lugar aos filmes estrangeiros — são conflituosos. Nesse processo em que o econômico e o cultural são limitados pelo subdesenvolvimento, especialmente devido à falta de espaço para a exibição das produções brasileiras, os homens entram em conflito. Desencadeado pelo *status quo* subdesenvolvido, tal conflito, apesar de apaziguado por algumas conciliações de interesses e momentaneamente abandonado em conjunturas harmônicas — épocas produtivas, que em todos os casos narrados pelo crítico consistem em ocasiões festivas ilusórias —, sempre volta à superfície do campo histórico, demonstrando a impossibilidade de alteração estrutural sem a ocorrência da dialética, bem como revelando aos agentes históricos seu eterno retorno, porém com roupagem nova devido ao acúmulo de acontecimentos históricos.

O viés cômico dessa história aparece quando Paulo Emílio postula um *telos* na história de nossa cinematografia pela narração das relações da infraestrutura (produção cinematográfica nacional) e da superestrutura (a *consciência cinematográfica nacional*) com o subdesenvolvimento. A situação de cisão de interesses dos agentes influenciada por essa lei putativa da história, à primeira vista inalterável e, por isso, trágica, incita parcela desses mesmos agentes a agir no interior do campo histórico no propósito de tentar mudar a situação de eterno retorno ao mesmo diferente. Nesse movimento paulatino no decorrer do fluxo

condições em que devem labutar no mundo. Essas condições, por sua vez, se declaram inalteráveis e eternas, implicando que ao homem não é possível mudá-las, mas que lhe cumpre agir dentro delas. Impõem limites quanto ao que se pode aspirar e ao que se pode legitimamente visar na busca de segurança e equilíbrio no mundo” (Ibid., p. 25). Em suma, conforme White, juntamente com a sátira, a tragédia consiste num modo de elaboração de enredo concorde com aqueles historiadores que identificam atrás ou dentro da congêrie de eventos contidos na crônica uma estrutura vigente de relações ou um eterno retorno do mesmo no diferente. Por seu turno, na comédia, “[...] a esperança do temporário triunfo do homem sobre seu mundo é oferecida pela perspectiva de reconciliações ocasionais das forças em jogo no mundo social e natural. Tais reconciliações são simbolizadas nas ocasiões festivas de que se vale tradicionalmente o autor cômico para terminar seus relatos dramáticos de mudança e transformação. As reconciliações que acontecem no final da comédia são reconciliações dos homens com os homens, dos homens com seu mundo e sua sociedade; a condição da sociedade é então representada como sendo mais pura, mais sã e mais sadia em consequência do conflito entre elementos do mundo aparentemente opostos de forma inalterável; estes elementos revelam-se, no fim de contas, harmonizáveis uns com os outros, unificados, concordes consigo mesmo e com os outros” (Ibid., p. 24-25). Assim como a estória romanesca, a comédia delinea a emergência de novas forças ou condições emanadas de processos que parecem à primeira vista ser imutáveis em sua essência ou estar mudando somente em suas formas fenomênicas.

histórico ocorrerá um estágio no qual a dialética será manifesta, pois a “legítima” *consciência cinematográfica nacional* (superestrutural), agindo no interior do campo histórico, rebaterá as influências do subdesenvolvimento (agência extra-histórica), promovendo a alteração de seu modo de produção por um cinema industrial e “legitimamente” brasileiro. Nesse momento futuro — cuja mola propulsora será a *consciência cinematográfica nacional* — postulado por Paulo Emílio em sua interpretação, com efeito, ocorrerá uma ocasião realmente festiva, na medida em que as antes dispersas e contraditórias relações entre os agentes do campo histórico subdesenvolvido cederão espaço a uma nova organização social, política, econômica e cultural na qual os níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) comporão um todo harmônico e temporalmente sincrônico: um momento histórico diferente e qualitativamente melhor que os anteriores.

Em virtude de todas essas características explicativas, a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio também possui uma implicação ética, que flerta com preocupações do modernismo literário de 1922 e, ao mesmo tempo, pode ser considerada enquanto um modo de explicação por implicação ideológica *radical*¹⁰. Quanto à mudança social, o crítico defende a urgência de transformações estruturais no cinema brasileiro, ao mesmo tempo que sinaliza a construção de um todo cinematográfico em novas bases. Sobre o ritmo dessa transformação, malgrado tenha consciência do poder necessário para efetuar-las e da força inerte do *status quo* subdesenvolvido e seus desdobramentos, Paulo Emílio leva em consideração a possibilidade de uma alteração cataclísmica, bem como atribui maior peso à apresentação do provimento dos meios de realizá-la. Por fim, no que toca à orientação temporal, a interpretação histórica do crítico enseja a crença em um *telos* na história cinematográfica nacional, cujo novo modelo estrutural é iminente, assim como se propõe a encontrar os meios revolucionários de realizar rapidamente esse futuro postulado.

Esses liames gerais das estratégias narrativas utilizadas por Paulo Emílio podem ser problematizados de maneira pormenorizada se nos ativermos mais profundamente às épocas de sua interpretação histórica. Portanto, passemos à sua abordagem.

¹⁰ White postula que os modos de explicação por implicação ideológica podem ser caracterizados com base na abordagem do problema da mudança social, da velocidade dessas mudanças e da orientação temporal. Especificamente acerca do modo de explicação por implicação ideológica radical, o teórico sintetiza que, quanto à transformação social, o radicalismo reconhece sua inevitabilidade e, analogamente, acredita na mudança estrutural da sociedade, visando reconstituí-la sobre novas bases. No que tange à velocidade dessa transformação, o radicalismo postula uma alteração cataclísmica, porém, tendo em vista o necessário poder para prover, bem como a força inercial de instituições herdadas, se preocupa mais com o provimento dos meios de realizá-la. Por fim, no que se refere à temporalidade, o radicalismo enxerga um estado utópico como iminente, fator que o incita a encontrar os meios revolucionários de realizar a utopia o mais rápido possível (WHITE, 2008, p. 38-39).

2. Um olhar microscópico

1ª época: produtividade e os primeiros atos da tragédia

Paulo Emílio reflete sobre a *1ª época* do cinema brasileiro (1896-1912), tanto no *Panorama* (1966) quanto em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973). No primeiro, enfatiza:

Em 1896, o cinema chega ao Brasil. Ignora-se o nome do empresário, mas a máquina chamava-se Omniographo, sendo que as exibições desenrolaram-se numa sala da Rua do Ouvidor, coração do velho Rio antes da inauguração da avenida [Central]. A primeira sala de exibição fixa foi instalada no nº. 141 da Rua do Ouvidor, em 31 de julho de 1897, e chamou-se “Salão de Novidades”. Cinema era novidade francesa e o local passou a ser o “Salão Paris no Rio”, nome que cumpriu seu papel na história do cinema no Brasil e do filme Brasileiro (SALLES GOMES, 1980, p. 39).

No segundo, ressalta:

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

Das duas colocações complementares nota-se que, nessa época inaugural considerada produtiva, o crítico observa uma rápida invasão dos produtos importados no incipiente mercado exibidor brasileiro, em 1896, bem como parte da ideia de que nosso cinema é subdesenvolvido. Nessa medida, com um tratamento descritivo das principais salas nas quais o cinema estrangeiro conquistava o gosto da população local, sobretudo o *Salão Paris*, na então capital federal, Paulo Emílio cai no tropo da metáfora e no modo de argumentação formal mecanicista.

A metáfora¹¹ aparece quando a exibição cinematográfica de filmes estrangeiros em solo nacional — no momento em que sequer temos ainda uma atividade produtiva,

¹¹ Para White, no tropo metafórico, essencialmente representacional, mesmo que essa representação seja por vezes desfigurada, os fenômenos podem ser caracterizados em função de sua semelhança ou diferença com um outro, à maneira da analogia ou símile. Dando como exemplo a expressão “meu amor, uma rosa”, o teórico afirma: “[...] a expressão metafórica ‘meu amor, uma rosa’ afirma a adequação da rosa como representação da(o) amada(o). Declara que existe semelhança entre dois objetos apesar de diferenças manifestas entre eles. Mas a identificação do ser amado com a rosa é apenas *literalmente* declarada. A frase destina-se a ser tomada *figuradamente* como indicação das qualidades de beleza, preciosidade, delicadeza e assim por diante, possuídas pelo ser amado. O termo ‘amor’ faz as vezes de signo de um determinado indivíduo, mas o termo ‘rosa’ é entendido como sendo uma ‘figura’ ou um ‘símbolo’ das qualidades atribuídas ao ser amado. O ser amado é identificado com a rosa, mas de modo a sustentar a particularidade do ser amado enquanto sugere qualidades que ela (ou ele) compartilha com a rosa (WHITE, 2008, p. 48).

tampouco uma prematura consciência cinematográfica — é considerada como mera representação de uma realidade social, política, econômica e cultural totalmente diferente de seu lugar de recepção. Nesse sentido, a argumentação mecanicista se alimenta da proposição pela qual nosso mercado interno de filmes é inaugurado como desdobramento do mercado externo, pois, numa estrutura geral subdesenvolvida, em que inexistem modos de produção cinematográficos, tampouco consciência cinematográfica, é lei mecânica da história que infraestrutura e superestrutura sejam subjugadas pelos interesses do capital exterior desenvolvido.

O estabelecimento dessa lei da história conduz a urdidura de Paulo Emílio para um diagnóstico mais preciso acerca de suas relações com a infraestrutura e superestrutura do cinema brasileiro. Nesse passo, o crítico dá prosseguimento à sua interpretação histórica recorrendo ao tropo da metonímia e ao modo de argumentação formal mecanicista. No *Panorama* (1966)¹², ao enfatizar um *nascimento do cinema brasileiro* em 1898, o autor afirma:

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 (Ibid., p. 40).

Ora, Paulo Emílio expõe a “suposta” filmagem da Baía de Guanabara efetuada pelo imigrante italiano Afonso Segretto, no dia 19 de junho de 1898, como o *nascimento do cinema brasileiro*. É essa marca de origem da cinematografia nacional que promove a passagem do tropo da metáfora para o tropo metonímico. Na escolha de uma filmagem/produção cinematográfica, considerada nacional por ter sido feita em mar brasileiro, o crítico metonimicamente reduz o todo da atividade cinematográfica — outras supostas produções, a distribuição de filmes e a já quantitativa exibição — a uma de suas partes: a produção.

O modo de argumentação mecanicista, já presente desde a descrição do início do cinema no Brasil como desdobramento de nosso subdesenvolvimento, aparece novamente quando Paulo Emílio, tanto no *Panorama* quanto em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), discorre sobre as atividades cinematográficas da marca de origem (1898) até 1906. No primeiro, salienta:

¹² Como já vimos no capítulo anterior, em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), Paulo Emílio não bate na tecla do *nascimento* provavelmente por considerar tema já resolvido.

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 os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significância. 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 (Ibid., p. 41).

No segundo, endossa: “Se durante aproximadamente uma década o cinema tardou a entrar no hábito brasileiro, isso foi devido ao nosso subdesenvolvimento em eletricidade, inclusive na Capital Federal” (Ibid., p. 88). Com base nessas duas passagens, constata-se que o autor considera como empecilho ao florescimento da produção cinematográfica no país a carência de energia elétrica: um dos desdobramentos econômicos do subdesenvolvimento, lei putativa da história. Em outros termos, embora as filmagens tenham se multiplicado após o *nascimento* do cinema nacional (1898), essa lei putativa da história, que impõe limites ao país, condiciona seu níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) aos interesses exibicionistas externos e não aos de prosseguimento da produção nacional inaugurada com o *nascimento*.

Tal ordem de relações encaminha o crítico a procurar um novo marco, a partir do qual possa edificar um sistema de sentido mais coerente com os postulados epistemológicos de sua conjuntura. Nesse intento, ancorando-se na obra de Vicente de Paula Araújo (1976), Paulo Emílio realça uma *Bela época* do cinema brasileiro, iniciada em 1907 e terminada por volta de 1911, explicando os motivos de seu florescimento, êxito e declínio. No *Panorama* (1966), pontua:

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. [...] Em junho de 1911, era exibida *A Dançarina Descalça*, de Auler, o último filme cantante. Os dois últimos filmes mudos de enredo, a comédia *O Casamento de Esteves* e o drama *Triste Fim de uma Vida de Prazeres*, já datavam de 1910. Encerrava-se assim, em meados de 1911, um ciclo particularmente movimentado, talvez brilhante mesmo do cinema nacional. Em 1912, foi realizado apenas um filme de enredo no Rio de Janeiro, que nem foi exibido, censurado pela Marinha de Guerra por ter focalizado a vida do cabo João Candido, líder da rebelião dos marinheiros contra o uso da chibata como punição. Intensificava-se a crise: quase todos aqueles que participavam ativamente da fabricação de filmes nacionais abandonam as lides cinematográficas. Argumentistas, roteiristas e diretores de cena que haviam surgido, aos poucos vão retornando às suas origens jornalísticas e teatrais. O desinteresse generalizado atinge também os primeiros produtores e dele não

escapa nem um Paschoal Segreto, que cada vez mais se dedicará apenas ao teatro ligeiro. Agrava-se a deserção: Labanca abandona definitivamente a profissão cinematográfica. Permanece Serrador, mas sua frutuosa carreira no cinema apoia-se agora exclusivamente no comércio do filme produzido no estrangeiro. Rompe-se a antiga solidariedade de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinematografia. Os que persistem em fazer filmes nacionais encontram crescente dificuldade em exibi-los. Entre esses teimosos, encontramos Leal, os irmãos Botelho, e alguns outros técnicos e cinegrafistas que não desistem. Viriam eles a assegurar um mínimo de continuidade entre a época que se encerra em 1912 e a seguinte, que cobrirá os próximos dez anos (Ibid., p. 41-49).

Em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), retoma os argumentos e arrisca um pouco mais acerca dos motivos do declínio, ao afirmar:

Quando a energia foi industrializada no Rio, as salas de exibição proliferaram como cogumelos. Os donos dessas salas comerciavam com o filme estrangeiro, mas logo tiveram a ideia de produzir e assim, durante três ou quatro anos, a partir de 1908, o Rio conheceu um período cujo estudioso, Vicente de Paula Araújo, não hesita em denominar “A Bela Época do Cinema Brasileiro”. Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles da Europa e da América, esses filmes em torno de assuntos que no momento interessavam a cidade — crimes, política e outros divertimentos — não eram fatores de brasilianismos apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro. As fitas primitivas brasileiras, tecnicamente muito inferiores ao similar importado, deviam aparecer com maiores atrativos aos olhos de um espectador ainda ingênuo, não iniciado no gosto pelo acabamento de um produto cujo consumo começara. O fato é que nenhum produto importado conheceu no período o triunfo de bilheteria deste ou daquele filme brasileiro sobre crime ou política, sendo de anotar que o público assim conquistado incluía a intelligentsia que circulava pela Rua do Ouvidor e pela recém-inaugurada Avenida Central. 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 os mercados. O Brasil, que importava de tudo — até caixão de defunto e palito —, abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a ideia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica. O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento (Ibid., p. 89).

Com essas asserções, Paulo Emílio passa a se ater mais enfaticamente aos relacionamentos dos níveis horizontais infraestrutura (modos de produção cinematográfica) e superestrutura (*consciência cinematográfica nacional*) com a lei putativa da história do cinema brasileiro: o subdesenvolvimento. Atribuindo aos anos da *Bela época* a característica áurea de conciliação de interesses entre produção, distribuição e exibição, bem como marcando seu início e término em função da maior disponibilidade de eletricidade e à invasão

maciça do produto externo ao mercado brasileiro, respectivamente, o crítico recorre a apreensões metonímicas e mecanicistas acerca da realidade cinematográfica nacional.

Na interpretação de Paulo Emílio as explicações para o momento inaugural da *Bela época* estão, de um lado, no fato de parte das condições materiais — energia elétrica — que viabilizam a existência desse cinema subdesenvolvido ter sido conquistada, demonstrando sua leitura segundo a qual produção, distribuição e exibição cinematográficas nacionais são profundamente limitadas pela lei mecânica da história: o subdesenvolvimento e, de outro, nas relações entre os níveis da infraestrutura e da superestrutura, sendo a energia elétrica (elemento infraestrutural) tomada como o único aspecto que viabiliza e influencia a mentalidade (elemento superestrutural) dos exibidores cinematográficos nacionais, que passam também a produzir e distribuir os filmes brasileiros.

Acerca do êxito do período, Paulo Emílio observa que produção, distribuição e exibição cinematográficas nacionais (o todo da atividade cinematográfica) são influenciadas por traços econômicos e culturais advindos da lei mecânica subdesenvolvimento. Economicamente, a busca por lucro dos exibidores é impulsionada pelo fato de que somente exibindo as películas estrangeiras que ocupavam nosso mercado interno, tais lucros seriam mínimos, sobretudo em função de nosso subdesenvolvimento. Culturalmente, a ausência de gosto apurado do público, que não exige melhor acabamento dos filmes brasileiros e passa a frequentar nossas salas de exibição para vê-los, também consiste num desdobramento de nosso subdesenvolvimento. Em função desse quadro, o crítico aventa uma harmonia de interesses do todo (produção, distribuição e exibição), porém deixa claro que tais interesses são exclusivamente de parcela dos agentes do campo histórico: os sujeitos dedicados à exibição. Desse modo, essa ordem de relações que reduz a totalidade dos interesses em torno de nossa atividade cinematográfica apenas aos dos exibidores demonstra claramente uma apreensão do campo histórico que cai no tropo metonímico.

A propósito do término da *Bela época*, novamente se evidencia a apreensão mecanicista e metonímica do campo histórico. Produtos e capitais externos, em função da transformação do cinema estrangeiro em indústria, invadem as searas da distribuição e exibição nacionais. Nesse processo, a harmonia entre a tríade produção, distribuição e exibição — que já era reduzida metonimicamente aos interesses dos agentes do último setor —, se rompe, provocando o término do período. Aqui, o mecanicismo se instala, na medida em que nosso cinema, ainda artesanal, mas já limitado pela lei putativa do subdesenvolvimento, é expurgado do mercado brasileiro. Já a metonímia aparece quando o

autor entende que a totalidade dos interesses do mercado brasileiro continuam reduzidos aos intentos dos agentes dedicados à exibição, que, por sua vez, passam também a representar os interesses das agências produtoras e distribuidoras internacionais.

Paulo Emílio coloca um ponto final nessa *1ª época* do cinema brasileiro (1896-1912) justamente com o fim da *Bela época* (1908-1911), bem como observa o período como produtivo em função de seus três últimos anos. Nesse procedimento, demonstra sua apreensão metonímica e mecanicista do campo histórico, pois essa época, cuja totalidade comporta dezesseis anos, é reduzida aos três da *Bela época* para ser encarada positivamente. Por outro lado, a força do subdesenvolvimento, lei putativa da história, é que impõe limites ao prosseguimento do êxito e determina seu fim.

Com tal interpretação acerca da totalidade da *1ª época* do cinema brasileiro, Paulo Emílio já demonstra a recorrência à elaboração de um enredo trágico para nossa cinematografia. A própria constituição identitária do homem brasileiro é tomada, por si só, como trágica. Impregnadas da ideia de um conflito interno entre sermos nós mesmos (ocupados) e sermos o outro (ocupantes) — devido ao processo de colonização —, assim como denotando uma dialética confusa, que na maioria das vezes é sublevada pela força da lei da história (subdesenvolvimento), confirmando uma vocação em ser o outro (ocupante), as asserções acerca do início do cinema nacional também se inserem nessa tragédia.

Como desdobramento da lei história (subdesenvolvimento), já a partir de 1896 os filmes estrangeiros não encontram dificuldade para adentrar o mercado brasileiro. Dois anos mais tarde, em 1898, ocorre o *nascimento do cinema brasileiro* e a instalação de uma relação conflituosa entre os sujeitos vinculados à produção de longas-metragens ficcionais nacionais e os dedicados à exibição de produtos estrangeiros. Esse conflito ainda é prematuro em função da inexistência, por um lado, de uma *consciência cinematográfica nacional* e, por outro, devido à força da lei da história (subdesenvolvimento) que interfere na indisponibilidade de condições materiais (energia elétrica).

Cerca de oito anos depois, com a conquista de condições materiais (energia elétrica), surge uma ocasião de reconciliação interesses: a *Bela época* do cinema brasileiro (1907-1911). Nessa ocasião festiva os filmes nacionais conquistam o mercado em função da ação dos exibidores, que fundem seus interesses e papéis aos de produtores e distribuidores, dando maior atenção a eles, bem como reservando-lhes maior espaço na esfera de exibição. Ainda aqui, o subdesenvolvimento mantém seu influxo, na medida em que a fruição cinematográfica ingênua leva o público a também fazer parte da conciliação de interesses, não

exigindo do produto nacional a mesma qualidade formal e artística do produto estrangeiro e, por consequência, prestigiando o primeiro. Entretanto, em 1911, com o desenvolvimento da produção estrangeira em escala industrial, o produto artesanal brasileiro é expurgado do mercado, uma vez que os indivíduos da esfera da exibição passam a auferir maior lucratividade na projeção de filmes importados. A conciliação de interesses reinante na *Bela época* se demonstra ilusória, não muda a essência do processo histórico e, portanto, consiste numa ocasião festiva somente na aparência.

Com efeito, no resultado final, tal circunstância repõe uma cisão de propósitos no campo histórico ainda mais complexa e problemática do que aquela inaugurada com o *nascimento do cinema brasileiro*. O embate explícito entre os sujeitos dedicados à produção cinematográfica nacional e aqueles inseridos nas ações de exibição se dá num processo histórico visto como inalterável, bem como incita esses sujeitos a se resignarem ao *status quo* subdesenvolvido, procurando meios de agir nele, porém cientes dos limites que lhes são impostos. Em suma, ocorre um retorno ao mesmo diferente, pois o subdesenvolvimento que deu vazão à rápida chegada do cinema no país, emerge com força novamente, mas agora já influenciando diretamente a mentalidade do meio cinematográfico.

2ª época: improdutividade e resignação

Paulo Emílio dá prosseguimento à sua interpretação histórica com a 2ª época do cinema brasileiro (1912-1922), considerada improdutiva e exposta quase que exclusivamente no *Panorama* (1966)¹³. Logo de início, o crítico assinala:

Após o colapso assinalado em 1911-12, a continuidade do cinema brasileiro repousou inicialmente na atividade de alguns cinegrafistas, ou seja, técnicos em filmagem. Não foi, entretanto, realizando filmes de enredo que esses profissionais conseguiram ganhar a vida: tanto Antonio Leal como Paulino e Alberto Botelho dedicam-se sobretudo aos documentários e jornais cinematográficos. E quando eventualmente filmam um enredo, não é por terem encontrado um empresário interessado em seus serviços técnicos, pois serão seus próprios produtores nessas raras investidas no campo de ficção (SALLES GOMES, 1980, p. 50).

De imediato depreende-se que a cinematografia brasileira tem que recomeçar praticamente do zero em função do subdesenvolvimento (lei putativa da história), cuja força

¹³ Como já visto, o crítico dedica poucas linhas sobre o período em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), apenas reafirmando o que disse no *Panorama* (1966), do seguinte modo: “Logo após o estrangulamento do primeiro surto cinematográfico brasileiro, os norte-americanos varreram os concorrentes europeus e ocuparam o terreno de forma praticamente exclusiva. Em função deles e para eles o comércio de exibição foi renovado e ampliado” (SALLES GOMES, 1980, p. 90).

sobrepôs-se à conjuntura produtiva do período antecessor. Assim, o crítico observa que, por um lado, as produções majoritárias no cenário cinematográfico nacional consistem nos filmes de curta-metragem documental e, por outro, nas esferas de distribuição e exibição as produções cinematográficas estrangeiras são dominantes, uma vez que os exibidores seguem a tendência que deu cabo à época anterior: atender aos interesses externos, especialmente das distribuidoras norte-americanas.

Tal exposição, urdida por outras estratégias narrativas, abriria caminho para o crítico passar em revista as produções brasileiras de curta-metragem documental, bem como acentuar quais foram os filmes estrangeiros que dominaram as bilheterias, porém sua interpretação prossegue em estratégias narrativas via argumentações metonímicas e mecanicistas, uma vez que seu foco recai sobre os escassos filmes de longa-metragem ficcionais, cujos responsáveis ainda eram os remanescentes do período anterior. Primeiro, o crítico afirma:

A ideia de que o crime compensa — pelo menos como enredo de filme — deve ter inspirado os responsáveis pelas produções que tentaram arrancar o cinema nacional do marasmo em que mergulhava por volta de 1912. Historicamente, a ideia é certa, e havia sido testada entre nós com o grande êxito de *Os estranguladores*, de Leal, e de outras fitas de crime, nacionais ou estrangeiras (Ibid., p. 50).

Em seguida, marca até 1914 apenas três películas dedicadas ao tema criminal — *O caso dos caixotes* e *O crime de Paula Matos*, ambos dos irmãos Paulinho e Alberto Botelho; e *O crime dos banhados*, de Francisco Santos —, assim como sinaliza que, em função da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a produção nacional de longas-metragens ficcionais é paralisada (Id.). A partir dessa exposição, Paulo Emílio nota um aumento da produção nacional de longas ficcionais em películas inspiradas na literatura brasileira, bem como na participação do país no conflito mundial, até 1918, ressaltando:

Na produção que se desenvolve a partir de 1915, o que chama logo atenção é o número de fitas inspiradas na nossa literatura. *Inocência* e *A Retirada da Laguna* foram baseadas nos romances de Taunay; de Bilac foi aproveitado *O Caçador de Esmeraldas*; e de Macedo, *A Moreninha*. Bernardo Guimarães foi lembrado para as bases de *O Garimpeiro*, enquanto que de Aluisio Azevedo aproveitou-se *O Mulato*, apresentado com o título *O Cruzeiro do Sul*. A obra de José de Alencar foi naturalmente o ponto de partida para o maior número de filmes: *O Guarani* (duas versões), *Iracema*, *Ubirajara* e *A Viuvinha*. Um conto de Monteiro Lobato serviu de inspiração para *O Faroleiro*. Já Medeiros Albuquerque, Cláudio de Souza e Coelho Neto escreveram enredos especialmente para o cinema, sendo que o de Coelho Neto era para um filme em série, *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, do qual foi realizado somente o primeiro episódio. [...] A participação do Brasil na guerra provocou um número razoável de filmes, sobretudo se levarmos

em conta que essa participação foi exclusivamente simbólica: *Pátria e Bandeira*, com história escrita por Cláudio de Sousa, focalizando a espionagem alemã em nosso território, foi uma das produções que contou com a cooperação das forças armadas, inclusive da nossa incipiente aviação militar. A essa ingênua veleidade patriótica feita no Rio corresponde outra realizada em São Paulo, *Pátria Brasileira*, cuja filmagem foi seguida de perto por Olavo Bilac. Mais curiosa ainda deveria ter sido a fita que recebeu o título francês, *Le Film du Diable*, com letreiros em versos de Bastos Tigre, a ação desenrolando-se no Rio e na Bélgica invadida pelos alemães. A mesma inspiração presidiu o primeiro desenho animado brasileiro, *O Kaiser*, do caricaturista Seth, e que não deve ser confundido com *O Castigo do Kaiser*, filme posado em 1918. Datam também desse período alguns ensaios patrióticos, como *O grito do Ipiranga* e *Tiradentes* (Ibid., p. 53).

Após 1918, o crítico ainda salienta os documentários de curta-metragem de 1922 que participaram nas celebrações em torno do centenário de nossa Independência, salientando:

O cinema acabou por participar intensamente das comemorações do Centenário [da Independência], mas em forma de documentários e jornais de atualidade. Não houve cinegrafista do Rio, de São Paulo ou de qualquer outra cidade que não tivesse recebido encomendas de trabalhos nesse ano de 1922: 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 de enredo (Ibid., p. 58).

De um modo geral, as colocações de Paulo Emílio têm como propósito esmiuçar as relações entre os níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) e o nosso subdesenvolvimento (lei putativa a história), o que demonstram suas argumentações metonímicas e mecanicistas.

Até 1918, muito embora já tenha assinalado que o gênero de produção cinematográfico majoritário consiste nos documentários de curta-metragem, como também tenha evidenciado que a distribuição e a exibição são dominadas pelos produtos estrangeiros, ele reduz metonimicamente a totalidade do campo histórico do cinema brasileiro à escassa produção de longas ficcionais e ao exclusivo interesse dos produtores, bem como recai no estabelecimento de uma relação mecanicista na qual tais produções são substancialmente determinadas cronologicamente pelo sucesso dos filmes de temática criminal da época anterior, pelos clássicos de nossa literatura e pela participação nacional na Primeira Guerra (1914-1918).

Já acerca dos filmes documentários de curta-metragem, a exposição de Paulo Emílio se atém somente àqueles produzidos em 1922. Nesse procedimento, troca o objeto, porém continua apreendendo o campo histórico metonimicamente e de forma mecanicista. Por um lado, agora a totalidade da cinematografia brasileira é reduzida metonimicamente aos

documentários de curta-metragem. Esses, por sua vez, são produzidos pelos documentaristas, porém no fito de atender aos interesses dos sujeitos dedicados ao mercado exibidor e daqueles ligados ao poder público (ignorantes com relação aos assuntos cinematográficos nacionais). Por outro, é evidente que o mercado cinematográfico brasileiro é mecanicamente limitado pelo nosso subdesenvolvimento (lei putativa da história), já que o único produto nacional aceito pelos exibidores (subjugados aos interesses estrangeiros) consiste nos filmes de curta-metragem documental e, conseqüentemente, corresponderá no único modelo de cinema viável de ser produzido.

Essa característica apreendida via mecanicismo constitui-se no motivo primordial pelo qual Paulo Emílio observa essa época do ponto de vista a improdutividade, pois sua leitura geral do período é a seguinte:

Esta segunda época do cinema brasileiro está bem longe da importância e do brilho da primeira. Embora entre 1912 e 1922 o comércio cinematográfico tivesse se desenvolvido consideravelmente, tornou-se cada vez mais difícil o acesso da produção nacional aos circuitos de salas. De um modo geral, os filmes conseguem ser exibidos graças apenas à benevolência de um ou outro proprietário de cinema. [...] 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 a 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 (Ibid., p. 57-58).

Ora, embora no período as produções de longa-metragem se pautem em clássicos da literatura brasileira, bem como em acontecimentos sociopolíticos nacionais e na nossa participação na Primeira Guerra (1914-1918) — o que demonstraria certa influência de uma suposta *consciência cinematográfica nacional* (no nível superestrutural), uma vez que temas propriamente nacionais são objeto de representação fílmica —, o que ocorre mesmo é a preponderância da produção de filmes documentários, substancialmente influenciada pelo nosso estado de subdesenvolvimento. Esse *status quo*, por consequência, é tomado como lei da história que impõe limites aos níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) do campo histórico da cinematografia nacional, pois, ao mesmo tempo em que enseja somente a produção de curtas-metragens documentais, molda uma mentalidade em torno da ideia de tais produções consistirem no único produto viável no mercado, assim como encaminha a crítica cinematográfica a ignorar as escassas produções de longa-metragem ficcionais: à alienação.

Como já vimos, o mercado exibidor é demasiadamente criticado em função da adesão lucrativa ao produto estrangeiro e, nesse sentido, é considerado vilão porque não garante espontaneamente espaço à produção de longas-metragens ficcionais “legitimamente nacionais” e reproduz uma lei putativa da história (subdesenvolvimento e seus desdobramentos), vista como entrave à industrialização do cinema brasileiro. Em função disso, a interpretação efetuada por Paulo Emílio do período, como improdutivo, se baseia, em última instância, na preponderância de filmes documentais influenciada pelos interesses da esfera exibidora, subjugada pela lei da história: o subdesenvolvimento.

O montante interpretativo dessa 2ª época do cinema brasileiro dá prosseguimento ao enredo trágico. A resignação ao “estado” subdesenvolvido de nossa cinematografia se demonstra clara, uma vez que os interesses dos sujeitos dedicados à produção cinematográfica são subjugados aos propósitos daqueles inseridos na esfera da exibição. Malgrado existirem tentativas de conciliação de interesses, sobretudo dos realizadores remanescentes do período anterior — que procuram filmar temáticas de sucesso no período da *Bela época* (1907-1911) —, até mesmo esses intentos são descaracterizados — passam ao largo de uma *consciência cinematográfica nacional* —, pois as tentativas de adequação ao *status quo* os impelem para a produção do único gênero cinematográfico nacional viável no período: os documentários de curta-metragem, imposição do subdesenvolvimento.

3ª época: produtividade e consciência cinematográfica na tragédia

A 3ª época do cinema brasileiro (1923-1933) surge com maior precisão no *Panorama* (1966). Paulo Emílio inicia o período delineando sua mola-propulsora e já deixando entrever sua leitura positiva do período, do seguinte modo:

Paratodos e *Selecta* eram em 1923 as duas revistas brasileiras que mais se interessavam por cinema. O que não impediu que Mário Behring e Paulo Lavrador, respectivamente os redatores principais, nutrissem pelo nosso filme de enredo o maior desprezo. [...] Paradoxalmente, ao mesmo tempo que difundiam essas ideias, tanto *Selecta* quanto *Paratodos* transformaram-se nos maiores veículos da primeira campanha contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção. O que tornou possível esta curiosa contradição foi sem dúvida o liberalismo daquelas publicações, bem como a tenacidade e paixão com que alguns jovens se dispuseram a lutar pelo cinema brasileiro. 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. Entre 1923 e 1933, foram completados cerca de cento e vinte filmes, isto é, o dobro da década anterior. Qualitativamente, o avanço foi ainda mais considerável, surgindo nessa época os nossos clássicos do cinema mudo. A coexistência do cinema mudo e falado de 1929 a 1933 justifica por certo o fato extraordinário de terem sido feitas no ano de 1930 cerca de vinte fitas. Realmente, o cinema falado desempenhou um papel estimulante na nossa produção, mas isso antes de 1934, quando então houve um colapso tão radical quanto o de 1911 ou de 1921. Outra característica da pujança deste terceiro período é o aparecimento de focos de criação em pontos diversos do território além de Rio e São Paulo. Em 1923, filma-se em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades mineiras do interior [...] (Ibid., p. 58-59).

Nota-se imediatamente que essa época produtiva é analisada com base na estratégia narrativa que cai no tropo metonímico e o modo de argumentação mecanicista. Por um lado, metonimicamente, o crítico reduz o todo do cinema brasileiro (produção, distribuição e exibição) a uma de suas partes: a produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais. Por outro, mecanicamente, os níveis de horizontais da infraestrutura e da superestrutura ainda são limitados pelo nosso subdesenvolvimento, lei putativa da história, sobretudo em função dos entraves técnicos e econômicos que impõe ao cinema brasileiro do período, bem como pelo fato de se expressar mais enfaticamente em 1934.

Entretanto, como fator diferencial da abordagem, agora emerge com força uma dialética estabelecida entre os níveis horizontais e os interesses dos agentes do campo histórico, pois o impulso ao novo surto de produção de longas-metragens ficcionais (do nível infra estrutural), a partir de 1923, —, sobretudo os *ciclos regionais* e os clássicos de nosso cinema mudo — consiste na tomada de uma *consciência cinematográfica nacional* (do nível superestrutural) — desdobrada da iniciativa de Adhemar Gonzaga em *Paratodos*, Pedro Lima em *Selecta* e depois ambos em *Cinearte*¹⁴.

Assim sendo, a dialética aparece na medida em que subjaz aos argumentos de Paulo Emílio a ideia de que, em função das dificuldades impostas pelo subdesenvolvimento, alguns agentes do campo histórico, como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, se insurgem contra esse *status quo* e passam a debatê-lo, divulgar as condições de nossa cinematografia e incitar outros agentes a encontrar saídas viáveis. Portanto, em função das condições materiais

¹⁴ Como já observado no capítulo anterior, Paulo Emílio entende como *consciência cinematográfica nacional* o processo contínuo e sistemático de debate e reflexão sobre a industrialização do cinema brasileiro, sua viabilidade, entraves e desafios mercadológicos, bem como o conhecimento dos interesses em jogo naquele processo histórico.

precárias que marginalizavam nossa cinematografia, a crítica passa a contribuir para o surgimento de uma mentalidade pró-cinema brasileiro e, ao mesmo tempo, estimula os realizadores a produzir filmes, fazendo surgir os *ciclos regionais* e os clássicos de nosso cinema mudo.

Com base nesse entendimento, o procedimento do crítico consiste na inversão da ordem das relações estabelecidas no campo histórico até então. Metonimicamente, ele delinea uma organização socioeconômica e cultural no cinema brasileiro na qual a totalidade dos interesses dos agentes do campo histórico (crítica, realizadores, distribuidores e exibidores) é reduzida às intenções da crítica e dos cineastas possuidores de *consciência cinematográfica nacional*, relegando a segundo plano as demais intenções de outros agentes, especialmente dos exibidores, que tenderiam a atender os interesses desdobrados da lei putativa: subdesenvolvimento.

É exatamente essa estratégia de inversão que abre caminho para a exposição positiva dos *ciclos regionais* e dos clássicos mudos brasileiros, principais elementos caracterizadores da produtividade do período. Assim, num primeiro momento recorrendo à metonímia, o autor aponta que a produção de longas ficcionais chega à marca de cento e vinte filmes, bem como, num segundo, pautando-se na metonímia e no mecanicismo, ressalta o surgimento dos clássicos mudos nacionais.

Precisamente acerca dos *ciclos regionais*, equivalente cinematográfico à noção de regionalismo literário de Antonio Candido (1993), são destacadas produções de longas-metragens ficcionais em Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco e Campinas, com destaque para as produções de Humberto Mauro na cidade mineira de Cataguases, segundo Paulo Emílio, homem que “[...] teve a primeira carreira contínua, coerente e bela que o cinema do Brasil conheceu” (Ibid., p. 62)¹⁵. Nessa interpretação, ele observa, apesar de certo artificialismo de diversas películas, a representação do ambiente rural como fator de nacionalidade, e, dessa forma, metonimicamente reduz a totalidade das expressões fílmicas (forma e conteúdo) ao conteúdo, desdobramento da *consciência cinematográfica nacional*. Nesse caso, o subdesenvolvimento parece não impor limites aos níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura), uma vez que os longas-metragens ficcionais são produzidos e

¹⁵ Convém destacar que Humberto Mauro é uma exceção no regionalismo cinematográfico interpretado pelo crítico. Na estratégia narrativa adotada por Paulo Emílio, como visto no capítulo anterior, o realizador é visto de modo ambíguo, sendo suas películas produzidas na fase regionalista de Cataguases — *Tesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929) — tomadas pela apreciação de forma e conteúdo, na qual a forma vai sendo lapidada e o conteúdo brasileiro decaindo. Ainda veremos sobre Mauro na fase do Rio de Janeiro, no interior da *Cinédia*.

desdobrados de uma mentalidade crítica a esse *status quo*, muito embora ainda existam condições econômicas, técnicas e culturais desfavoráveis.

No que se refere aos clássicos do nosso cinema mudo, que são alocados no interior da *Cinédia*, Paulo Emílio cai em argumentos metonímicos e mecanicistas, quando, no *Panorama* (1966), afirma:

Foi a Cinédia um centro de atração: Gabus Mendes veio de São Paulo, Gentil Roiz de Pernambuco, e — principalmente — de Cataguases Humberto Mauro, que assina o primeiro filme da companhia, *Lábios sem Beijos*. Estará também até certo ponto vinculada a esse estúdio a produção de um filme que adquiriu prestígio quase lendário: *Limite*, realizado por um jovem de dezoito anos, Mário Peixoto. E será finalmente ainda no quadro da Cinédia que Humberto Mauro apresenta, em 1933, *Ganga Bruta*, o melhor filme que realizara até então, e uma das indiscutíveis obras-primas do nosso cinema (Ibid., p. 70-71).

E, posteriormente, em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), enfatiza:

Na primeira oportunidade que se ofereceu a cultura popular violou o monopólio norte-americano e se manifestou cinematograficamente. Por ocasião da implantação do cinema falado, que coincidiu com a grande crise de Walt Street, houve um transitório alívio da presença norte-americana, seguido imediatamente pelo recrudescimento de nossa produção. Durante cerca de dois anos, a cultura caipira, originalmente comum a fazendeiros e colonos e de larga audiência nas cidades, tomou forma cinematográfica, o mesmo sucedendo com nossa expressão musical urbana. [...] Esses filmes tiveram imensa audiência em todo o Brasil, mas em breve as coisas cinematográficas do país voltaram ao eixo norte-americano e o cinema brasileiro mais uma vez pareceu morrer, isto é, retornou à condição de marginal rejeitado apesar da qualidade artística crescente de algumas obras da década de trinta (Ibid., p. 90-91).

Tais argumentos nos facultam dizer que, metonimicamente, Paulo Emílio novamente reduz a totalidade das intenções dos agentes do campo histórico aos interesses daqueles possuidores de *consciência cinematográfica nacional*, uma vez que nossos clássicos mudos são produzidos no interior ou sob influência da *Cinédia*, empresa produtora desdobrada da revista *Cinearte*. Por outro lado, é possível enfatizar também que o mecanicismo pautado na premissa de nosso subdesenvolvimento (lei da história) se manifesta porque o crítico ressalta a crise do capitalismo mundial (crise de 1929) e o nosso atraso em relação ao cinema mundial como fatores positivos e desencadeadores de nossos clássicos mudos.

Em suma, em função de nosso subdesenvolvimento, ou melhor, nosso atraso em matéria cinematográfica, bem como de uma *consciência cinematográfica nacional*, prosseguimos produzindo filmes mudos, enquanto o mundo desenvolvido já se adequava à incorporação do som em suas produções. Tal fato proporciona o amadurecimento da

linguagem cinematográfica muda em terras nacionais e, conseqüentemente, o surgimento de nossos clássicos. Tal ordem de relações autoriza Paulo Emílio a tomar *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro, como expressão estética mais precisa desse processo, pois o diretor consiste no caso exemplar de um sujeito que encontra condições materiais e mentais favoráveis para a produção de uma película “autenticamente brasileira”.

Com base nessas estratégias narrativas, o crítico finaliza o período argumentando: “Na nova crise de produção em que entrava o nosso cinema, *A Voz do Carnaval* [1933, de Mauro e Gonzaga] anunciava agudamente uma das principais direções que tomaria o filme brasileiro na sua luta por sobrevivência num mercado invadido pelas fitas importadas” (Ibid., p. 71). Uma vez mais mecanicismo e metonímia ditam o ritmo da interpretação histórica de Paulo Emílio, muito embora ocorra uma inversão da ordem de relações entre os agentes do campo histórico.

Nessa “nova crise” de produção de longas ficcionais, é evidente que mecanicamente a lei putativa da história (subdesenvolvimento) limita o campo de produção cinematográfica nacional, demonstrando-se perene (um “estado”) e influenciando os níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) e as relações dos agentes do campo histórico. Em função disso, o crítico reduz a totalidade de interesses dos agentes às intenções importadoras dos exibidores, que fazem com que até mesmo os sujeitos possuidores de *consciência cinematográfica nacional* — exemplificados por Mauro e Gonzaga — se adaptem e intentem outro tipo de produção (filmes carnavalescos) conveniente aos interesses exibidores.

Já se nota nessa 3ª época do cinema brasileiro (1923-1933) que o mecanicismo consiste numa estratégia de argumentação demasiadamente utilizada por Paulo Emílio em sua interpretação histórica. De suas colocações sobre o período percebe-se que, mesmo sendo eclipsado em algumas conjunturas de nossa história cinematográfica, o subdesenvolvimento é tomado como “um estado”, fator limitador da ordem de relações entre os níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) e, conseqüentemente, do relacionamento dos agentes do campo histórico, que se alternam na hegemonia dos interesses da lide cinematográfica nacional.

Em linhas gerais, essa 3ª época do cinema brasileiro elaborada por Paulo Emílio consiste no prosseguimento do enredo trágico. Os sujeitos ligados à crítica cinematográfica problematizam as possibilidades de ação — *consciência cinematográfica nacional* — e incitam os realizadores a produzir, mesmo em condições materiais e mentais desfavoráveis. Em tal circunstância surgem os *ciclos regionais* e os clássicos de nosso cinema mudo,

representando uma ocasião festiva na qual os interesses dos sujeitos ligados à produção — detentores de *consciência cinematográfica* — se sobrepõem aos propósitos dos indivíduos da esfera da exibição — subjugados à lei da história —, dando ensejo a uma relação de conciliação, especificamente delineada em virtude da crise financeira de 1929, que encaminha os exibidores a recorrerem aos filmes nacionais.

Contudo, o enredo da época não acaba nesse estado de relações. Como afirma o próprio Paulo Emílio, “[...] em breve as coisas cinematográficas do país voltaram ao eixo norte-americano e o cinema brasileiro mais uma vez pareceu morrer, isto é, retornou à condição de marginal rejeitado [...]” (Ibid., p. 91). Nesse sentido, a cisão entre os personagens e seus respectivos interesses é potencializada em sua avaliação, na medida em que a ocasião festiva do período se demonstra ilusória. Os filmes estrangeiros voltam a ocupar o mercado cinematográfico nacional, revelando uma vez mais a força da lei da história: subdesenvolvimento. Nesse estado de existência a resignação é a palavra de ordem, já que até mesmo indivíduos como Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro — detentores de *consciência cinematográfica nacional* — procuram atender as demandas do mercado exibidor, produzindo uma película como *A voz do carnaval* (1933), exemplar de uma tentativa de ação dentro do *status quo* subdesenvolvido.

4ª época: os filmes cômicos e a resignação trágica

A 4ª época do cinema brasileiro (1933-1949) é interpretada por Paulo Emílio como improdutiva, respeitando um recorte temporal em dois tempos — década de 1930, em que o crítico faz incidir luz nas produções de longas ficcionais da *Cinédia*, e decênio de 1940, no qual o destaque vai para as produções da *Atlântida Cinematográfica* — separados por um pequeno colapso de produção. Tendo em vista sua perspectiva metodológica, bem como suas estratégias narrativas, de um modo geral, tal abordagem já demonstra automaticamente as estratégias mecanicista e metonímica.

De um lado, a argumentação mecanicista, apresentando coerência de significado com a época anterior, surge na medida em que o período é considerado improdutivo devido ao monopólio norte-americano no mercado interno, desdobramento direto do subdesenvolvimento (leia putativa da história), que limita os interesses em jogo no campo histórico formado pelos níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura). De outro, a proposta metonímica se inscreve porque, como ocorrera nas épocas anteriores, a totalidade do

cinema brasileiro (produção, distribuição e exibição) é reduzida à produção de longas-metragens de ficção.

Com base nessa amplitude do campo histórico, Paulo Emílio se atém mais enfaticamente às características estéticas das produções pela via da valorização dos dramas cinematográficos e da desqualificação das comédias, procurando um fundo “legitimamente nacional” do cinema brasileiro. É no *Panorama* (1966) que trata mais enfaticamente da década de 1930 e do pequeno colapso que separa temporalmente as produções da *Cinédia* e da *Atlântida*, ressaltando:

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada”. Apesar do interesse e comunicabilidade de *Bonequinha de Seda*, de Oduvaldo Viana, esse tipo de comédia ligeira não foi tentado muitas vezes entre nós. Tampouco o melodrama musical fez escola — como seria de esperar — embora tenha sido prodigioso e duradouro o êxito popular de *O Ébrio* de Vicente Celestino e Gilda Abreu. Eventualmente a Cinédia lançava uma fita dramática de nível mais alto, como *Pureza*, baseada no romance de José Lins do Rêgo. [...] 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 (Ibid., p. 72-73).

À luz dos argumentos de Paulo Emílio, depreende-se que a metonímia e o mecanicismo também são as principais estratégias utilizadas para discutir as experiências estéticas do campo histórico. Nesse procedimento, ressoa a ideia segundo a qual as estratégias utilizadas para tratar a temporalidade do período reverberam na análise dos interesses dos agentes e das expressões cinematográficas surgidas desses interesses.

Ao tratar da década de 1930, as produções da *Cinédia* são vistas por uma redução metonímica, na qual os níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) do cinema brasileiro e os respectivos interesses dos agentes do campo histórico são expostos como expressão dos propósitos dos sujeitos inseridos no mercado exibidor, já que os únicos filmes viáveis de serem produzidos são os carnavalescos e as “chanchadas”. Assim, também emerge a argumentação mecanicista, pois as condições materiais de circulação dos filmes brasileiros em nosso mercado interno são condicionadas pelo subdesenvolvimento (lei da história), que subjuga a esfera exibidora e limita outro tipo de produção: os dramas cinematográficos, expressões fílmicas teoricamente vinculadas aos interesses de sujeitos ligados ao campo da produção e possuidores de *consciência cinematográfica*. Nessa mesma corrente interpretativa, o pequeno colapso assinalado por volta de 1942 demonstra novamente o argumento

mecanicista, que postula a tese de que, mesmo atendendo aos interesses do mercado exibidor, os longas ficcionais brasileiros (carnavalescos e “chanchadas”) são limitados por natureza ao nosso subdesenvolvimento e, portanto, perdem seu já pequeno espaço no mercado exibidor em função de nossa característica primária vinculada à importação.

Já as produções da década de 1940 recebem observação tanto no *Panorama* (1966) quanto em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973). No primeiro texto Paulo Emílio afirma:

Neste período, a recém-fundada Atlântida foi a companhia de maior importância, criação de Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Estreia com *Moleque Tião*, filme que deu o tom das primeiras produções; procura de temas brasileiros e relativo cuidado na fatura dos trabalhos. Logo porém predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. Esse encontro dentre produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911. Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos. (Ibid., p. 73).

Já no segundo, o crítico sublinha:

O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos quarenta é um marco. A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária aos interesses estrangeiros. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente, mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens antológicas, traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento; contudo o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Nesse caso o envolvimento era inseparável da passividade consumidora ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade. Um universo complexo se construía da sucessão de filmes norte-americanos, mas a absorção feita através do distanciamento o tornava abstrato, enquanto que os fragmentos irrisórios de Brasil propostos por nossos filmes delineavam um mundo vivido pelos espectadores. A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida a adoção, pela

plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante. (Ibid., p. 91-92).

De um modo geral, muito embora ocorra uma leitura ambígua acerca das “chanchadas” da *Atlântida*, a tensão estabelecida entre uma possível *consciência cinematográfica nacional* e o estado de subdesenvolvimento dita o ritmo das estratégias narrativas de Paulo Emílio, bem como a questão econômica também se insere com peso na urdidura de enredo.

As produções da *Atlântida* são tomadas por duas fases: uma primeira, em que surgem películas preocupadas com temáticas nacionais e com maior preocupação formal (filmes carnavalescos), e, uma segunda, iniciada pela associação da produtora à cadeia exibidora de Luis Severiano Ribeiro, em 1947, fase em que há hegemonia de filmes produzidos às pressas e sem preocupações mais sérias do ponto de vista formal (“chanchadas”). De tal divisão percebe-se que o início das produções da *Atlântida* é visto esteticamente como positivo. O pequeno colapso assinalado por volta de 1942 faz com que as produções tenham que recomeçar do zero, muito embora o gênero cinematográfico ainda sejam os filmes carnavalescos, único tipo de produção aceitável mercadologicamente aos exibidores. Nesse procedimento, mecanicamente Paulo Emílio continua atribuindo ao subdesenvolvimento o papel de limitar os interesses em jogo no campo histórico do cinema brasileiro, visto que os exibidores, subjugados ao *status quo*, ainda ditam as regras do mercado. Entretanto, metonimicamente o crítico reduz a totalidade dos interesses dos agentes do campo histórico àqueles dos sujeitos inseridos na *Atlântida* (empresa produtora), que, mesmo produzindo filmes carnavalescos, conseguem expressões fílmicas relativamente refinadas formalmente e com temática brasileira.

Já a partir de 1947, a totalidade dos propósitos em jogo na cinematografia nacional é reduzida ao gosto dos exibidores — representantes diretos do capital estrangeiro, logo, expressão prática de uma lei da história que nos aloca no subdesenvolvimento —, na medida em que ocorre a associação entre a *Atlântida* e a cadeia de Luiz Severiano Ribeiro. Tal fato leva Paulo Emílio a encarar as produções surgidas da parceria tanto do ponto de vista estético negativo quanto do ponto de vista positivo, isto é, de modo ambíguo.

Por um lado, os níveis horizontais da infraestrutura e da superestrutura explicitam uma tensão entre os interesses dos sujeitos da cinematografia nacional cujo resultado final é reduzido metonimicamente e mecanicamente, bem como visto do ponto de vista negativo. Os interesses dos agentes dotados de uma possível *consciência cinematográfica nacional* (produtores de filmes carnavalescos mais bem feitos) são reduzidos metonimicamente aos dos

distribuidores e exibidores, pois ocorre a produção em larga escala de “chanchadas” (filmes mais descuidados e miméticos). Essa redução, concomitantemente, revela o influxo do subdesenvolvimento, lei da história, pois mecanicamente as “chanchadas” e seu público “carregam consigo a marca mais cruel do subdesenvolvimento”, materializando na prática do fenômeno cinematográfico tal “estado” do cinema brasileiro. De outro lado, entretanto, como fator positivo, muito embora emane da própria condição na qual se insere nosso cinema, que é pensada mecanicamente à luz da lei da história subdesenvolvimento, a relação do público com as “chanchadas” é explicitada metonimicamente, pois a recepção e a mentalidade passivas introduzidas pela fruição do cinema estrangeiro são subsumidas e reduzidas à relação estreita e mais comprometida do público com as “chanchadas”, sobretudo pela adesão e identificação aos personagens daqueles filmes.

Com efeito, apesar da ambiguidade no trato dos filmes produzidos pela *Atlântida*, e até mesmo sua comparação com a *Bela época* (1907-1911), Paulo Emílio vê essa 4ª época do cinema brasileiro (1933-1949) pela ótica da improdutividade, sobretudo em virtude da reflexão acerca da estética dos filmes. Nesse procedimento, reflete negativamente sobre o período, alimentando-se da máxima segundo a qual a grande maioria das expressões fílmicas dos longas-metragens ficcionais é condicionada mecanicamente pelo estado de subdesenvolvimento e, conseqüentemente, limitada pelos interesses da esfera exibidora, representante do interesse ocupante e submissa a ele, portanto avessa a um conteúdo “legitimamente” nacional.

Em sua totalidade¹⁶, o enredo adotado por Paulo Emílio acerca dessa 4ª época continua sendo trágico. A resignação dos sujeitos ao *status quo* subdesenvolvido se demonstra mais visível do ponto de vista da estética das películas. As ações dos personagens ligados à produção dos filmes se moldam aos interesses dos protagonistas da exibição — subjugados à lei da história —, formulando uma relação de conciliação sombria e ilusória, uma vez que um possível conteúdo fílmico “legitimamente” brasileiro é eclipsado pela adesão lucrativa e descompromissada à forma hollywoodiana. Portanto, o cinema brasileiro encontra lugar no mercado somente na aparência, e não na essência. Nesse passo, o conflito entre produção cinematográfica de longas metragens ficcionais e exibição das películas estrangeiras ainda permanece, pois é a própria condição de ocupação dos filmes estrangeiros em nosso mercado

¹⁶ O termo totalidade se refere à abordagem geral de Paulo Emílio. Desse modo, não elidimos a ambiguidade com a qual o crítico interpreta as “chanchadas” da *Atlântida Cinematográfica*, mas, sim, consideramos que sua visão negativa sobre as referidas películas, em última instância, contribui na sua interpretação, que salienta a improdutividade do período e, por isso mesmo, auxilia na sua visão trágica sobre ele.

exibidor — limitação da lei da história: subdesenvolvimento — que enseja a atitude dos realizadores cinematográficos brasileiros.

Em função dessa ocasião ilusória, Paulo Emílio não finaliza essa época com base em um novo colapso de produção de longas-metragens ficcionais, mas, sim, na continuidade das produções de “chanchadas” e, ao mesmo tempo tendo em vista a tentativa efetiva de industrialização do cinema brasileiro que ocorre no estado de São Paulo. Em outras palavras, a tragédia da próxima época já é anunciada.

5ª época: uma tragédia anunciada, porém produtiva esteticamente

A 5ª época do cinema brasileiro (1950-1965) é dividida por Paulo Emílio em três momentos — 1950-1954; 1955-1959; 1960-1965 — organizados numa abordagem evolutiva acerca da estética dos filmes, bem como alicerçados no materialismo histórico dialético, denotando apreciações do campo histórico que caem nas estratégias metonímicas e mecanicistas.

O primeiro momento epocal (1950-1954) na interpretação do crítico é exposto no *Panorama* (1966) e em *Trajectoria no subdesenvolvimento* (1973). No *Panorama*, Paulo Emílio assinala o projeto industrial paulista e o aprecia econômica e esteticamente:

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. Tudo leva a crer que a indústria de São Paulo — o setor mais avançado da produtividade nacional — resolvera se ocupar do cinema, até então manipulado por modestos artesãos e jovens idealistas. É verdade que no Rio, durante os últimos três ou quatro anos, a produção cinematográfica, estimulada pelos comerciantes da Atlântida, não mais dependia de artesãos e muito menos de sonhadores. Os paulistas, entretanto, 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. Com esse objetivo, contratou a Vera Cruz técnicos da Itália e da Inglaterra, trazendo de volta Alberto Cavalcanti, o patricio que se ilustrara no cinema francês e inglês. Numerosos outros estrangeiros, vindos por conta própria e com maior ou menor experiência de cinema nos países de origem, constituíram ou completaram os quadros técnicos e artísticos da Maristela e da Multifilmes. Esse período da cinematografia paulista foi rico em filmes e acontecimentos: os meios intelectuais, artísticos e de negócios tomaram afinal conhecimento do nosso cinema, que ficou sendo assunto constante nas rodas. Não há dúvidas de que as promessas de melhoria do padrão técnico e artístico foram razoavelmente cumpridas, a partir de *Caiçara*, confirmando-se em muitos outros [...] Contudo, diferentemente de Lima Barreto — que com o *Cangaceiro* inaugurou um gênero que permanece ainda vivo e fecundo — os

diretores desses filmes, quase todos estrangeiros, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional. [...] A grande euforia provocada pelo surto paulista desvaneceu-se em 1954; malograra a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil (Ibid., p. 74-76).

Já em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), as colocações são expostas pela via da comparação entre o cinema paulista e o carioca (sobretudo da *Atlântida Cinematográfica*) no fito de estabelecer os motivos do malogro do primeiro e o seu resultado estético. O crítico afirma:

O eco do lucro alcançado por essa produção carioca desprezível e artesanal teve, nos primórdios de cinquenta, um papel determinante na tentativa paulista de um cinema mais ambicioso ao nível industrial e artístico. Alguns motivos do malogro são claros. Os produtores cariocas eram comerciantes da exibição e a conjuntura criada nos anos quarenta lembrava a bela época do cinema brasileiro no começo do século. Os empresários paulistas que se lançaram à aventura vinham de outras atividades e nutriam a ilusão ingênua de que as salas de cinema existem para passar qualquer fita, inclusive nacionais. Culturalmente o projeto foi igualmente desastroso. Não reconhecendo a virtude popular do cinema carioca, os paulistas resolveram — encorajados por quadros técnicos e artísticos chegados recentemente da Europa — colocar o filme brasileiro num rumo totalmente diverso daquele que estava seguindo de maneira estimulante. Quando descobriram, mais ou menos ao acaso, o veio do cangaço ou apelaram conscientemente para a comédia do rádio, nascida nos mambembes do interior e do subúrbio, já era tarde (Ibid., p. 92).

Imediatamente depreende-se que Paulo Emílio metonimicamente reduz a totalidade da cinematografia brasileira aos longas-metragens ficcionais, como também mecanicamente continua pensando seus limites à luz do subdesenvolvimento. Ademais, atribuindo destaque à melhoria técnica e de padrões artísticos no cinema nacional pela via paulista, o crítico metonimicamente reduz a totalidade dos interesses do campo histórico à ambição de apenas uma parte dos agentes da lide cinematográfica: a burguesia industrial paulista — parcela de ocupantes, mas, no momento, representando o interesse dos ocupados. Nessa medida, o argumento mecanicista também se apresenta ao considerar ser a ordem de relações do campo histórico entre os níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) limitada pelo nosso “estado” de subdesenvolvimento, lei putativa da história, que se manifesta efetivamente na esfera da exibição, especialmente por seu caráter de excluir as películas brasileiras do mercado.

Pormenorizando essa abordagem, cabe notar que, no meio cinematográfico nacional, formado pela relação entre os agentes do campo histórico e seus respectivos interesses, Paulo Emílio metonimicamente reduz uma possível *consciência cinematográfica nacional* (superestrutura) e seus resultados fílmicos aos interesses econômicos da burguesia

industrial paulista (infraestrutura), percebendo uma contradição do par forma e conteúdo dos filmes com o *status quo* subdesenvolvido, isto é, entre aparência e essência¹⁷. Ao adotar o formato técnico do cinema clássico hollywoodiano — condição quase natural em função de nosso atraso —, para o crítico, à exceção de *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, as produções fílmicas burguesas promovem a descaracterização do pretendido “legítimo” conteúdo brasileiro, causando alienação sociopolítica e cultural, bem como obedecendo mecanicamente a uma lei da história, cuja manifestação em solo nacional é o subdesenvolvimento.

Em linhas gerais, os resultados estéticos e econômicos do intento de industrialização do cinema brasileiro demonstram-se insatisfatórios em 1954. As películas de tal empresa, apesar de relativamente melhorar o padrão técnico e artístico do cinema nacional (nesse caso visto positivamente), não deixam marcas expressivas no sentido de uma estética “legitimamente” brasileira, tampouco conquistam o mercado. Em outros termos, metonimicamente, a forma hollywoodiana corrompe um pretenso conteúdo “autenticamente” nacional” dos filmes e, ao mesmo tempo, não garante seu sucesso de público.

Desses argumentos, o crítico recai na abordagem nomológico-dedutiva mecanicista porque, por um lado, a tentativa de industrialização cinematográfica nacional não encontra condições materiais e mentais (nos níveis da infraestrutura e da superestrutura) para obter sucesso no estado de subdesenvolvimento e, por outro, já havia começado desfigurada, uma vez que seu quadro técnico e artístico era basicamente formado por estrangeiros, desprovidos de uma *consciência cinematográfica nacional*. Portanto, a iniciativa burguesa iniciou-se e teve seu malogro devido a uma lei putativa da história, cujo desdobramento

¹⁷ A crítica de Paulo Emílio aos valores universais burgueses como máscara fenomênica de uma realidade social totalmente diversa é um tema discutido em sua fortuna crítica de cunho literário. Em *Três mulheres de três Pppês* (2007a), obra composta pelas novelas “Duas vezes com Helena”, “Ermengarda com H” e “Duas vezes Ela”, o narrador onisciente Polydoro, protagonista dos três enredos, conta suas respectivas experiências amorosas com três mulheres: Helena, Hermengarda e Ela. No desenrolar das novelas, emerge com vitalidade a contraposição ao padrão de vida da burguesia, conformador da contradição existente entre a aparência e a essência. Paulo Emílio romancista tece críticas ao provincianismo dos paradigmas de superioridade de classe da burguesia paulista, ridicularizando-os e tomando-os como hipócritas e imorais, pois apenas servem de aparência fenomênica (discurso de bons costumes e adesão a preceitos éticos superiores) de um modo de vida cuja essência se revela cotidianamente dilacerada e contraditória ao que é afirmado discursivamente, Cf. (SALLES GOMES, 2007a). Com tal abordagem histórica e viés ficcional, Paulo Emílio também revela apropriação de uma temática cara ao modernismo literário, sobretudo a Mário de Andrade, em *Amar, verbo intransitivo: idílio* ([1927] 1982). Nesse romance, a contradição entre a aparência e a essência do modo vida da burguesia paulista é exposta em carne viva, na medida em que o escritor demonstra a tentativa dos indivíduos em tentar ser o que não são (superioridade moral), difundindo um discurso que vai de encontro às suas atitudes práticas (contratação de uma “suposta” governanta para iniciar sexualmente o adolescente da casa), procurando macular aquilo que realmente são em essência (seres humanos, com necessidades, contradições, desvios de conduta etc.), Cf. (ANDRADE, 1982).

continua sendo a dominação do mercado cinematográfico nacional de distribuição e exibição por parte das produções filmicas estrangeiras.

Contraditoriamente, o malogro econômico do empreendimento burguês paulista é visto do ponto de vista positivo por Paulo Emílio. Em *Trajetória no subdesenvolvimento*, ele ressalta:

A animação provocada pela tentativa industrial foi, porém, positiva e o seu fracasso não alterou a ascensão quantitativa e qualitativa do filme brasileiro. A marginalização de nosso filme de enredo não era mais, como antigamente, um fenômeno aparentemente natural que ninguém tomava conhecimento dele a não ser os diretamente interessados. O fato de setores ponderáveis da área ocupada terem se chamuscado com o cinema nacional fez dele assunto mais sensibilizante. Sua mediocridade não impedia sua função e não escondia sua presença. As ocasionais e paternalistas medidas de amparo do poder público começaram a ser cobradas com exigência crescente. Mais de uma vez o governo forneceu a ilusão de que estava sendo delineada uma política cinematográfica brasileira, mas a situação básica nunca se alterou. O mercado permaneceu ocupado pelo estrangeiro de cujos interesses o nosso comércio cinematográfico é, no conjunto, o representante direto (Ibid., p. 93).

Ou seja, o insucesso do empreendimento da burguesia paulista, descaracterizado metonimicamente pela contradição existente entre, de um lado, mentalidade cinematográfica (superestrutura) e condições materiais (infraestrutura) e, de outro, lei da história (subdesenvolvimento), logo, pela redução dos primeiros à terceira, leva os agentes do campo histórico a se interessarem pelo cinema brasileiro e o debaterem mais efetivamente. Em outras palavras, se inicia uma efetiva tomada de *consciência cinematográfica nacional*, caracterizada pelo debate sistemático atinente à marginalização do cinema brasileiro no nosso próprio mercado interno, sobretudo em função dos interesses dos exibidores, representantes diretos da lei da história: subdesenvolvimento.

Esse processo abre margem para Paulo Emílio abordar o segundo momento dentro da época (1955-1959). No *Panorama* (1966), afirma:

Não desapareceu o filme com intenções artísticas, e entre 1955 e 1959 são produzidos: *Rio 40 Graus*; *O Sobrado*; *A Estrada*; *Ossos, Amor e Papagaios*; *Rio Zona Norte*; *Estranho Encontro*; *O Grande Momento*; *Cara de Fogo*; *Fronteiras do Inferno*; *Ravina...* Dois realizadores se destacam: Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri. *Rio 40 Graus*, a fita de estréia de Nelson Pereira dos Santos, foi considerada na época principalmente uma utilização das lições do neorrealismo italiano. [...] o que surpreende agora em *Rio 40 Graus* é constatar a profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações. Após alguns filmes desiguais, Nelson Pereira dos Santos realizou *Vidas Secas* em 1963. A adaptação do texto antológico de Graciliano Ramos resultou num filme que, pesquisando e refletindo a condição subumana do vaqueiro nordestino, coloca-se pela sua universalidade entre os melhores já realizados

no Brasil. É outra tendência artística de Walter Hugo Khouri: preocupa-se pouco com a sociologia que o envolve, procurando exprimir sentimentos universais em filmes enraizados nos padrões estrangeiros (Ibid., p. 76-77).

Em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), recapitula, apontando:

A habitual impregnação estrangeira não impediu que nossos filmes continuassem nos refletindo muito. A voga do neorrealismo, logo após o término da guerra, teve consequências extremamente frutuosas entre nós. Aconteceu que o difuso sentimento socialista que se alastrou a partir dos anos quarenta envolveu muita gente ligada ao cinema e particularmente as personalidades mais criativas surgidas após o malogro industrial em São Paulo. O próprio comunismo político, ortodoxo e estreito, acabou tendo uma função cultural na medida em que por um lado procurava, mesmo desajeitadamente, compreender a vivência dos ocupados e por outro encorajava a leitura de grandes escritores membros ou simpatizantes do partido, Jorge Amado, Graciliano Ramos ou Monteiro Lobato. Esse clima intelectual e mais a prática do método neorrealista conduziram à realização de alguns filmes do Rio e São Paulo que glosavam artisticamente a vida popular urbana. O antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador, mas nos espetáculos cinematográficos que essas fitas proporcionavam, os ocupados estavam muito mais presentes nas telas do que na sala. Em matéria de construção dramática consistente e eficaz, essas obras deixaram de longe não só a tenaz chanchada carioca, mas também os produtos mais ou menos diretos da efêmera industrialização paulista. No terreno das ideias a contribuição que trouxeram foi ainda maior. Sem ser propriamente políticas ou didáticas, essas fitas exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós-modernista, mas inédita em nosso cinema (Ibid., p. 93-94).

Das duas passagens que se complementam é oportuno notar: os filmes do recorte 1955-1959 lançam as bases de uma evolução estética no cinema brasileiro, interpretada pelas estratégias metonímicas e mecanicistas, especialmente no trato dos níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) e sua relação com a lei da história: subdesenvolvimento.

Por um flanco, metonimicamente, Paulo Emílio interpreta o processo histórico como uma tentativa de alteração nos meios de produção (infraestrutura) em função de uma *consciência cinematográfica nacional* (superestrutura), reduzindo o primeiro nível ao segundo. Tal ordem de relações constitui-se na medida em que parcela dos sujeitos ligados aos assuntos de cinema procura um novo modo de produção cinematográfico, inclinado à independência, contrário ao sistema mercadológico limitado pela lei da história (subdesenvolvimento) e pretencioso na abordagem da “legítima” cultura brasileira (a dos ocupados). Por outro lado, o argumento é nomológico-dedutivo (mecanicista), pois só ocorre a tentativa de estabelecimento desse modo de produção independente porque o *status quo* subdesenvolvido se revela como fator limitador da industrialização — de grandes estúdios, vultosos orçamentos e atores do *star system*, como tentado pelos paulistas —, incitando parcela dos sujeitos participantes dessa história a procurarem o seu contrário.

Na realidade, os indivíduos (cineastas com intenções artísticas) procuram um novo modo de produção no nível infraestrutural, mais independente e avesso aos padrões tradicionais de grandes estúdios, vultosos orçamentos e atores do *star system*. Em outras palavras, o modo de produção (infraestrutura) do cinema brasileiro se demonstra inoportuno à industrialização, determinando uma tomada de *consciência cinematográfica* (superestrutura), que, por sua vez, rebate as necessidades materiais e impulsiona os agentes do campo histórico a abandonar os modelos impostos pelo ocupante.

Com efeito, a metonímia também aparece quando, por um lado, Paulo Emílio reduz a todo da produção de longas-metragens ficcionais (fruto de outra redução) à parcela de filmes com intenções artísticas e, por outro, expressa que, malgrado exista *consciência cinematográfica*, o público dos filmes é reduzido à escala dos ocupantes. Tal sintoma de distanciamento da maioria do público é desdobramento de um argumento mecanicista segundo o qual o estado de subdesenvolvimento e seus traços fundantes ainda encaminham a escala ocupada, composta pela maioria da população nacional, à fruição estética dos filmes estrangeiros, que dominam nosso mercado interno.

Finalizando esse segundo momento (1955-1959) da 5ª *época*, o crítico mapeia sua ligação com o terceiro (1960-1965), ressaltando: “Além de um vasto elenco de méritos intrínsecos, esse poucos filmes realizados por dois ou três diretores constituíram o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo” (Ibid., p. 93-94). Desses argumentos desdobra-se a interpretação sobre o movimento cinemanovista. Paulo Emílio, no *Panorama* (1966), afirma:

Projeta-se então, no cinema propriamente baiano, a figura de Glauber Rocha, que em 1961 estreou com *Barravento* e a seguir realizou esse poderoso *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. É a erupção do chamado Cinema Novo, 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. 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 Sérgio Person, Leon Hirzman, 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...* [...] Algumas das melhores fitas realizadas atualmente renovam a antiga tradição de encontros da literatura brasileira com o cinema e confirmam que desapareceu finalmente o abismo que durante décadas divorciou o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do país (Ibid., p. 77- 78).

Em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), com a história a seu favor, ancora-se na dialética ocupado/ocupante e aborda a significação o movimento, sublinhado:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu 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. [...] O setor artístico jovem, inseparável do público intelectual igualmente jovem que suscitou, foi sem dúvida o que melhor refletiu o clima criativo e generoso então reinante, inclusive através de obras dotadas de valores permanentes. Nesse terreno foi grande o papel do cinema. 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. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a agir a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses ocupados e encarregada de função mediadora no equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou do cangaço quase não foi atingido e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas de quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e o dos setenta por cento. Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e místico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejo do interior ou praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se completar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964. O Cinema Novo não morreu logo em sua última fase — que se prolongou até o golpe de estado que ocorreu no bojo do pronunciamento militar — voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público, como que procurando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhada de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tortura. Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado (Ibid., p. 94-96).

Percebe-se que o foco incide no movimento cinemanovista, considerado esgalhado dos filmes com intenções artísticas do momento anterior. Observado como o terceiro acontecimento global da história do cinema brasileiro, ao lado da *Bela época* e da “chanchada”, a expressão do cinema novo no campo histórico formado pelos níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) e sua relação com a lei da história subdesenvolvimento também é trabalhada via metonímia e mecanicismo.

O campo histórico do cinema brasileiro é elaborado metonimicamente porque Paulo Emílio reduz o todo da produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais (já

fruto de redução metonímica) à parte de filmes cinemanovistas. Nesse sentido, considera que, malgrado tenha sido a “expressão mais requintada” e englobado “tudo o que se fez de melhor no cinema brasileiro”, o movimento não alcançou a identificação desejada com o todo social, reduzindo seu público à parcela de ocupantes, mesmo que esses fossem solidários aos ocupados. Essa característica é expressa com base num argumento nomológico-dedutivo mecanicista, pois o estado de subdesenvolvimento (lei da história) possui, como seu desdobramento primário, a invasão do mercado distribuidor e exibidor nacional pelos produtos importados, fazendo com que o movimento cinemanovista (representante direto da *consciência cinematográfica nacional*) seja limitado em última instância por essa relação mecânica que influencia o distanciamento de um público maior de ocupados.

Nessa medida, quando Paulo Emílio trata das relações entre os níveis horizontais — infraestrutura (dos modos de produção cinematográficos) e superestrutura (*consciência cinematográfica*) — novamente metonímia e mecanicismo emergem com vitalidade. Metonimicamente os interesses dos agentes que compõem a totalidade do campo histórico (cineastas, distribuidores e exibidores) são reduzidos aos intentos dos cineastas cinemanovistas, possuidores de uma *consciência cinematográfica nacional* (superestrutura). Nesse processo, ao menos conjunturalmente, as intenções cinemanovistas de transposição fílmica da “autêntica” realidade nacional a fim de refletir sobre ela e transformá-la sobrepõem-se aos interesses da esfera exibidora, cuja intenção preliminar é subjugada ao subdesenvolvimento. Mecanicamente, entretanto, novamente o produto importado invade o mercado de distribuição e exibição, revelando-se como desdobramento da lei da história que aloca os níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) de nossa cinematografia no estado de subdesenvolvimento.

Com efeito, as estratégias narrativas adotadas pelo crítico constituem uma adequação linguística a uma desconfiança geral quanto à aplicação de categorias universais (sobretudo Hollywoodianas) às produções cinematográficas brasileiras. Por isso mesmo, ele promove uma crítica ferrenha aos valores burgueses — haja vista a proposição de que os jovens cinemanovista são burgueses que se desvencilham dos valores de sua classe social¹⁸ e

¹⁸ A proposição de dessolidarização com sua classe social por parte dos intelectuais burgueses também é tema de fortuna crítica de cunho literário de Paulo Emílio. Na peça teatral *Destinos* (2007b), escrita em sua época de formação, o crítico constrói uma contradição no interior de uma família burguesa pelas posturas de dois irmãos: Álvaro, burguês decadente, envolvido com drogas e em evolutiva decomposição de preceitos morais, e Carlos, burguês que rompe com sua classe, possui como melhor amigo um operário e adere à Aliança Nacional Libertadora, ligando-se ao movimento operário-estudantil. Evidentemente, Paulo Emílio ficcionista trata essa oposição tomando partido de Carlos, intelectual burguês que rompe com os valores morais de sua classe, Cf. (SALLES GOMES, 2007, p. 115-135).

se tornam representantes dos ocupados —, ao mesmo tempo em que potencializa os resultados positivos do rompimento estabelecido por esses jovens, por um lado, com os padrões econômicos e culturais impostos pela lei putativa da história (subdesenvolvimento) e, por outro, com as formas cinematográficas universais clássicas¹⁹, que, em sua ótica, na melhor das hipóteses promovem a alienação cultural do homem brasileiro (ocupados, inclusive aqueles que se inserem na ótica dos ocupantes).

Em suma, nessa 5ª época (1950-1965), considerada positiva, o fator mais relevante é a *supervalorização* estética do movimento cinemanovista. Recapitulando, pode-se dizer que a burguesia paulista, do primeiro momento epocal (1950-1954), ao macular o “verdadeiro” conteúdo brasileiro porque se utiliza de formas universais e profissionais importadas para a feitura de suas produções, é vista positivamente somente por seu malogro econômico, simbólico de uma ruptura ulterior com os padrões impostos pelo estado de subdesenvolvimento. Em contraponto, no segundo momento (1955-1959), os cineastas com intenções artísticas lançam as bases de uma tomada de *consciência cinematográfica* e se voltam contra o *status quo* subdesenvolvido e as intenções subjugadas a ele no campo histórico. Influenciados por esses agentes, os cinemanovistas, no terceiro e mais alto momento estético da época (1960-1965), formulam a manifestação de mais importante grau de intenções contrárias à lei da história, servindo de exemplo a ser seguido, muito embora não tenham conseguido transformar a estrutura cinematográfica nacional subdesenvolvida.

Como visto, tais dados históricos encaminham Paulo Emílio a cair nas estratégias narrativas via metonímia e mecanicismo. Em uma leitura preliminar, a ordem de relações dessa época pode dar ensejo à ideia de que o crítico se vale do tropo da sinédoque, pois uma das partes (agentes com intenções artísticas e cinemanovistas: possuidores de *consciência cinematográfica nacional*) é tomada como um todo qualitativamente diferente dos elementos dessa totalidade. No entanto, tal leitura é pertinente somente se o objeto de estudo em pauta for o *Panorama* (1966), e não a interpretação histórica de Paulo Emílio como um todo, também composta por *Trajectoria no subdesenvolvimento* (1973). Nela, o crítico prossegue a

¹⁹ Ao lado da refutação às formas cinematográficas clássicas, reside uma adesão de Paulo Emílio à tentativa de adequação das formas modernas ao “legítimo” conteúdo brasileiro. Ainda aliada à refutação dos valores burgueses, tidos como universais clássicos, na proposta da interpretação histórica do crítico também são repostas preocupações temáticas e estéticas modernistas, sobretudo acerca do debate da superação dialética do conflito existente entre o nacional e o internacional, presente exemplarmente em *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928). Nos textos, Oswald de Andrade se mune da metáfora do antropófago para sinalizar a necessidade de um processo de deglutição do inimigo (estrangeiro) por parte do nativo (nacional) para a formulação de uma síntese entre o eu e outro, da qual surge a “legítima” estética nacional, Cf. (ANDRADE, 1924, 1928).

urdidura de seu enredo demonstrando que essa redução do todo interessado na seara cinematográfica nacional a uma de suas partes (interesses dos cineastas com intenções artísticas e cinemanovistas) dá lugar a outros interesses, bem como não se manifesta como um todo qualitativamente diferente no fluxo histórico. *A priori*, tal ordem de relações horizontais também pode ser entendida como adequação de um argumento organicista, por meio do qual ocorre uma integração total entre os níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) e a formulação de um todo qualitativamente diferente. Contudo, essa relação dialética se demonstra apenas conjuntural, pois o fluxo histórico traçado por Paulo Emílio é novamente marcado pela lei putativa do subdesenvolvimento, que limita as ações no campo histórico e promove a dispersão dessa parte tomada como um todo qualitativamente diferente. Em vista disso, se desvela que esse todo é qualitativamente diferente apenas na aparência, e não na essência.

Em linhas gerais, a interpretação de Paulo Emílio acerca dessa 5ª época continua expondo as ações do campo histórico pelo enredo trágico, que é dramatizado em três momentos. Na exposição das ações da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, constituinte do primeiro momento da urdidura (1950-1954), a resignação ao *status quo* subdesenvolvido, marca da época anterior, somente muda de localidade espacial. Os sujeitos inseridos na produção cinematográfica paulista, procurando estabelecer um cinema em bases industriais, incorrem na feitura de filmes cuja forma cinematográfica seja agradável à esfera exibidora, promovendo uma ação exemplar na tentativa de agir dentro dos limites da lei da história. Entretanto, mesmo aderindo a tal linguagem formal (sobretudo hollywoodiana), seus filmes permanecem marginalizados no mercado, fato que promove a falência do complexo industrial montado.

Tais ações do campo histórico — mesmo que os personagens paulistas não possuam *consciência cinematográfica nacional*, pois sua maior parcela é formada por indivíduos estrangeiros — ensejam uma leitura pela via da cisão de interesses entre agentes da produção e da exibição. O drama do período é composto pela busca de lucro, tanto dos produtores paulistas quanto dos exibidores brasileiros. Nessa ambiência, a contradição se dá pelo fato de que os primeiros somente conquistariam seus objetivos caso houvesse adesão aos seus propósitos por parte dos segundos; fator inviável, já que maior parte dos dividendos da esfera da exibição são conquistadas pela projeção de filmes importados. Dessa forma, a relação lógica das ações encaminha a esfera da exibição a permanecer exibindo

majoritariamente os produtos estrangeiros (limitação da lei da história) e os produtores paulistas à falência.

Da morte do protagonista da produção cinematográfica nacional do primeiro momento, os espectadores da luta vencida pela esfera exibidora — cineastas com intenções artísticas — obtêm *consciência cinematográfica nacional*, bem como passam a procurar meios de sobrevivência. As ações desses personagens formulam o segundo momento (1955-1959) trágico urdido por Paulo Emílio. O embate entre agentes da produção cinematográfica nacional — possuidores de consciência — e os sujeitos da esfera exibidora — subjugados ao subdesenvolvimento — torna-se mais patente, pois a cisão é muito clara, uma vez que os cineastas brasileiros procuram um modelo de produção e representação estética desvinculado da exibição, assim como os exibidores prosseguem aderindo aos produtos estrangeiros.

Evidentemente, o ápice do conflito se estabelece no terceiro momento da urdidura trágica (1960-1965), no qual o crítico passa em revista o movimento cinemanovista. A corporação de cineastas cinemanovistas dá prosseguimento ao movimento de *consciência cinematográfica* do momento anterior, promovendo uma cisão de interesses, tanto estética quanto econômica, com a esfera da exibição. Com um cinema nacional-popular, procurando representar o “legítimo” homem brasileiro, bem como lutando contra o *status quo* subdesenvolvido, os cinemanovistas entram em conflito com as aspirações exibicionistas, cuja natureza reside na projeção majoritária de películas de fácil comunicação e atreladas às formas convencionais, em especial hollywoodianas, que garantiriam maior adesão de público e resultado financeiro.

Com efeito, no embate travado os personagens vinculados à exibição novamente são vencedores, pois, subjugados aos limites impostos pela lei da história, prosseguem na adesão aos produtos estrangeiros e expurgam as produções cinemanovistas do mercado. Nesse processo histórico, também mais uma vez os personagens da produção cinematográfica são encaminhados à resignação, procurando sobreviver em meio a condições materiais desfavoráveis impostas pelas limitações da lei da história: o subdesenvolvimento.

6ª época: resignação trágica e a exceção de raiz cinemanovista

Em função da limitação das ações do campo histórico pelo subdesenvolvimento, Paulo Emílio ainda delineia a *6ª época* do cinema brasileiro (1966-1973). Elaborado em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), o período é encarado pela via da improdutividade,

bem como pela ótica negativa da dispersão do movimento cinemanovista e de seu próprio público, que já era restrito. Metonímia e mecanicismo continuam ditando as estratégias narrativas do crítico, para quem a totalidade da cinematografia nacional continua reduzida à esfera da produção — agora não só de longas-metragens ficcionais, mas também de documentários — e também ainda é limitada pelo nosso estado de subdesenvolvimento (lei da história).

O autor mapeia o “cinema marginal”, ressaltando:

O novo surto situou-se na passagem dos anos sessenta para os setenta e durou aproximadamente três anos. A vintena de filmes produzidos se situou, com raras exceções, numa maior ou menor área de clandestinidade decorrente de uma opção fortalecida pelos obstáculos habituais do comércio e da censura. O Lixo não é claro como a Bela Época, a Chanchada ou o Cinema Novo, onde se formou a maior parte de seus quadros. Estes poderiam, em outras circunstâncias, ter prolongado e rejuvenescido a ação do Cinema Novo, cujo universo e tema retomam em parte, mas agora em termos de aviltamento, sarcasmo e uma crueldade que nas melhores obras se torna quase insuportável pela neutra indiferença da abordagem. Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional. Isolada na clandestinidade, essa última corrente de rebeldia cinematográfica compõe de certa forma um gráfico do desespero juvenil no último quinquênio (Ibid., p. 96-97).

Evidentemente o cinema nacional-popular cinemanovista é o ponto de referência de Paulo Emílio para sua abordagem de todo o período e, especialmente, do “cinema marginal”. Desse modo, no trato das relações dos níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) com a lei putativa da história, metonimicamente e mecanicamente o autor identifica que, muito embora tenham tido possibilidade de prolongar e rejuvenescer os ideais cinemanovistas — de *consciência cinematográfica* — os filmes “marginais”, mesmo radicalizando essa consciência (do nível superestrutural), potencializam os interesses dos agentes da esfera exibidora — de expurgo dos filmes brasileiros do mercado e de manutenção da hegemonia dos produtos estrangeiros —, emanada dos ocupantes e subjugada ao subdesenvolvimento (lei putativa da história).

Em tal procedimento, o crítico reduz a variedade de propósitos acerca de nossa cinematografia àqueles econômicos da esfera da exibição. É delineado um campo de relações sociais, políticas, econômicas e sociais no qual as mesmas condições materiais do cinema

brasileiro (infraestrutura) que causaram o declínio do cinemanovismo influenciam numa tomada de posição (superestrutura) dos sujeitos. Tal posição, em última instância, mesmo a contrapelo dos ideais mais radicais, repõe uma lei da história: o subdesenvolvimento.

Assim, Paulo Emílio entende que os “marginais” — possíveis possuidores de *consciência cinematográfica* —, em função de a totalidade dos interesses presentes no campo histórico ser reduzida aos intentos exibidores —, haja vista o declínio do cinemanovismo —, incorrem numa postura demasiadamente radical, que, ao invés de refinar as propostas cinemanovistas, constituem-se num movimento autodestruidor também esteticamente. A equação é simples: a anarquia sem rigor promove, ao mesmo tempo, exclusão do já precário lugar no mercado, tratamento estético degenerativo de nossa “legítima” cultura e reposição de uma lei da história: o subdesenvolvimento.

Como espécie de contraponto estético aos filmes marginais, Paulo Emílio lança luz a alguns documentários do período, com base na seguinte afirmativa:

O setor documental com intenções culturais e didáticas reassumiu, em nível de consciência e realização mais alto, a função reveladora que o gênero desempenhara anteriormente. Focalizando sobretudo as formas arcaicas da vida nordestina e construindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista, esses filmes documentam a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência. Quando se voltou para o cangaço esse cinema o evocou com uma profundidade — só igualada num recente programa de televisão — de que a melhor ficção fora incapaz (Ibid., p. 97).

Ainda tomando como referência a *consciência cinematográfica* cinemanovista, esses documentários consistem em símbolos das possibilidades abertas para conquistar o mercado e, ao mesmo tempo, darem prosseguimento à preocupação nacional-popular cinemanovista. Nesse sentido, tais filmes constituem-se, simultaneamente, numa exceção inserida por Paulo Emílio em sua urdidura e numa manutenção de estratégias narrativas. Por um flanco, sua identificação metonímica do campo histórico da cinematografia nacional — que antes se pautava apenas nos longas-metragens ficcionais — agora passa também pelos longas documentais e, por outro, tais filmes são exemplos da parte minoritária dos interesses em jogo no campo histórico do cinema brasileiro, que continuam sendo ditados pelos exibidores, logo, mecanicamente pelo subdesenvolvimento (lei da história). Com tal abordagem, o crítico entende que, mesmo num campo histórico identificado metonimicamente pela parte de interesses mercadológicos da esfera exibidora e mecanicamente limitado por uma lei da história, um gênero cinematográfico viável economicamente e aceitável esteticamente consiste nesses documentários.

Entretanto, ao autor é ciente de que tais filmes são exceções. Por isso mesmo passa em revista as “porno-chanchadas”, gênero de muito sucesso mercadológico do período, enfatizando:

Boa parte da produção contemporânea participa alegremente do atual estágio de nosso subdesenvolvimento: o milagre brasileiro. Apesar de o ocupante permanecer desinteressado em relação ao nosso cinema, a presente euforia dos donos do mundo encontra meios de se transmitir a muitos de nossos filmes. Ela se manifesta sobretudo em comédias ligeiras — também em um ou outro drama epidérmico — situadas quase sempre em invólucros coloridos e luxuosos que espumam prosperidade. O estilo é próprio dos documentais publicitários cheios de fartura, ornamentados por imagens fotogenicamente positivas do ocupado e pelo bamboleio amável de quadris nas praias da moda, combinadas ao louvor de autoridade militares e civis. Essa sinuosidade audiovisual um pouco insólita não significa que um setor qualquer do poder público tenha inspirado — dentro da fórmula de que hoje o circo complementar do pão é o sexo — o erotismo que irrompeu no cinema brasileiro de uns anos pra cá. [...] De qualquer maneira e apesar de tudo vão essas fitas cumprindo bem a missão de tentar substituir o produto estrangeiro (Ibid., p. 98).

Pouco depois delineia um quadro de tendências e gêneros cinematográficos nacionais do início do decênio de 1970:

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. Se a chanchada e parcialmente o melodrama foram aspirados pela televisão, o filme caipira não perdeu o vigor nas cidades grandes e pequenas. Estas últimas alentam dramas e comédias associadas a cantores sertanejos e outros filmes sentimentais de diversa natureza que percorrem quase despercebidos os mercados mais densos. A safra atual de aventuras sentimentais é vista exclusivamente no interior ou, talvez, numa ou noutra capital menor. Um público difícil de definir e localizar exatamente assegura a continuidade de dramas psicológicos situados na esfera mais alta — a figura do ocupante não é encarnada apenas pelo frascário da comédia erótica — ou procura espelhar a crise no relacionamento familiar e no comportamento social da população mediana (Ibid., p. 99).

Tais passagens servem para o crítico retomar a urdidura de enredo alicerçada no tropo metonímico e na argumentação formal mecanicista. Logo de início, ele deixa claro que as atividades ligadas ao campo cinematográfico nacional espelham o “milagre brasileiro”, uma conjuntura limitada pelo subdesenvolvimento e, portanto, incapaz de alterar as condições mais amplas do campo histórico nacional, explicitando “sua vocação em exprimir e satisfazer a complexa degradação de nossa cultura”. Nessa medida, o “milagre brasileiro” é tomado como mola-propulsora da inflexão da *consciência cinematográfica nacional* e, por consequência, da existência majoritária de produções cinematográficas descompromissadas com a alteração do *status quo* subdesenvolvido, lei putativa da história.

Em vista dessa asserção, no trato das relações dos níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) com a lei putativa da história (subdesenvolvimento), a apreciação estética do crítico se pauta na ideia de que os agentes do campo histórico com *consciência cinematográfica nacional* (superestrutura) se encontram em condição desfavoráveis (infraestrutura), fazendo com que a preocupação de expressar nossa “legítima” cultura seja suplantada pelo puro desejo de lucro dos exibidores. Nesse procedimento, Paulo Emílio identifica as “porno-chanchadas” e os vários gêneros e tendências cinematográficas do período, reduzindo a totalidade dos interesses do campo histórico aos propósitos dos sujeitos inseridos na esfera exibidora, principal representante dos ocupantes e subjugada aos limites da lei da história: o subdesenvolvimento.

À luz dessa ordem de relações do campo histórico de nossa cinematografia, o crítico resume o período repondo a referência cinemanovista, ao salientar:

Os melhores quadros de nosso cinema ainda derivam, com efeito, do cinemanovismo e de suas adjacências ou mesmo dos percussores imediatos. A ruptura na natureza do processo criativo em que se envolveram, entre doze e dezoito anos atrás, impediu qualquer amadurecimento coletivo. O salve-se-quem puder ideológico e artístico iniciado em 1968 deslocou o eixo da criatividade, a crise individual substituindo a social e permitindo que quarentões vividos experimentassem uma nova juvenilidade. Os fragmentos da crença antiga foram manipulados e triturados pelo deus ou demônio íntimo de cada um, mas continuou fecundante a poeira da construção coletiva sonhada por todos. As obras individuais das maiores figuras que o cinema brasileiro já conheceu estão longe de terem sido completadas, elas continuam a se tecer diante de nossos olhos e seria prematuro tentar abarcá-las. [...] Cabe ainda sublinhar que o fato de que o melhor cinema nacional não tem mais como antigamente um destinatário certo e assegurado. Seus autores defrontam um público não identificado envolvido pela rede do comércio e são estrangulados a conviver com a burocracia ocupante desconfiada quando não hostil (Ibid., p. 100).

Novamente, como ocorreu na abordagem dos documentários, ainda que dispersa em atitudes individuais, a *consciência cinematográfica* cinemanovista continua sendo aquilo de mais significativo no cinema nacional. Mesmo sendo exceção no campo histórico, o prosseguimento disperso do cinema novo repõe as estratégias metonímicas e mecanicistas de Paulo Emílio. Na apreensão das relações do campo histórico, que denotam a totalidade dos interesses em jogo na cinematografia nacional pelos intentos da esfera exibidora, cuja essência expressa uma lei da história: o subdesenvolvimento, o crítico mapeia propósitos dispersos, constituidores de um fundo minoritário, que podem mudar o *status quo* do cinema brasileiro. Desse modo, metonimicamente é elaborada uma apreciação estética que identifica como o todo da significação artística positiva do cinema brasileiro as produções de cineastas

cinemanovistas, mas, ao mesmo tempo, mecanicamente é expressa uma relação rígida com o subdesenvolvimento, especificamente pela exposição do abandono do já pequeno público aderente ao movimento.

O enredo urdido por Paulo Emílio para essa 6ª época do cinema brasileiro continua com seu viés trágico. Do conflito vencido pela esfera da exibição da 5ª época, que leva à dispersão do cinemanovismo, surgem diversas manifestações cinematográficas que, apesar de serem produzidas em maior quantidade em comparação com as épocas anteriores, não são vistas por ele com bons olhos. Isso se dá porque, à exceção dos personagens de origem cinemanovista, que, mesmo em carreiras individuais, não perdem a essência dos propósitos do movimento e constituem o respiradouro estético do cinema brasileiro, a resignação aos interesses da esfera exibidora é a principal via pela qual os sujeitos dedicados à produção procuram continuar respirando na atmosfera rarefeita do subdesenvolvimento.

O “cinema marginal” radicaliza a postura do cinema novo com um anarquismo sem rigor, o que acaba levando até mesmo a um declínio da *consciência cinematográfica nacional*; os sujeitos ligados à produção de gêneros como as “pornochanchadas” e os dramas de classe média aderem aos propósitos da esfera exibidora, adequando seus filmes a intentos subjugados pelo subdesenvolvimento; e o próprio público do cinemanovismo vira-lhes as costas, agora aceitando sobremaneira as imposições do mercado exibidor, que prossegue projetando majoritariamente os filmes estrangeiros. Nesse processo, o drama trágico continua se manifestando, pois todas essas expressões fílmicas permanecem repondo o conflito de interesses entre, de um lado, os personagens inseridos na produção cinematográfica e, de outro, aqueles dedicados à exibição, bem como persiste a contradição entre a tentativa da produção cinematográfica nacional — atrelada à *consciência cinematográfica* ou não — de continuar existindo e o entrave plasmado na ocupação de nosso mercado interno pelos filmes estrangeiros.

A teleologia e a projeção da comédia

Em face dessas relações do campo histórico estabelecidas na interpretação histórica de Paulo Emílio, a exposição das épocas finda, porém sua história possui uma teleologia que não foge a estratégias narrativas. Ao término de seu *Panorama* (1966), o crítico afirma:

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. 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 consequente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal. Uma das consequências 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. 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 (Ibid., p. 79).

Tais argumentos ganham contornos mais radicais, quando, no final de *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), ele ressalta:

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. A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer do que constatar. Este setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá (Ibid., p. 101).

Nas duas passagens nota-se que autor sinaliza um *dever* histórico na atividade cinematográfica nacional. É exatamente esse futuro que promove a ultrapassagem do estado metonímico e mecanicista de relações dos agentes do campo histórico a um estado sinedóquico e organicista. Tal proposição teleológica encampa de maneira expressiva o materialismo histórico dialético, paradigma a partir do qual o crítico edifica um sistema de sentido pertinente aos seus propósitos e coerente com seus postulados epistemológicos, discutidos no capítulo anterior.

As relações do campo histórico tratadas pela via da metonímia e do mecanicismo, para Paulo Emílio, demonstram-se contraditórias, pois, de um lado, existem os interesses majoritários dos sujeitos envolvidos com a exibição cinematográfica — subjugados à lei da história subdesenvolvimento — e, de outro, figuram os intentos minoritários dos agentes possuidores de *consciência cinematográfica nacional*.

À luz dessa ordem de relações, que são estabelecidas em condições materiais e mentais limitadoras à formação de um sistema constituído pela tríade cineasta, filme e público, o cinema brasileiro não se industrializa, tampouco consegue produzir majoritariamente filmes que expressem uma “legítima” cultura nacional. Por isso mesmo o Estado brasileiro possui papel fundamental no sentido de proteger nossos filmes, bem como promover um processo de industrialização. Tais ações emanadas do Estado, especialmente limitando a exibição de filmes estrangeiros no país e subsidiando as produções em escala industrial, levarão os sujeitos ligados ao setor de exibição/importação — uma das partes, cujos intentos anteriormente eram tomados como uma totalidade — a um processo de cisão de interesses. Nessas circunstâncias materiais e mentais, parcela desses indivíduos poderá se desvencilhar do jugo à lei da história e se unir em interesses aos sujeitos possuidores de *consciência cinematográfica nacional* — outra parte, cujos propósitos antes eram minoritários e praticamente elididos do processo —, pois a obtenção de lucro agora se dá pela via da exibição de filmes brasileiros, haja vista a produção em escala industrial e o quadro profícuo desdobrado dela.

Tal união representa, no texto de Paulo Emílio, a passagem a um estado de relações sinedóquicas e organicistas, marcadas pela integração dessas partes — antes dispersas e cindidas em interesses — em um todo qualitativamente diferente e superior, pois o interesse de lucro dos exibidores será atendido pela exibição de filmes brasileiros, como também o desejo de expressão de uma “autêntica” cultura nacional encontrará lugar majoritário no mercado cinematográfico. Nesse novo momento histórico de existência, sinedóquico nas relações, o organicismo se dá pela sincronia entre os níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) e a ultrapassagem de um estado de existência limitado pelo subdesenvolvimento (lei da história), pois ocorrerá uma integração de interesses que formulará uma totalidade de importância maior e qualitativamente melhor que as manifestações dos níveis (infraestrutura e superestrutura) individualizados.

Com efeito, essa teleologia delineada por Paulo Emílio, em que um novo estado histórico cujo modo de produção cinematográfico brasileiro (infraestrutura) será profundamente marcado pelos papéis do Estado e da *consciência cinematográfica nacional* (superestrutura), desgarrando-se assim das marcas do subdesenvolvimento (lei da história) e, conseqüentemente, da ocupação de nosso mercado pelos filmes estrangeiros, consiste na via

dramática pela qual ocorre a junção do enredo trágico das seis épocas delineadas e o enredo cômico, urdido nesse futuro do cinema brasileiro²⁰.

A comicidade desse futuro reside na ideia segundo a qual emergem novas condições emanadas do próprio processo histórico, que, à primeira vista, parecia imutável, sobretudo em função do subdesenvolvimento e sua limitação dos interesses presentes no interior da cinematografia nacional. Nesse futuro cômico está compreendida a proposta de que a situação de cisão de interesses impulsionada pelo subdesenvolvimento (lei putativa da história) encaminha os personagens da produção cinematográfica nacional (possuidores de consciência) a mudarem a situação de eterno retorno ao mesmo diferente. Desse modo, após a dialética se manifestar — uma *consciência cinematográfica nacional* (superestrutural) agir no interior do campo histórico e rebater as influências do subdesenvolvimento (lei da história) — ocasionando o surgimento de um cinema em bases industriais e “legitimamente” brasileiro, ocorre uma ocasião festiva devido à união dos personagens e de seus respectivos interesses. Em suma, Paulo Emílio postula uma harmonia de interesses que plasma a reconciliação entre os personagens dedicados à produção cinematográfica nacional e os personagens ligados à esfera da exibição, que, em última instância, também promove a harmonização desses personagens com seu mundo, antes regido pela lei da história: subdesenvolvimento.

3. A implicação ideológica

Em debate realizado no Museu *Lasar Segall*, em São Paulo, a 27 de outubro de 1977, a propósito de *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), o crítico Jean-Claude Bernardet, tecendo argumentos acerca da recepção do ensaio por parte de cineastas brasileiros, estudantes e intelectuais ligados à lide cinematográfica, enfatiza:

²⁰ Tal proposta também demonstra a apropriação de preocupações expostas pelo modernismo literário, especialmente do *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade. No final da década de 1920, Oswald dividia a história da humanidade em dois estágios: Matriarcado e Patriarcado, sendo necessária a reposição do primeiro de maneira renovada, pois nele já tínhamos o comunismo, a língua surrealista, a adivinhação ao invés da especulação e a política: ciência da distribuição, isto é, uma idade do ouro. Por isso mesmo, a reposição do Matriarcado seria indispensável, uma vez que surgiria uma “consciência participante” — advogada de uma “realidade social sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias — a contrapelo das intenções dos “importadores de consciência enlatada” — promotores de uma realidade vestida e opressora, Cf. (ANDRADE, 1928, p. 3-7). Cerca de quarenta anos mais tarde, Paulo Emílio recodifica as propostas antropofágicas, por um lado, de modo a assimilá-las ao novo complexo urbano-industrial brasileiro, sobretudo na substituição da dicotomia colonizador x colonizado pela desenvolvido x subdesenvolvido e, por outro, mantendo a essência dos ideais de nação e identidade nacional, elementos que, através de suas estratégias narrativas, encontram eco em sua elaboração sinédoquica e organicista, na qual um cinema brasileiro industrializado será capaz de produzir filmes que representam a “autêntica” cultura brasileira.

Um dado histórico que acho importante é que pouco depois da publicidade do texto 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 intervieram 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 (BERNARDET et al., 1980, p. 2-4).

Malgrado mencione apenas a recepção de *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), Bernardet lança indícios importantes. Arregimentando suas colocações aos postulados epistemológicos e às estratégias narrativas que balizam a história contada por Paulo Emílio, é possível problematizar a implicação ideológica de sua interpretação histórica como um todo.

A composição dramática de todas as épocas do cinema brasileiro incita a uma visão segundo a qual o cinema nacional conquistará sua libertação do subdesenvolvimento — desfecho cômico dos diversos conflitos trágicos que no decorrer do fluxo histórico permitem aos sujeitos, via experiência, acumularem conhecimento e, conseqüentemente, adquirirem *consciência cinematográfica nacional* para finalmente lutar e se impor contra os limites da lei da história: subdesenvolvimento — somente pela iniciativa consciente dos homens. Tal proposição urdida na voz ativa encorpa o enredo de Paulo Emílio e garante à sua interpretação histórica acerca do cinema brasileiro uma implicação ideológica radical.

Atendendo as implicações dos postulados epistemológicos presentes na conjuntura da construção de sua história, como também se valendo das estratégias narrativas discutidas, o crítico, por suas reflexões sobre nossa atividade cinematográfica, entende que seu estudo conduz à descoberta de leis que limitam a experiência social e, simultaneamente

revelam seu sentido. Nessa medida, sua interpretação sinaliza ao leitor a necessidade de mudança da estrutura rígida na qual o cinema brasileiro se encontra.

Essa estrutura, exposta com relevância na adesão incondicional da esfera exibidora aos filmes estrangeiros, fruto de uma mentalidade importadora típica dos países subdesenvolvidos, que é confirmada na ocupação do mercado interno pelos filmes estrangeiros e nos desdobramentos espirituais que daí surgem, sobretudo a inexistência de uma *consciência cinematográfica nacional* hegemônica, evidentemente é vista pela negação incondicional, e por isso refutada pela incitação a transformações estruturais no cinema brasileiro em caráter de urgência. Essas transformações prementes ganham relevo na proposição da necessidade de construção de um todo cinematográfico em novas bases, formadas por um cinema brasileiro industrializado e nacional-popular, sinônimo de “autêntica” nacionalidade. A industrialização do cinema brasileiro, amparada pelo poder estatal, é a via pela qual o cinema brasileiro pode efetivamente passar a existir como fenômeno complexo e sociológico, composto simultaneamente por arte e indústria e capaz de expressar uma “verdadeira” cultura nacional, a cultura do ocupado — especialmente à luz das propostas estéticas cinemanovistas.

Com efeito, Paulo Emílio é ciente do ritmo dessas transformações, pois o estudo da história do cinema brasileiro lhe demonstra a recorrência de ciclos produtivos e improdutivos, sucessivamente moldados pela reinstalação do mesmo (lei da história) num momento diferente ao longo do tempo. Em função disso, apesar de explorar o poder necessário para efetuar tais transformações, assim como demonstrar exaustivamente a força rígida do subdesenvolvimento e os aspectos desdobrados dele — ocupação do mercado interno pelos filmes estrangeiros, inércia do poder público e alienação da crítica, do público e de diversos cineastas —, o crítico leva em conta a possibilidade de uma alteração abrupta, aplicando grande parcela de seus esforços na discussão dos meios para sua realização. Esses, afirmados e reafirmados efusivamente, consistem na proteção estatal do cinema brasileiro e no surgimento de uma *consciência cinematográfica nacional* — relevante nas asserções sobre o papel da crítica de cinema, na dessolidarização com sua classe ocupante por parte dos cineastas e na aceitação dos filmes brasileiros pela esfera exibidora e, por consequência, na adesão ao produto nacional pelo público.

Plasmando tal perspectiva, Paulo Emílio elabora uma orientação do tempo do cinema brasileiro postulando uma teleologia cuja essência sinaliza o surgimento de um novo modelo estrutural iminente. Esse modelo, evidentemente, consiste num cinema nacional em

bases industriais e de composição estética “autenticamente” brasileira. Em função dessa orientação temporal vista como iminente, bem como da crença de que o ritmo tende a se acelerar em função da modernização e das condições materiais, o crítico incita seus leitores a encontrar os meios revolucionários de realizar rapidamente esse futuro postulado, novamente ensejando uma tomada de posição em prol do cinema brasileiro: isto é, o surgimento de uma *consciência cinematográfica nacional*.

Em linhas finais, Paulo Emílio demonstra o dilaceramento que sofre o intelectual da periferia do mundo capitalista, visto concomitantemente como vítima (ocupado) e cúmplice (ocupante) da lei da história subdesenvolvimento, estimulando seus leitores a uma tomada de posição abrupta. Essa, por seu turno, em vista dessa fissura cultural dramática delineada, deve ser empreendida num estado de consciência profundo. Nessa medida, como resultado almejado de tal postura, a leitura da interpretação histórica de Paulo Emílio sinaliza uma identificação social, política, cultural e econômica com os ocupados, ensejando um processo de dessolidarização dos intelectuais com sua origem ocupante. Em suma, somente dessa forma a lei da história (subdesenvolvimento) poderá ser subjugada aos interesses nacionais.

A interpretação histórica de Paulo Emílio: eficácia discursiva

A paixão de Paulo Emílio pelo cinema nacional permanece como um legado transmitido através das gerações. Foi como aluno de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet que Póvoas engajou-se na monumental tarefa de indexar a filmografia do cinema do Rio Grande do Sul. [...] a expansão dos programas de pós-graduação no final dos anos 80 ofereceu às novas gerações a oportunidade de uma formação que, via de regra, foi buscada junto à Escola de Comunicações e Artes da USP. No ambiente uspiano formaram-se novos entusiastas da crítica e do cinema brasileiro com aqueles que foram alunos de mestres que aprenderam com Paulo Emílio. [...] Não se trata apenas de incluir na bibliografia de aula o obrigatório *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. É mais do que isso. É uma atitude.

Fatimarlei Lunardeli, in: *Paulo Emílio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*.

[...] 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.

Carlos Alberto Vesentini, in: *A instauração da temporalidade e a (re)fundação na história*.

À luz do processo de construção da interpretação histórica de Paulo Emílio — *Panorama* (1966) e *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973) —, isto é, seus postulados epistemológicos e estratégias narrativas, as colocações de Fartimarlei Lunardeli deixam muito claro que o crítico consolidou seu projeto historiográfico por meio de aulas, orientações, palestras, críticas ou até mesmo em simples conversas informais. A ideia lançada pela pesquisadora gaúcha de que não consiste apenas em obrigação recorrer ao livro clássico de Paulo Emílio, mas, sim, numa atitude, nos encaminha para a demonstração empírica da *eficácia discursiva* da interpretação histórica elaborada por ele.

Nesse sentido também emergem com vitalidade as considerações de Carlos Alberto Vesentini no que se refere ao conceito de memória histórica. Dando prosseguimento a uma linha de investigação já exposta por ele, em parceria com Edgar De Decca, na década de 1970¹, o historiador, aprofundando-se na discussão do conceito na obra *A teia do fato* (1997), resultado de sua tese de doutoramento, defendida em 1983 no Departamento de História da FFLCH-USP, flagra uma memória histórica construída pelos vencedores de 1930 — cristalizada pelos pesquisadores como “Revolução de 30” —, chamando a atenção para o fato de que a versão dos acontecimentos dada pelos grupos vencedores — agentes que se envolveram diretamente no campo de lutas daquele processo histórico — se coloca como aquela que vai orientar ao longo do tempo as interpretações históricas, tanto dos agentes derrotados no processo, quanto de historiadores que estudam o tema num momento posterior. Dessa forma, utiliza a metáfora da “teia”, pela qual a interpretação dos estudiosos fica presa até o instante em que eles consigam fazer a crítica e voltar suas atenções às possibilidades abertas naquele processo histórico, momento no qual foi edificada a memória histórica.

Com efeito, as colocações de Carlos Alberto Vesentini sobre a memória histórica de 1930 revelam a criação do fato em detrimento de uma pluralidade de outros possíveis e a instituição de sua memória a partir de uma gama de fontes distribuídas em diversos momentos históricos posteriores. De um ponto de vista mais abrangente, sobretudo teórico-metodológico, a proposta de problematização de uma memória histórica construída nos alicerces lançados pela interpretação dos grupos vencedores de determinados processos históricos — que é aceita pelos vencidos no desenrolar do processo — demonstra que uma memória histórica é elaborada no interior de um campo de embate social, político, econômico e cultural permeado de contradições e possibilidades, porém a temporalidade histórica e os

¹ Destacam-se, nesse sentido, os artigos “O silêncio dos vencidos” (1976), e a “Fulguração recorrente” (1978), Cf. (DE DECCA & VESENTINI, 1976, p. 60-71; VESENTINI, 1978). Dentro desse campo de investigação, ainda se destaca a obra *1930, O silêncio dos vencidos* (1981), de Edgar De Decca, Cf. (DE DECCA, 2004).

meios de difusão se encarregam de a cristalizar como conhecimento histórico unívoco, isto é, única interpretação possível, portanto, como história, alheia a construções ideológicas e desvinculada de um processo histórico permeado de contradições.

Com base nessa predisposição teórico-metodológica, defendemos a ideia de que a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio edificou uma memória histórica — em consonância com o horizonte de expectativas da corporação de cineastas cinemanovistas: agentes de uma luta no processo histórico — que perdura na academia, ou sob seu raio de influência². Em outros termos, acreditamos que a interpretação histórica do crítico conquistou uma *eficácia discursiva*, na medida em que obteve larga aceitação no processo de produção e difusão da história do cinema brasileiro. Portanto, a *eficácia discursiva* deve ser aferida justamente na investigação acerca da capacidade da interpretação histórica de Paulo Emílio de se perpetuar como única interpretação possível acerca de nossa história cinematográfica: como memória histórica, justamente em função dos postulados epistemológicos e das estratégias narrativas problematizadas anteriormente.

Sob esse prisma, tal *eficácia discursiva* enseja a problematização do processo de apropriação e difusão sistemática da interpretação histórica de Paulo Emílio por parte da historiografia do cinema brasileiro. Para tanto, o lastro a ser percorrido neste capítulo cumprirá o papel de viabilizar a demonstração empírica da recorrência dos estudiosos³ aos principais elementos que a compõem — a saber: a ideia do *nascimento do cinema brasileiro*, o conceito de *Bela época*, a categoria histórica *subdesenvolvimento*⁴ e a formulação de uma *supervalorização estética do cinema novo* —, pois acreditamos que eles são explorados e/ou reproduzidos exaustivamente, contribuindo, assim, para a *eficácia discursiva* da interpretação de Paulo Emílio, ou seja, para sua consolidação enquanto memória histórica.

Nesse intento, o que se segue terá uma divisão quádrupla: primeiramente abordaremos a reprodução e/ou apropriação da ideia do *nascimento do cinema brasileiro*. Após isso, demonstraremos o mesmo movimento com relação ao conceito de *Bela época*. Em seguida, procuraremos flagrar esse processo no que se refere à aplicação da *categoria*

² Reiteramos que, ao utilizar os termos academia ou acadêmico, ao mesmo tempo nos referimos ao seu raio de influência.

³ Convém ressaltar que nesse ponto do trabalho recorreremos aos diversos autores e seus respectivos textos de maneira aleatória, pois o intuito fundamental é demonstrar a reprodução sistemática dos elementos da interpretação histórica de Paulo Emílio. Portanto não respeitaremos a cronologia dos textos abordados, tampouco faremos deles uma análise exaustiva, mas, sim, pontuaremos o processo de reprodução dos argumentos, ideias, conceitos e categorias históricas engendrados pelo crítico em sua interpretação de nossa história cinematográfica.

⁴ É oportuno rememorar que nos valem das formulações de Jörn Rüsen para diferenciar conceitos históricos de categorias históricas, Cf. (RÜSEN, 2010a, p. 91-100).

histórica subdesenvolvimento à história do cinema brasileiro. E, por fim, demonstraremos o endosso, por parte de diversos pesquisadores, de uma *supervalorização estética do cinema novo*⁵.

1. *Nascimento do cinema brasileiro: um marco inevitável*

O primeiro elemento da interpretação histórica urdida por Paulo Emílio que é objeto de reprodução e/ou apropriação por parte do estudiosos de cinema nacional consiste no *nascimento do cinema brasileiro*, cuja datação remonta a 19 de junho de 1898. Enquanto ela é apenas mencionada por críticos do calibre de Jurandir Passos Noronha, Paulo Paranaguá, Alex Viany e Vicente de Paula Araújo, é mesmo por meio das mãos de Paulo Emílio que é legitimada e ganha ares de verdade absoluta, muito embora não exista fonte primária que a comprove (BERNARDET, 1995, p. 18). Em seu *Panorama* (1966), o crítico afirma:

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).

Nota-se que o *nascimento do cinema nacional* é enfatizado, bem como a data de 1898 constitui-se no marco a partir do qual se sucederão diversas outras filmagens. É válido ressaltar que o termo *nascimento* aparece como sinônimo de filmagem/produção cinematográfica. No entanto, após essa argumentação no *Panorama* (1966), Paulo Emílio não se atém explicitamente ao elemento — e sua interligação com a produção/filmagem — em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), sobretudo quando enfatiza:

O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional. A invenção nascida nos países desenvolvidos chega cedo até nós. O intervalo é pequeno entre o aparecimento do cinema na Europa e na América do Norte e a exibição ou mesmo a produção de filmes entre nós nos fins do século XIX (Ibid., p. 88).

Nessa passagem o termo *nascimento* torna-se sinônimo de *aparecimento*, permitindo uma leitura ambígua, já que o crítico faz menção à possibilidade de a exibição e/ou da produção de filmes no Brasil ser designada por esses termos. Todavia, a adesão à datação, quando sugere “fins do século XIX”, bem como a manutenção da metáfora da

⁵ Cabe destacar que recorreremos novamente à transcrição de passagens da interpretação histórica de Paulo Emílio, mesmo que elas já tenham aparecido exaustivamente nos capítulos anteriores. Tal movimento advém da necessidade de uma postura mais didática. Assim, o leitor não precisará voltar aos capítulos anteriores para ler os argumentos do crítico.

evolução da vida humana — que já era presente em Alex Viany (1959)—, nos abre brechas para salientar que Paulo Emílio, em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), já pensava em outras possibilidades de construção do marco inaugural do cinema brasileiro. Isso é ultrapassado no prefácio da obra *A Bela época do cinema brasileiro* (1976), de Vicente de Paula Araújo, quando o crítico reitera o que já havia escrito no *Panorama* (1966), ao enfatizar: “[...] o que ficamos devendo a Vicente de Paula Araújo é muito mais que simples ordenação. Ele teve o mérito de esclarecer definitivamente — uma verdadeira descoberta — o nascimento do cinema brasileiro, em 1898 [...]” (SALLES GOMES, 1974 apud ARAÚJO, 1976, p. 12). Como já vimos, o próprio Araújo, contrariando o argumento de Paulo Emílio, salientou que “até certo ponto” a filmagem de 1898 poderia ser considerada a certidão de *nascimento* do cinema brasileiro (Ibid., p. 108).

Com efeito, a ressalva do pesquisador não logrou êxito entre os estudiosos do cinema nacional, sendo mesmo a interpretação de Paulo Emílio no *Panorama* (1966) e no prefácio de sua obra (1974 apud 1976) o elemento que se cristaliza nos argumentos dos pesquisadores dos primórdios do cinema nacional. E, ainda, com um agravante: a ligação profunda entre o marco inicial e a produção cinematográfica. Isso pode ser notado em uma rápida olhada nos textos sobre a história do nosso cinema ao longo do tempo. Em obras que, por vezes, elidem informações atinentes às exibições públicas no Brasil antes de 1898 ou, em outros casos, endossam com firmeza a filmagem de 1898 como sendo o *nascimento do cinema nacional*, a equação formulada pelo termo *nascimento*, sua junção com o dia 19 de junho de 1898 e a referência sistemática à filmagem/produção cinematográfica constitui-se no carro-chefe de reprodução/difusão da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio referente ao *nascimento do cinema nacional*.

Um primeiro exemplo interessante é a obra intitulada *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado* (1994), de Antônio Moreno. Bastante difundido, sobretudo por abordar a temática das relações do cinema com o Estado, até então pouco explorada nos estudos de cinema nacional, o livro do pesquisador confirma a datação de Paulo Emílio no *Panorama* (1966). Antônio Moreno argumenta com muita clareza e sem titubeio o seguinte: “O cinema brasileiro nasceu no mar, pelas mãos de Afonso Segreto, que, filmando imagens da Baía da Guanabara, iniciou sua história. Este fato abre a época compreendida pelos anos de 1896 – 1911” (MORENO, 1994, p. 15).

Aqui temos, um pouco desfigurada, a equação *nascimento*-1898-produção, porém a essência dos argumentos de Moreno é a mesma da reflexão de Paulo Emílio no *Panorama*

(1966). Embora não se preocupe em mencionar a data de 19 de junho de 1898, o pesquisador, por um lado, enfatiza a filmagem de Segreto elevando-a ao *status* de fato histórico e, por outro, outorga-lhe o caráter de desencadeador da história do cinema nacional. Deixando entrever sua fonte, porém sem mencioná-la, o pesquisador ainda propõe uma errônea demarcação de época — elaborada por Paulo Emílio —, apontando a filmagem de 1898 como marco inaugural de um período que se inicia em 1896. De todo modo, Antônio Moreno não se furta a reproduzir sem atenuantes o marco do *nascimento do cinema brasileiro*, bem como alguns de seus principais desdobramentos, especialmente a ideia de que a história do cinema nacional se inicia com uma filmagem.

Um procedimento ligeiramente diferente pode ser encontrado no livro *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)* (2003), de José Inácio de Melo Souza, autor da única biografia de Paulo Emílio. Ao traçar um quadro histórico do início do cinema nacional, Souza narra:

Em breve tempo, o tipo de olhar construído pelos Lumière cortou o mundo como um relâmpago. A sua presença [o aparelho criado pelos Lumière] tornou-se mundial. Em 1896 os cinegrafistas já estavam na Rússia czarista prontos para tomar cenas da coroação de Nicolau II; neste mesmo ano eles chegavam aos Estados Unidos para concorrerem com o processo do Kinetoscópio de Edison [...] Dois anos depois Afonso Segreto, postado no vapor *Brésil*, filmou a entrada da baía de Guanabara, realizando um dos primeiros e inquestionáveis atos inaugurais do cinema no Brasil. Com esta pequena cena tomada do real, Segreto abriu caminho para as inúmeras filmagens de acontecimentos excepcionais e corriqueiros como cerimônias, visitas, chegadas, partidas, atos cívicos e, sobretudo, as autoridades no poder (SOUZA, 2003, p. 28).

O argumento de José Inácio de Melo Souza é bastante sugestivo. É notória a acuidade com que trata o acontecimento relacionado à suposta filmagem de Segreto, pois, por um lado, a projeta ao *status* de fato histórico, como o faz Antônio Moreno, preferindo chamá-la de ato inaugural e, por outro, retira sua aura de unicidade, pontuando que foi apenas “um dos primeiros atos” que inauguram o cinema nacional. Todavia, além da acuidade, subjazem à elaboração de Souza quatro elementos que nos fazem crer que sua base de apoio interpretativo é o *Panorama* (1966) escrito por Paulo Emílio.

O primeiro pode ser notado na ideia segundo a qual esse ato inaugural (filmagem), malgrado possuir a companhia de outros, é o mais importante, uma vez que Souza não arrisca mencionar os supostos outros atos inaugurais. O segundo constitui-se no fato de que, ao atribuir o adjetivo “inquestionável” ao ato da filmagem de Segreto — de que, como veremos via Jean-Claude Bernardet (1995), não se tem vestígios — Souza a toma como

evidência empírica, abrindo brechas para a interpretação segundo a qual o caráter de evidência empírica só pode ser confirmado se o pesquisador encara o *Panorama* (1966) de Paulo Emílio como fonte primária. Já o terceiro elemento figura no fato de que o autor ignora a exibição cinematográfica, desenvolvendo explicitamente um apanhado histórico com base no recorte da produção. Por si só, esse procedimento também pode explicar o primeiro elemento que elencamos, pois, ao tecer um histórico dos primórdios de nosso cinema, Souza escolhe o mesmo recorte de Paulo Emílio, o da produção, e por isso mesmo destaca a filmagem como ato de maior importância. Por fim, o quarto elemento é um desdobramento desse recorte, pois o argumento de Souza de que Segreto abre caminho para o desencadeamento de inúmeras filmagens consiste em uma reprodução da tese pela qual o italiano é merecedor do *status* de patrono da história do cinema nacional.

Em linhas gerais, o cuidado do pesquisador soa como uma tentativa malograda de fugir da interpretação histórica efetuada por Paulo Emílio no *Panorama* (1966). Tal tentativa de fuga pode ser muito bem entendida, visto que Souza elabora sua pesquisa em um momento ulterior à publicação de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), na qual Bernardet tenta implodir os critérios teórico-metodológicos de uma historiografia clássica do cinema nacional, tendo, em seu interior, o *Panorama* (1966). No entanto, como pudemos demonstrar, apesar de não utilizar a ideia de *nascimento do cinema brasileiro*, a obra de Souza surge como exemplo clássico de que a memória histórica do cinema brasileiro na academia ainda é calcada no dueto de ensaios de Paulo Emílio, pois os reflexos dos argumentos do crítico ainda se fazem presentes.

Disso emerge uma consequência historiográfica interessante. Na tentativa de fugir à interpretação do início do cinema no Brasil, José Inácio de Melo Souza abre margem para uma leitura de que seu trabalho procura romper com o discurso histórico de Paulo Emílio. Entretanto, não concordamos com tal entendimento, pois, como demonstrado, o pesquisador reproduz a interpretação histórica do crítico, malgrado tente se desvencilhar dela.

Não menos importante e também ancorando-se no *nascimento*, porém abrindo margem para ressalvas, é a obra *O cinema brasileiro no século 21* (2012), do pesquisador Franthiesco Ballerini. Historiando o cinema nacional numa seção sugestivamente intitulada “O nascimento e a era do ouro”, Ballerini afirma:

O cinema surgiu no Brasil pouco tempo depois de sua criação pelos irmãos Lumière na França, em 1895. [...] Não há consenso sobre quem fez o primeiro filme no Brasil. Para alguns autores, como Salles Gomes, foi Afonso Segreto, que, no dia 19 de junho de 1898, filmou a baía de Guanabara a bordo de um navio que estava chegando ao Rio de Janeiro. Tal

película, porém, que seria uma prova incontestável, não foi preservada. Já para outros estudiosos, o primeiro filme brasileiro foi realizado pelo advogado José Roberto da Cunha Salles, que, em 27 de novembro de 1897, relatou ter feito “fotografias vivas” na Seção de Pedidos de Privilégios do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas (BALLERINI, 2012, p. 17-18).

Suas palavras são instigantes. É evidente que ele, por um lado, ao contrário de José Inácio de Melo Souza, não considera incontestável a filmagem de Segreto e, por outro, a contrapelo dos outros autores supracitados, abre margem para outra interpretação, sobretudo quando lança a possibilidade de José Roberto da Cunha Salles ser o legítimo autor da primeira filmagem em solo nacional. Todavia, tal deslocamento não exclui o pesquisador do *hall* de reprodutores da ideia de *nascimento do cinema brasileiro* legitimado por Paulo Emílio.

O simples fato de Ballerini dar referência ao autor quando menciona a filmagem de Segreto e não dar referência a qualquer dos “outros estudiosos” a que faz alusão, já se constitui num caso de adesão à interpretação efetuada pelo crítico, uma vez que abre lastro para a concepção de que “Salles Gomes” é o mais confiável. Entretanto, o processo de legitimação do *nascimento do cinema brasileiro* pelo pesquisador é mais complexo. De um lado, o próprio título da seção dedicada à urdidura de seu apanhado histórico traz a ideia. De outro, mesmo abrindo brechas para um provável *cameraman* que não seja Afonso Segreto, o autor recorta o processo de produção cinematográfico, isto é, uma possível filmagem. Desse modo, a equação proposta por Paulo Emílio — *nascimento-1898-filmagem* — é apenas reconfigurada em *nascimento* e filmagem, demonstrando mais um caso de legitimação do *nascimento do cinema brasileiro* exposto no *Panorama* (1966).

Dado mais curioso é que esse livro é prefaciado por Jean-Claude Bernardet, que se demonstrou bastante crítico com relação à interpretação histórica de Paulo Emílio, como veremos no próximo capítulo. Nessa apresentação da obra, Bernardet se abstém de crítica ou menção à reprodução da essência da ideia de *nascimento* promovida por Ballerini. A justificativa para tal fato provavelmente advém de que ninguém prefacia uma obra tecendo argumentos que causem algum constrangimento ao seu autor.

O caso mais emblemático, que obscurece as informações sobre a suposta primeira exibição, trazendo para o primeiro plano a suposta primeira filmagem/produção e com isso contribuindo para o processo de consolidação do *nascimento do cinema brasileiro* e seus desdobramentos, consiste no capítulo “Bela época (primórdios-1912)”, escrito por Roberto Moura para a coletânea *História do cinema brasileiro* (1987), organizada por Fernão Pessoa Ramos. O caso do texto de Moura é significativo, visto que tem sido referência obrigatória,

tanto para os iniciantes na seara dos estudos de cinema brasileiro como para os pesquisadores mais experientes.

Apesar de não fazer menção explícita ao *nascimento*, Moura nos deixa perceber nas entrelinhas que sua matriz interpretativa é a obra de Paulo Emílio. Delineando uma reflexão acerca do desenvolvimento dos aparelhos fotográficos e da clássica primeira exibição pública de cinema em Paris promovida pelos irmãos Lumière, Moura expõe:

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).

O pesquisador faz uma singela menção às exibições ocorridas no eixo Rio-São Paulo, porém com informações lacunares, colhidas em jornais contemporâneos aos acontecimentos e que não são questionadas em seus interesses, deixando emergir para o primeiro plano sua afirmativa acerca do curto prazo entre a exibição mítica dos Lumière e a chegada do cinema à capital federal. Dessa maneira, o leitor é encaminhado a dar menos atenção às exibições e privilegiar a informação da rapidez da chegada do aparelho ao Rio de Janeiro.

Com a atenção voltada para a chegada do cinematógrafo no Rio, pode escapar ao leitor a diferença de tratamento efetuada por Moura quando o assunto em questão consiste na primeira filmagem em terras tupiniquins. Logo depois de evidenciar a trajetória biográfica dos irmãos Segretto, em que o destaque é atribuído à dedicação de Pascoal às salas de cinema, o pesquisador inicia o assunto da primeira filmagem no país, endossando:

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 [Os Segreto] a registrar regularmente os acontecimentos cívicos e os personagens no poder [...] tornando-se praticamente os únicos produtores de cinema no país (Ibid., p. 18).

Se tivéssemos que elaborar um plano cinematográfico de dez segundos para suceder outro plano cujo foco foi a exibição de um letreiro com essa passagem de Moura, indubitavelmente elaboraríamos um fundo negro com letras brancas garrafais trazendo a seguinte frase: “A semelhança com o discurso de Paulo Emílio Salles Gomes no *Panorama* (1966) não é mera coincidência”. Moura, como o crítico, também atribui excessiva ênfase à

produção cinematográfica, especialmente quando seu texto versa acerca das filmagens posteriores dos Segretto no eixo Rio-São Paulo. Dessa maneira, parece mesmo é que a singela menção de Moura às exibições públicas anteriores a 1898, data da suposta primeira filmagem de Afonso Segretto — o *nascimento* —, funciona apenas como subterfúgio para delinear o perfil empreendedor da família do primeiro “cineasta” nacional: aquele que efetuou a primeira filmagem.

Jean-Claude Bernardet, malgrado criticar a legitimação do *nascimento* em alguns estudiosos, não encontra a reafirmação do marco no texto de Roberto Moura (BERNARDET, 1995, p. 46-47). Quanto a isso é necessário demonstrar nosso desacordo, pois, embora não haja uma reprodução explícita da perspectiva de Paulo Emílio, Moura não abandona a ideia de *nascimento* e sua articulação à datação de 1898, tampouco o recorte da produção/filmagem cinematográfica. Em face disso é grande a probabilidade de que as exibições mencionadas por Moura engendrem apenas um quadro informativo subsidiário da abordagem do percurso biográfico dos Segretto até o momento da primeira filmagem/*nascimento do cinema brasileiro*, que soa como acontecimento que efetivamente interessa ao autor.

Outro texto de Roberto Moura que serve de comprovação ao nosso argumento é intitulado *Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras* (1998). Nele, o pesquisador vai dedicar grande parte de sua explanação a uma contracrítica ao livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), de Jean-Claude Bernardet. Ao refutar a postura de Bernardet com relação ao *nascimento do cinema nacional* engendrado por Paulo Emílio no *Panorama*, Moura é claro quanto ao seu lugar no debate, afirmando:

[...] quando o livro se ocupa, com sua visão ultra-vigilante, da celebração do “nascimento do Cinema Brasileiro” no dia da famosa filmagem de Afonso Segretto em 1898, no tombadilho o navio em frente ao Rio de Janeiro — atitude que considera ingênua e intelectualmente obsoleta —, mesmo aceita a veracidade documental do acontecimento, não satisfeito, o autor questiona: Havia película na máquina? Se havia, foi revelada? Estaria Afonso “treinando” em operar a câmera? Teriam sido os dias em dezembro de 1897 e maio de 1898 de sua estadia em Paris, suficientes para tal? E as diferenças climáticas teriam sido por ele consideradas? Foi o filme exibido? 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 Segretto, 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).

Vê-se um profundo apreço pela ideia de *nascimento* e seus desdobramentos. Assim, o pesquisador, por um lado, confirma explicitamente sua posição em legitimar o

marco do grau-zero do cinema no Brasil e, por outro, lança mais evidências de seu grande interesse pelo acontecimento — filmagem, logo: *nascimento do cinema brasileiro* — e pelo sujeito que efetuou a ação — Afonso Segreto, logo: o patrono do cinema nacional. Nessa medida, com relação aos textos de Moura podemos concluir que, apesar de não se utilizar da ideia de *nascimento do cinema brasileiro* de forma taxativa e explícita, ele colabora efetivamente para a consolidação de uma memória histórica sobre o cinema brasileiro na academia, cujas bases nos são dadas pela interpretação histórica de Paulo Emílio.

Por certo, esse processo colaborativo para que a interpretação do crítico se torne uma memória histórica não é privilégio dos pesquisadores supracitados, tampouco de estudos que versam especificamente sobre cinema brasileiro. Nesse processo, estudiosos de outras áreas, ao enveredarem na escrita sobre a história da matéria cinematográfica nacional, também recorrem à ideia de *nascimento do cinema brasileiro* e suas ramificações teóricas e ideológicas. Esse desdobramento é, inúmeras vezes, bastante problemático. Desprovidos do conhecimento mais profundo das questões teórico-metodológicas que envolvem o estado da arte do campo de estudos que foge ao seu ramo de pesquisa profissional, os pesquisadores de outros campos do saber geralmente recorrem aos chamados clássicos produzidos no interior da seara de estudos na qual se aventuram, potencializando, assim, o processo de constituição de uma memória histórica⁶.

Somente para ficar num exemplo, gostaríamos de mencionar o caso da pesquisadora Aracy Amaral no livro editado e reeditado inúmeras vezes com o título *Artes plásticas na semana de 22* (1998). Ao discutir o tema da mensagem visual, sobretudo dos reclames e o papel do cinema nacional no contexto que antecede a *Semana de Arte Moderna*, de 1922, Amaral enfatiza sem maiores preocupações: “Já o cinema brasileiro, iniciado em 1898, data do primeiro filme de “vistas” nacional, por Afonso Segreto, se desenvolveria lentamente como produto, embora o público crescesse gradativamente” (AMARAL, 1998, p. 60-62).

Em poucas palavras podemos afirmar que o termo *nascimento* não aparece, mas isso não elide a adesão à proposta segundo a qual em 1898 o cinema nacional tem seu *início/nascimento* pelas mãos de Afonso Segreto num ato de filmar, isto é, produzir. Por isso

⁶ Por exemplo: os pesquisadores que não são da área dos estudos literários, ao se aventurarem a escrever sobre a história da literatura brasileira, que sejam três linhas, notadamente recorrerão à *Formação da literatura Brasileira* (1993), de Antonio Candido, sem se dar conta de questões problemáticas mais amplas referentes ao processo de escrita da história, como as lançadas por Haroldo de Campos em *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira* (1989). Esse tema nos estudos literários é demasiadamente espinhoso, não sendo de bom alvitre aprofundarmos nele nesse trabalho, uma vez que daria ensejo a outra tese. No entanto, cabe aqui a menção do exemplo e a sugestão de um tema de pesquisa interessante.

mesmo o recorte da produção cinematográfica como momento deflagrador de nossa história do cinema se mantém, portanto endossa a ideia de *nascimento do cinema brasileiro* legitimada por Paulo Emílio.

Ao cabo dessa reflexão ainda se faz oportuno salientar: a ideia de *nascimento do cinema brasileiro* aceita e difundida pelo autor continua tendo incidência direta nos estudos acadêmicos. Seja naqueles trabalhos ligados diretamente à seara de estudos de cinema, ou nas pesquisas de outras áreas nas quais os estudiosos aventam escrever sobre o cinema nacional, a interpretação do crítico ressoa como nunca, mesmo após a tentativa de implosão propugnada por Jean-Claude Bernardet (1995), que abordaremos no próximo capítulo.

2. A *Bela época* do cinema brasileiro⁷: um conceito bastante difundido

O conceito de *Bela época* do cinema brasileiro, acompanhado pelo recorte periódico que vai de 1908 a 1911, é explicado e legitimado por Paulo Emílio em sua interpretação histórica com base numa suposta harmonia de interesses entre as esferas de produção, exibição e público cinematográfico dos primórdios do cinema nacional⁸. Identificando o período de 1908 a 1911, tanto no *Panorama* (1966) quanto em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), pelo termo *idade do ouro*, o crítico marca a historiografia do cinema nacional com explicações fundamentais sobre a irrupção, o êxito e o declínio dessa

⁷ Este subcapítulo consiste numa versão revista, bastante modificada e ampliada de artigo de nossa autoria, Cf. (MORAIS, 2010c, p. 1-11).

⁸ Como já vimos no terceiro capítulo, é notório que o conceito, seu recorte periódico e temático e as explicações na sua formulação não são puramente originários de pesquisas de Paulo Emílio, visto que nos momentos de preparação do *Panorama* (1966) e *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), o trabalho preliminar de Vicente de Paula Araújo — até então intitulado *O cinematógrafo no Rio de Janeiro (1896-1912)* — já haviam passado pelas suas mãos. No entanto, consideramos a interpretação histórica do crítico a matriz do conceito, na medida em que ele o codifica, transformando-o em um componente essencial de sua história do cinema nacional. Além disso, pode-se aventar que a própria obra de Araújo é influenciada pela interpretação de Paulo Emílio, ao menos no sentido da apropriação terminológica, pois, quando efetivamente lançada em 1976, a publicação veio com o título *A bela época do cinema brasileiro*. Em função disso, torna bastante plausível que Vicente de Paula Araújo tenha seguido o termo “Bela época” e o adjetivo pátrio “brasileiro” aplicado ao cinema carioca do próprio Paulo Emílio, que no *Panorama* (1966) utiliza *belle époque*, em francês, para comentar o mundanismo das divas que se estabeleceram no Brasil no período recortado, bem como trata o cinema carioca do período por “brasileiro”. Apesar de as colocações de Araújo não se desvincularem da interpretação de Paulo Emílio, ao analisarmos sua obra, acreditamos que o pesquisador seguiu prioritariamente os dados presentes na documentação que tinha em mãos. Entretanto, isso não elide o fato de os pesquisadores posteriores terem se apropriado amplamente da interpretação histórica de Paulo Emílio, pois o texto de Araújo, por ser bastante truncado, recheado de recortes de periódicos da imprensa e outros tipos de documentação, pode muito bem ter provocado repulsa aos pesquisadores mais apressados. Como exemplo dessa repulsa pode ser relembrada a legitimação do *nascimento do cinema brasileiro* por parte de Paulo Emílio, que é ressalvada por Araújo, mas, mesmo assim, é difundida na historiografia do cinema brasileiro. Com efeito, a explicação dessa repulsa não pode passar ao largo também dos postulados epistemológicos e das estratégias narrativas efetuadas por Paulo Emílio, já discutidos nos dois capítulos anteriores.

fase, formulando um dos elementos essenciais para a constituição de uma memória histórica sobre o cinema brasileiro.

No *Panorama* (1966), Paulo Emílio já expõe sua interpretação para a inauguração e o êxito do período, da seguinte maneira:

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).

Fica claro na explanação do crítico que o aumento na distribuição de eletricidade foi fundamental para a eclosão dessa fase, bem como que, da conciliação entre produção e exibição, logo, público, emerge a resposta para o êxito cinematográfico brasileiro da época. Nesse procedimento, é plasmado um marco inaugural (1907 devido ao aumento de energia elétrica) e, ao mesmo tempo, intensificada a proposta de que a equação formada pela harmonia de interesses entre produção e exibição, englobando uma considerável parcela de público, consistiu na receita de sucesso para o cinema nacional.

Curiosamente o *Panorama* (1966) não possui interpretação para o término do ciclo, por volta de 1911, fato que é reparado por Paulo Emílio em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973)⁹, quando salienta:

Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento da indústria, cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados. O Brasil, que importava de tudo — até caixão de defunto e palito —, abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a ideia de socorrer nossa

⁹ Em *Pequeno cinema antigo* (1969), o crítico já antecipa sua interpretação para o final da *Bela época*, exposta em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), 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).

incipiente atividade cinematográfica. O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento (Ibid., 1980, p. 89).

Ao malogro do período é atribuída como causa a industrialização cinematográfica dos países desenvolvidos, que lançam seus filmes no mercado mundial e, conseqüentemente, invadem o mercado cinematográfico nacional subdesenvolvido, rompendo o fio (entrosamento) entre setores de produção e exibição e, conseqüentemente, o contato mais íntimo com o público. Nesse caso, influências externas constituem-se na mola propulsora do sufocamento interno do filme brasileiro.

Em linhas gerais, por meio dos argumentos de que a inauguração da *Bela época* advém da melhoria da infraestrutura do país (energia elétrica), seu êxito por cerca de três anos se alicerça na conciliação de interesses dos três vértices do triângulo: produção-exibição-público. Já seu momento derradeiro se deve, por um lado, ao desenvolvimento industrial externo e, por outro, a nosso atraso tipicamente subdesenvolvido, cuja tendência predominante consiste em importar.

Com efeito, seja por meio de orientações formais ou informais, influência ideológica ou afinidades eletivas de pensamento que percorrem uma temporalidade expressiva, de maneira similar ao que ocorreu com a ideia de *nascimento*, o conceito de *Bela época* legitimado e interpretado por Paulo Emílio difundiu-se na velocidade da luz entre os estudiosos do cinema nacional. Obviamente existem nuances terminológicas ou de datações, porém o conceito é preponderante. Observemos.

A primeira pesquisa a endossar tal interpretação referente à *Bela época* foi orientada pelo próprio Paulo Emílio e assinada por Ismail Xavier. Defendida no mestrado em Teoria literária e Literatura comparada da FFLCH-USP¹⁰, e publicada posteriormente com o título *Sétima arte: um culto moderno* (1978), a obra traz inúmeros elementos apropriados da interpretação histórica urdida pelo crítico. No momento, o trecho em que Xavier menciona a *Bela época* do cinema brasileiro é importante para o nosso propósito:

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 próprio aos anos posteriores à guerra mundial. Nos países como o Brasil, houve oportunidade para uma presença maior da produção local, que representava

¹⁰ Intitulada *A procura da essência do cinema: os caminhos da vanguarda e as iniciações brasileiras* (1975).

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).

Embora se abstenha de identificar os motivos do início do período — o que tinha condições de fazer, uma vez que seu orientador já havia aventado uma hipótese —, o pesquisador trata das causas de seu sucesso e de seu colapso. Numa conjuntura internacional na qual a indústria cinematográfica era imatura, o produto nacional adquiriu espaço no mercado interno e conquistou expressiva parcela de público, seja pela via da harmonia entre setor de produção e exibição, seja pela própria deficiência da exportação da indústria internacional. Já numa conjuntura internacional em que prevalecia a organização e monopolização, implicitamente se colocava uma relação causal em que o produto importado ocupou o mercado local, lançando as produções nacionais para a sua margem.

Nessa relação entre conjuntura externa, ao menos até o momento em que se tornou estrutura, pós-1911, e estrutura interna, advinda de um processo histórico mais amplo que remontava à colonização e seu estado contemporâneo de subdesenvolvimento, salta aos olhos a proposta de Xavier em estabelecer uma relação na qual o mercado interno era determinado pelos acontecimentos externos. Indubitavelmente, a interpretação histórica urdida por Paulo Emílio permeia os argumentos do pesquisador até nas entrelinhas.

Outro pesquisador que se ancora nas explicações do crítico para o período da *Bela época* é Jean-Claude Bernardet na obra *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (2009). Embora lance algumas críticas ao modo pelo qual se construía a história do cinema brasileiro no período — procedimento que é extremado em 1995 —, Bernardet não se furta aos argumentos utilizados pelo autor, 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, 2009, p. 21-22).

O termo *Bela época* não marca a passagem, bem como o término do período é realocado para 1910. Todavia, Bernardet compactua com a tese que propõe uma conciliação de interesses entre os setores de produção, distribuição, exibição e, consequentemente,

público. Por outro lado, mais significativo ainda, constitui-se o fato de que o declínio do período é explicado em função do desenvolvimento do mercado cinematográfico internacional e seu desdobramento na ocupação¹¹ do mercado exibidor interno. Similarmente a Xavier, Bernardet trabalha no campo da análise da estrutura nacional subdesenvolvida e da conjuntura internacional que se desenvolve, nos termos de Paulo Emílio, rompendo o fio que unia os setores da atividade cinematográfica nacional.

Tal abordagem explicativa para o período da *Bela época* também aparece no capítulo “Bela época (primórdios-1912)”, escrito por Roberto Moura para a coletânea *História do cinema brasileiro* (1987), organizada por Fernão Pessoa Ramos. A afirmação da relação estabelecida pelo texto de Moura com as explicações presentes na interpretação urdida por Paulo Emílio chega a ser um truísmo, já que o *nascimento* também é reproduzido pelo pesquisador, porém deve ser enfatizada.

Em sua abordagem explicativa para a inauguração, êxito e declínio da produção cinematográfica do período ressoa o eco das palavras de Paulo Emílio. Para o início, Moura ressalta:

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).

Para o êxito, enfatiza:

O movimento cinematográfico ganha então intensidade surpreendente na cidade [Rio de Janeiro]. No estúdio montado na esquina das ruas Lavradio 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 infraestrutura 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 (Ibid., p. 44).

Para o término, explica:

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

¹¹ Destaque para o termo “ocupação”. Novamente não acreditamos que seja coincidência, pois Paulo Emílio havia lançado à baila o binômio ocupante-ocupado para refletir sobre nossa história cinematográfica.

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 (Ibid., p. 45).

Pensemos por segmentos as colocações de Roberto Moura. O início do período é marcado em 1907 devido à maior fixidez e regularidade de energia elétrica, incitando um raciocínio lógico de que anteriormente à datação isso inexistia. Característica típica de uma nação subdesenvolvida, a energia elétrica, ou melhor, a falta dela, seria o verdadeiro entrave ao desenvolvimento do cinema brasileiro.

A partir de então se desenrola o êxito do período, explicado devido ao aumento quantitativo de filmes, que são produzidos na “fábrica de vistas” de José Labanca e estão inseridos num cenário harmonioso. Nesse cenário, o cinema se torna “negócio e espetáculo”, revelando uma “infraestrutura extremamente operacional” e conquistando a adesão do público. Indubitavelmente essa “infraestrutura extremamente operacional” é menção direta à harmonia de interesses entre produção, distribuição, exibição e público, propugnada por Paulo Emílio.

O estágio terminal também é interessante. Embora a ligação com o capital externo por parte da *Companhia Cinematográfica Brasileira*, de Francisco Serrador, seja mencionada como um dos motivos do declínio do período — articulação que Paulo Emílio não faz em sua interpretação histórica —, Roberto Moura não exclui a ideia de que o desenvolvimento da indústria cinematográfica internacional e sua invasão no mercado nacional desarticulam o harmonioso binômio produção-exibição e praticamente definem os rumos colapsados da atividade cinematográfica brasileira.

Em suma, o discurso histórico de Paulo Emílio está nas linhas e entrelinhas do texto de Moura, porém não é dada a devida referência. Nesse caso específico pode haver uma explicação para Roberto Moura se abster em citar *ipsis litteris* os argumentos do crítico. Segundo Jean-Claude Bernardet, a pesquisadora Maria Rita Galvão informa que Paulo Emílio, na primeira metade do decênio de 1970, já aventava essa explicação em aulas expositivas na ECA-USP, mas provavelmente não a publicou (GALVÃO apud BERNARDET, 1995, p. 45). A hipótese de Bernardet é bastante interessante e funcional ao

nosso intuito, pois, como vimos, Roberto Moura recorre a diversos elementos da interpretação histórica de Paulo Emílio sem lhe conferir crédito. Portanto, talvez o fator interno que explica em parte o colapso da *Bela época* pode muito bem ser mais um elemento lançado à baila pelo crítico. Desse modo, é notória a apropriação de sua interpretação efetuada por Moura.

Outra obra de vulto que deve ser mencionada é *Estado e Cinema no Brasil* (1996), escrita por Anita Simis. Fruto de uma pesquisa consistente, assentada em vasta documentação referente às relações entre a atividade cinematográfica nacional e o poder estatal, muito embora lance inúmeras reformulações acerca do já efetuado em termos históricos acerca do cinema brasileiro, ainda assim reinstala a interpretação histórica de Paulo Emílio acerca da *Bela época*. Simis discorre sobre o cinema brasileiro desde a chegada do cinematógrafo, adentra a *Bela época* enfatizando os motivos do êxito de bilheteria e avalia seu colapso da seguinte forma:

De 1897 a 1907, temos uma fase de introdução e apresentação da invenção cinematográfica. Não há um mercado estabilizado. [...] Mas entre 1908 e 1913, com a introdução de salas regulares de exibição em vários estados do país, a produção nacional de filmes alcança a soma considerável de 963 títulos (Ver Gráfico III, p. 304). Havia uma solidariedade de interesses entre a produção nacional e a exibição devida em grande parte ao fato de que, muitas vezes, os exibidores, além de serem importadores dos filmes estrangeiros, eram também produtores de filmes. Ou seja, com a estabilização do comércio cinematográfico, a decisão comercial entre produzir filmes ou comprá-los no estrangeiro não desmereceu a produção doméstica. [...] Paulo Emílio Salles Gomes também assinala o triunfo de bilheteria dos filmes nacionais exibidos [...] Mas, por volta de 1914, houve um declínio da produção nacional de filmes, relacionado com a provável dificuldade de importação de filmes virgens, dada a alta do câmbio, a crise enfrentada pelo setor exibidor, em parte também produtor, e, principalmente, pelo fato de que Hollywood já ensaiava a grande revolução econômica do cinema americano, a qual traria profundas consequências para países como o Brasil. O cinema norte-americano penetrou nos mercados nacionais de vários países, aproveitando a situação crítica de guerra dos países industriais europeus envolvidos no conflito mundial, e, se até então nosso mercado exibia produções francesas, italianas, alemãs, suecas e dinamarquesas, após a guerra predominarão as norte-americanas (SIMIS, 1996, p. 69-74).

São notórias algumas nuances interpretativas introduzidas por Simis. Em notas explicativas, assentadas em dados filmográficos consistentes, a pesquisadora, por um lado, nega o fato de que a eletricidade tenha sido a mola-propulsora da proliferação de salas de exibição e, por outro, enfatiza a queda brusca da produção apenas em 1914, tendo ocorrido em 1910, e não 1911, apenas uma inflexão da atividade produtiva. Entretanto, mais notória ainda é sua reiteração da essência do discurso de Paulo Emílio. Num único movimento reflexivo Simis adere à tese de harmonia entre produtores e exibidores, inclusive dando

referência a Paulo Emílio, quando se refere ao sucesso de público dos filmes nacionais no período, e integra em seu argumento a ideia de que fatores externos contribuíram sensivelmente para o colapso da atividade produtiva nacional.

À luz dessa reflexão fica explícita a recorrência explicativa da síntese histórica de Paulo Emílio no trabalho de Anita Simis. Apesar de Jean-Claude Bernardet, o apresentador também dessa obra, salientar que o trabalho de Anita Simis se insere num processo de reformulação da historiografia referente ao cinema brasileiro e para ela contribui decisivamente (Ibid., p. 10), isso não quer dizer que a essência dos apontamentos do crítico atinentes ao período da *Bela época* tenha sido suplantada por uma interpretação inovadora.

Outro pesquisador que faz questão de alocar sua produção historiográfica em um estágio das pesquisas históricas sobre o cinema brasileiro denominado “Nova historiografia universitária”, mas que, vez ou outra, também reitera a interpretação histórica do crítico é Arthur Autran F. Sá Neto¹². Em ensaio intitulado *A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século XX* (2008), publicado no sítio virtual *Mnemocine: memória e imagem*, um dos grandes divulgadores de cinema brasileiro na contemporaneidade, Sá Neto afirma:

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 europeias — 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).

O apontamento segundo o qual a “historiografia” consagrou o período de 1908 a 1911 como a *Bela época* do cinema brasileiro consiste numa tentativa de distanciamento crítico com relação a essa “historiografia” por parte do pesquisador. Do mesmo modo, o adiamento da datação do colapso do período para a eclosão da Primeira Guerra também faz parte desse repertório. Todavia, Sá Neto não consegue se desvencilhar das explicações dessa

¹² Haja vista sua produção crítica acerca da historiografia clássica do cinema brasileiro, cujos principais trabalhos constituem-se no livro *Alex Viany: crítico e historiador* (SÁ NETO, 2003), oriundo de sua pesquisa de mestrado, a competente tese de doutorado intitulada *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (Id., 2004), e os artigos *Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil* (Id., 2002) e *Panorama da historiografia do cinema brasileiro* (Id., 2007, p. 17-30).

historiografia — cujo principal expoente é Paulo Emílio — para o êxito e o declínio da *Bela época*.

No tocante ao êxito, o pesquisador aponta que os distribuidores produziram filmes e alavancaram a produção nacional. Ora, o fato de um distribuidor produzir filmes enseja a interpretação de que ocorre uma fusão de dois setores da atividade cinematográfica nacional em somente uma pessoa, reafirmando a tese da conciliação de interesses entre as atividades produtiva e distribuidora. No que se refere ao colapso, o argumento de Sá Neto repõe a tese básica de que o desenvolvimento da indústria cinematográfica internacional subjuga o mercado interno aos seus interesses exportadores. Indubitavelmente, os argumentos da interpretação histórica de Paulo Emílio ainda se fazem presentes.

Em última instância emerge novamente para a superfície de nosso debate o livro *O cinema brasileiro no século 21* (2012), de Frantjesco Ballerini. Em seu procedimento de recontar sinteticamente a história do cinema brasileiro para então adentrar as discussões sobre nossa atividade cinematográfica atual, o pesquisador recorre à mesma interpretação de Paulo Emílio sobre os fatores que possibilitaram o surgimento, êxito e declínio da *Bela época*, ao argumentar:

Não tardou muito para que o Brasil vivesse seu primeiro grande ciclo de produção nacional, ocorrido entre 1907 e 1911. A “belle époque” do cinema nacional se deu graças à regularização da distribuição de energia elétrica no Rio de Janeiro. A implantação da usina de Ribeirão das Lajes possibilitou, no segundo semestre de 1907, a instalação em torno da Avenida Central de mais de vinte salas de cinema, cujos donos passaram também a produzir filmes, atraindo técnicos estrangeiros e profissionais de fotografia de estúdios e jornais. Esse ciclo se deveu também a uma aliança de interesses entre produtores e exibidores nacionais, além da ampliação das salas de cinema. [...] nessa época o mercado internacional (Hollywood) não havia ainda se organizado como um monopólio, o que só aconteceria após a Primeira Guerra Mundial. Por isso, os produtores brasileiros puderam se tornar também exibidores. Essa vinculação entre os papéis de produtor e exibidor — tão almejada no século 21 por diversos países — garantia um lugar nas telas para os filmes brasileiros, transformando o ato de assistir a filmes nacionais em rotina, sem que houvesse a supremacia das produções internacionais. [...] O fim dessa era é marcado pelos dois filmes mudos de enredo: a comédia *O casamento de Esteves* e o drama *Triste fim de uma vida de prazeres*, ambos de 1910. O início do monopólio cinematográfico dos Estados Unidos marca o fim da “solidariedade” entre produtores e exibidores no Brasil, que passa a submeter-se a um domínio contínuo dos filmes estrangeiros (BALLERINI, 2012, p. 18-20).

Os apontamentos de Ballerini são: o início do período é marcado em 1907 devido a maior disponibilidade de eletricidade, seu êxito alicerça-se na harmonia de interesses entre produção e exibição cinematográficas e na desorganização do mercado mundial, garantindo

sucesso de bilheteria aos produtos brasileiros, e seu colapso é pontuado com base no rompimento da solidariedade porque a indústria internacional organiza-se como monopólio e invade nosso mercado interno. Temos aqui, dessa maneira, um prosseguimento dos argumentos utilizados por Paulo Emílio acerca da *Bela época*.

A *Bela época* do cinema brasileiro, com efeito, da forma como foi legitimada e difundida pela interpretação histórica de Paulo Emílio, constitui-se ainda hoje numa pedra de toque em nossa historiografia referente à atividade cinematográfica nacional. Notadamente, existem diversas nuances interpretativas, entretanto elas não viabilizam ainda um processo de reformulação conceitual, fato que instala os pesquisadores de cinema brasileiro na ótica construída pelo crítico nos decênios de 1960 e 1970.

3. O subdesenvolvimento aplicado ao nosso cinema: categoria histórica eficaz¹³

Como já vimos no terceiro capítulo desta tese, a categoria histórica *subdesenvolvimento* não é oriunda especificamente do campo das ideias cinematográficas nacionais, no entanto, à luz do debate acerca do tema e ao mesmo tempo se apropriando dele, Paulo Emílio produziu uma análise de nosso subdesenvolvimento focalizando a questão da nacionalidade pela via cinematográfica. No clássico *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), o crítico não abre brechas para dúvida quanto à sua interpretação dessa categoria histórica, pois enfatiza:

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 próprio 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).

É engendrada uma relação de dependência de nossa cinematografia (produção, distribuição e exibição) à esfera econômica nacional. Nessa medida, a cultura brasileira, e o cinema fazendo parte dela, é encarada como reflexo da uma estrutura socioeconômica subdesenvolvida, isto é, dependente, sem condições, apesar de vez ou outra se manifestarem conjunturas favoráveis, de se livrar da ocupação do produto estrangeiro, decorrência estrutural direta.

¹³ Este subcapítulo consiste numa versão revista e bastante modificada de artigo de nossa autoria, Cf. (MORAIS, 2010d, p. 173-186).

Notemos que o pressuposto para tal reflexão de nosso subdesenvolvimento já estava dado na percepção de Paulo Emílio. Ele parte de uma abordagem histórico-econômica — segundo a qual um estado subdesenvolvido¹⁴ é caracterizado pela marca do país em exportar produtos agrários ou matéria-prima e importar produtos manufaturados —, e a transporta ao campo cinematográfico, propondo que a invasão/ocupação do mercado exibidor interno pelas produções estrangeiras e o entrave ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional, bem como os sintomas de alienação cultural decorrentes da invasão/ocupação devem ser pressupostos fundamentais a uma análise comprometida de nossa história do cinema.

Automaticamente — muito embora a categoria subdesenvolvimento não seja exposta exatamente por essa terminologia nem sirva apenas de subsídio implícito para desdobramentos reflexivos —, as características fundamentais que o crítico adota em sua reflexão, como também sua ampla instrumentalização para analisar meandros políticos, sociais e culturais, passam a ser reproduzidas/difundidas amiúde pelos estudiosos de cinema nacional.

O primeiro deles é Jean-Claude Bernardet, cujo trabalho foi orientado por Paulo Emílio na UnB no início do decênio de 1960. Em *Brasil em tempo de cinema* (2007), diagnosticando a conjuntura cinematográfica nacional no calor do momento e à luz de nossa história do cinema, o estudioso faz assertivas acerca da força de uma mentalidade importadora nacional do seguinte modo:

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).

¹⁴ Cabe notar que existem dois estágios terminológicos de elaboração da categoria na fortuna crítica de Paulo Emílio. Num primeiro, as características essenciais de um estado de subdesenvolvimento aparecem no interior de sua problematização pela marca da *situação colonial* (1960). Num segundo, as mesmas características da *situação colonial* já são terminologicamente designadas por subdesenvolvimento. Em outra ocasião refletimos sobre isso da seguinte maneira: “É sabido que Paulo Emílio incorre 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. Quem lança essas críticas é Roberto Schwarz (1979), quando caracteriza como erro sociológico tal posição dos intelectuais brasileiros” (MORAIS, 2010a, p. 197-198). Acreditamos que tais argumentos ainda são válidos, porém cabe ressaltar que subdesenvolvimento não deve ser encarado como um conceito, mas, sim, como uma categoria histórica. Como já explicamos, nossa observação parte das proposições de Jörn Rüsen (2010b).

Nota-se que Bernardet não utiliza o substantivo subdesenvolvimento, mas, ao mesmo tempo, convém também ressaltar que as características fundamentais para a problematização de nossa cinematografia adotadas por Paulo Emílio são reproduzidas/difundidas sem atenuantes. Nesse sentido, o caráter exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados nacional é apropriado para a reflexão sobre um objeto híbrido como o cinema (tanto atividade econômica quanto cultural) somente pela via econômica.

A problematização calcada na ótica do subdesenvolvimento socioeconômico também enseja uma leitura do cultural, sobretudo do cinema, enquanto dependente ou mesmo reflexo de uma estrutura. Esse processo de vitimização econômica da produção cinematográfica nacional se ancora na postura de Paulo Emílio de salientar exaustivamente nosso subdesenvolvimento cinematográfico em decorrência da invasão/ocupação do mercado interno por filmes alheios ao nosso modo de produção.

Esse é o mesmo caso de Maria Rita Eliezer Galvão, em estudo também orientado por Paulo Emílio na década de 1970. Na obra *Crônica do cinema paulistano* (1975), em que a pesquisadora se propõe a desvelar os primórdios da produção cinematográfica paulista e seus principais “cavadores”, a reflexão segue as características que o crítico enquadra como marcas primárias do subdesenvolvimento, sobretudo quando a autora afirma:

[...] 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).

Embora o substantivo subdesenvolvimento não seja utilizado, as características econômicas da estrutura subdesenvolvida são expressas como as maiores vilãs do enredo produzido acerca da história do cinema nacional. Os “filmezinhos” nacionais sofrem com a invasão/ocupação do mercado interno pelos filmes estrangeiros, transformando-se em vítimas de um processo mais amplo, cuja estrutura perniciosa os sufoca no próprio berço.

O consenso entre os pesquisadores sobre nosso estado subdesenvolvido, sancionado empiricamente por Paulo Emílio com a reflexão sobre a invasão de nosso mercado, é encaminhado muitas vezes por meio de contornos mais abrangentes em termos culturais. Maria Rita Eliezer Galvão é mais uma vez reprodutora/difusora. Na obra *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (1981), extensão do trabalho anterior para as décadas de 1940 e

1950, Galvão promove uma reflexão acerca do papel da burguesia paulista (elite econômica) no surgimento de instituições culturais de vulto, e enfatiza:

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 passu* o desenvolvimento econômico de São Paulo, deu-se a pouco por saltos (GALVÃO, 1981, p. 12).

Afere-se que a estrutura econômica subdesenvolvida mantém influxo perene na seara cultural. Até mesmo em momentos de desenvolvimento econômico (como no caso do desenvolvimentismo paulista), que são pensados em termos conjunturais, tal estrutura continua mantendo sua força, sobretudo com sua herança direta nos aspectos culturais. Aqui, de maneira subjacente, aparece a interpretação histórica de Paulo Emílio segundo a qual o cinema não é capaz de encontrar dentro de si próprio forças para fugir do estado subdesenvolvido.

O diagnóstico econômico do crítico para o subdesenvolvimento, bem como a reflexão, em seu interior, sobre a invasão/ocupação dos produtos estrangeiros no mercado nacional, potencializa interpretações atinentes aos problemas culturais decorrentes desse processo. Esse é caso de Ismail Xavier, como já mencionado, também orientando de Paulo Emílio no decênio de 1970. No livro *Sétima arte: um culto moderno* (1978), o pesquisador procura mapear a ambiência das reflexões sobre cinema no momento de implantação da atividade 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).

O trecho diz por si só, cabendo apenas matizá-lo. Nota-se que nosso “problema” de importar manufaturas e exportar matérias-primas é primordial no processo estrutural de subdesenvolvimento. Esse “problema” que transita entre estrutura econômica e superestrutura cultural é emblemático na atividade cinematográfica, na medida em que produz um quadro de alienação, entrave para a percepção do mimetismo da linguagem cinematográfica brasileira.

Indubitavelmente a fortuna crítica produzida por Ismail Xavier é uma das maiores reprodutoras/divulgadoras das ideias, conceitos, categorias históricas e argumentos que compõem a interpretação histórica engendrada por Paulo Emílio, sendo o subdesenvolvimento atribuído à nossa cinematografia também um deles. Na coletânea de três artigos *Cinema brasileiro moderno* (2001), sobretudo no primeiro, que empresta título à obra, Xavier trabalha com a noção de cinema brasileiro moderno e seu caráter totalizante (1950-1980), discorrendo sobre o cinema nacional da década de 1990 e a crise que deu ensejo ao fim da Embrafilme, ratificando:

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 longas-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).

As colocações do pesquisador vão ao encontro da afirmação da estrutura econômica subdesenvolvida, bem como seu desdobramento direto: a invasão do mercado interno pelos filmes estrangeiros, que provoca ciclos de degradação (manifestação emblemática da estrutura) e ciclos de prosperidade (apenas manifestações conjunturais). Essa proposta é levada ao limite quando Xavier se refere aos anos de 1990 do seguinte modo:

As vicissitudes do cinema brasileiro no início dos anos de 1990 repunham o fantasma da sucessão dos ciclos que, determinado momento, parecia etapa superada. Travado, o sistema — cuja dissolução precoce tanto preocupou Paulo Emílio — parece estar sempre em formação, talvez porque condenado pela história maior a não se consolidar (Ibid., p. 39).

A história maior a que se refere o pesquisador é a estrutura subdesenvolvida, bem como o fantasma da sucessão de ciclos concerne a seu desdobramento. Em verdade, o pesquisador prolonga a reflexão de Paulo Emílio atinente a ciclos de produção cinematográfica, em que se alternam uma estrutura subdesenvolvida (degradação) e uma conjuntura alvissareira (prosperidade), cujo pressuposto é a abordagem das características básicas do estado de subdesenvolvimento.

Essa história cinematográfica nacional plasmada pela alternância de ciclos, tratados como decorrência direta do subdesenvolvimento, também é trabalhada por Xavier na análise estética de alguns filmes. Em *Sertão Mar: Glauber Rocha e estética da fome* (2007), o pesquisador, especialmente ao analisar *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, salienta que a obra

[...] afirma os princípios básicos da estética da fome, num movimento onde, num só golpe, o estilo cinematográfico se afina às condições de sua produção, marca sua oposição estético-ideológica ao cinema dominante, dá ensejo a que a própria textura do filme expresse o subdesenvolvimento que o condiciona e transforma sua precariedade técnica, de obstáculo, em fonte de riqueza e significações (XAVIER, 2007, p. 112).

Em outros termos, o que condiciona a produção cinematográfica nacional são basicamente as condições de sua produção, calcadas numa estrutura econômica subdesenvolvida, de invasão de nosso mercado interno e demais problemas decorrentes, exemplificados pelo caso da precariedade técnica. No entanto, a conjuntura (o ciclo) é considerada alvissareira, sobretudo porque Glauber Rocha, ícone cinemanovista, transforma as mazelas desdobradas da estrutura subdesenvolvida em objeto de apelo estético. Portanto, não é demais mencionar: Xavier segue as linhas e entrelinhas da interpretação histórica de nossa historiografia elaborada por Paulo Emílio.

A análise histórica totalizante pela via de ciclos conjunturais alicerçados numa estrutura subdesenvolvida e sua consequência direta, a invasão do mercado interno pelos filmes estrangeiros, também se manifesta nas obras dos cineastas, sobretudo de origem cinemanovista. Nesse caso, Eduardo Scorel é um exemplo nítido, tanto de reprodução/difusão da categoria histórica *subdesenvolvimento* quanto de entendimento de nossa história cinematográfica pela via dos ciclos¹⁵. No livro-testemunho *Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro* (2005), ao discutir a chamada “retomada” do cinema nacional do início dos anos de 1990, o cineasta postula:

O que os historiadores chamam de “ciclos” nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro. É um eterno recomeçar que viveu um dos momentos de expectativas mais positivas, posteriormente frustradas, nos anos 70 e que estaria então, ainda uma vez, vencendo uma doença terminal (SCOREL, 2005, p. 14).

¹⁵ Esse tipo de interpretação de nossa história da atividade cinematográfica pela via dos ciclos impregna-se até mesmo na mentalidade dos cineastas. Em entrevista a Lúcia Nagib sobre o processo dos anos de 1990 denominado “retomada”, o produtor, cineasta e roteirista José Joffily deixa entrever tal concepção, ao afirmar: “Creio que, para quem é veterano, essa história de renascimento do cinema brasileiro já foi vista tantas vezes [...] O cinema brasileiro vive de ciclos, e cada vez que um novo ciclo surge, todos chamam de renascimento” (JOFFILY Apud NAGIB, 2002, p. 238).

Quando Escorel caracteriza o que os historiadores chamam de ciclos, está ele mesmo descrevendo o seu entendimento da história do cinema brasileiro. O realizador prossegue na reflexão pontuando o traço definidor de eterno recomeço do seguinte modo:

A reincidência desse processo deveria servir como um sinal de alerta. A lição da história indica que a euforia pode ser passageira. Afinal, as crises parecem ser um traço definidor do nosso caráter subdesenvolvido. [...] Minha geração teve a ilusão, no início da década de 60, de que poderia escapar da mediocridade, “marca cruel do subdesenvolvimento”, segundo definição de Paulo Emílio Salles Gomes. Ele decretara que “o denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade” que seria “resultado direto de uma conjuntura” em que se delineavam “com precisão as linhas de uma situação colonial”. [...] Em 1973, refinaria seu argumento. Para ele, o cinema nunca deixara de ser subdesenvolvido, nem mesmo com o *cinema novo*. Dizia que “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado”. [...] Passados mais de trinta anos desde a formulação inicial de Paulo Emílio, o dilema que ele apontou continua, essencialmente, o mesmo. A sua lição, porém, não parece ter sido aprendida (Ibid., p. 14-17).

Na argumentação do cineasta, a história do cinema brasileiro no subdesenvolvimento interpretada por Paulo Emílio ganha uma envergadura bastante sugestiva: torna-se lição da história. De construção discursiva sobre o pretérito cinematográfico nacional — obviamente ancorada em dados, informações e vestígios da experiência social — efetuada por um agente histórico inserido em um lugar social, político, econômico e cultural, que naturalmente é carregado de lutas no que se refere ao cinema, ela passa a ser tratada como a história do cinema brasileiro, exterior a qualquer discurso, forma de elaboração e preocupações da atualidade, isto é, um dado em si, preciso da realidade.

Nesse processo de edificação de uma memória histórica por parte de Paulo Emílio, o estado de subdesenvolvimento cinematográfico e sua decorrência, a invasão do mercado interno por filmes externos, funcionam como premissas básicas na elaboração de uma série de reivindicações para que o Estado nacional assumira uma postura em prol da produção cinematográfica brasileira. No *Panorama* (1966), o crítico afirma:

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 consequente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal. [...] Uma das consequências 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).

Nota-se que é realçada uma conjuntura (ciclo próspero) em que os cineastas do cinema novo são encaminhados para uma relação de produção e exportação de seus filmes devido à ocupação do mercado interno, decorrência direta da estrutura econômica do país. Nessa medida, Paulo Emílio procura evidenciar uma solução para o dilema, postulando a necessária diminuição do número de filmes estrangeiros exibidos no nosso mercado interno. Já em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), delineando as linhas mestras do surgimento de reivindicações para que o poder público agisse em benefício do cinema brasileiro ao final dos anos de 1950, Paulo Emílio refina o argumento e ataca:

Mais uma vez o governo forneceu a ilusão de que estava sendo delineada uma política cinematográfica brasileira, mas a situação básica nunca se alterou. O mercado permaneceu ocupado pelo filme estrangeiro de cujos interesses o nosso comércio cinematográfico é, no conjunto, o representante direto. A ação governamental, pressionada pelo desejo de lucro dos produtores brasileiros, representando na circunstância o interesse dos ocupados, se limitou sempre a procurar obter junto aos ocupantes estrangeiros e nacionais uma pequena reserva de mercado para o produto local. Como a solidariedade fundamental do poder público é com o ocupante, do qual emana, é claro que a pressão do último sempre foi decisiva (Ibid., p. 92-93).

Os ataques são claros: sem medidas em prol de uma indústria cinematográfica brasileira (ocupados), a estrutura subdesenvolvida permanecerá inalterada. Como tal tarefa reguladora e protecionista é seara exclusiva do poder público, o Estado nacional é eleito o principal ator nesse processo, sendo as colocações do crítico tomadas como matriz pelos estudiosos de cinema brasileiro que se enveredam pelo tema.

Um caso exemplar é Jean-Claude Bernardet na obra *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (2009). Pensando a função do Estado e da reserva de mercado ao filme nacional na viabilização de nossa produção cinematográfica, Bernardet assim se posiciona:

É graças a este mecanismo [reserva de mercado] 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, 2009, p. 53-54).

Mais uma vez as assertivas de Paulo Emílio se fazem presentes. Bernardet elege como alvo preciso das reivindicações de proteção ao filme brasileiro o Estado, bem como

traça uma análise similar à do crítico no que condiz à diminuição do número de produções externas a serem apresentadas em nossas salas de cinema. Portanto, todas as premissas básicas que engendram a interpretação histórica de Paulo Emílio pela categoria histórica *subdesenvolvimento* estão presentes.

Por fim, outra obra interessante, sobretudo porque é muito recente, consiste em *O cinema brasileiro no século 21* (2012), de Frantjesco Ballerini. Ao comentar a *Lei do Audiovisual* (1993) como recuo do papel do Estado, ao menos em seu papel de dar liberdade aos filmes, o pesquisador salienta:

Ismail Xavier também acredita na fragilidade da Lei do Audiovisual, que deixa que o mercado defina os filmes a ser produzidos. Ele salienta que atualmente não impera mais a utopia no cinema, a ideia de usar o cinema, mesmo em condições adversas, para desenvolver a cultura nacional. O que se impõe hoje é o mercado e, parafraseando Paulo Emílio Sales Gomes, o mercado de um país subdesenvolvido, cujo subdesenvolvimento (do país e do cinema) não parece ser uma etapa, mas um estado (BALLERINI, 2012, p. 45-46).

Essa passagem é bastante rápida, mas muito esclarecedora. Ballerini recorre às proposições de Ismail Xavier como voz de autoridade concordando com elas, e, por decorrência, com a “lição da história” do cinema brasileiro construída por Paulo Emílio. Aqui permanece a tese segundo a qual a estrutura econômica subdesenvolvida do cinema nacional não sofreu alteração no que diz respeito ao mercado invadido pelos filmes estrangeiros, mesmo que o poder público tenha agido de algum modo com a *Lei do Audiovisual*.

Em linhas conclusivas, pode ser notado que os traços de uma estrutura econômica subdesenvolvida — ratificadora da categoria histórica *subdesenvolvimento* engendrada por Paulo Emílio —, ao longo do tempo vêm recebendo tratamento em diversas tonalidades pelos estudiosos de cinema brasileiro. Por vezes abordados pela via de sua própria terminologia, em outras recebendo reflexão mais elaborada, seja pela adesão os ciclos conjunturais ou via reivindicações para que o poder público defenda nosso cinema, os traços fundantes da categoria histórica *subdesenvolvimento* parecem realmente ser uma lição da história dada pela interpretação de Paulo Emílio que os estudiosos de cinema brasileiro têm obsessão em reproduzir/difundir em suas pesquisas.

4. Supervalorização estética do cinema novo: uma “lição da história”

Demasiadamente utilizada pelos estudiosos de cinema brasileiro sem a devida problematização e tratada de forma alheia ao seu tempo de construção, a *supervalorização*

estética do cinema novo consiste em mais um elemento da interpretação histórica de Paulo Emílio reproduzido/difundido. Muito embora um procedimento de hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais já fizesse parte do cotidiano dos críticos de cinema brasileiro dos anos de 1950 e 1960 — haja vista Otávio de Faria, Benedito J. Duarte, Salvyano Cavalcanti Paiva e Alex Viany —, para quem a valoração estética de determinadas obras e a desvalorização de outras constitui-se elemento fundante de seu papel enquanto voz da autoridade, Paulo Emílio congrega à sua edificação analítica do cinema novo a categoria subdesenvolvimento.

Como já observado, não obstante certa reticência com relação ao movimento em sua gênese nos dois primeiros anos do decênio de 1960, ele encarna a postura de “pai” do cinema novo — que à luz de uma memória histórica posteriormente lhe seria atribuída — no *Panorama* (1966), afirmando:

Os cinco primeiros anos da década de 60 são dominados, entretanto, pelo fenômeno baiano, que se constituiu de um conjunto de filmes realizados na Bahia [...]. Projeta-se então, no cinema propriamente baiano, a figura de Glauber Rocha, que em 1961 estreou com *Barravento* e a seguir realizou esse poderoso *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. É a erupção do chamado Cinema Novo, 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. 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 Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Júnior... Depois de *Cinco Vezes Favela*, filme desigual mas revelador, produzido em 1962, tornou-se o Cinema Novo o responsável por quase todos os filmes nacionais importantes que têm aparecido nos últimos anos (SALLES GOMES, 1980, p. 77-78).

Essa supervalorização estética do movimento cinemanovista também aparece em *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), quando postula:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu 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 [...] O setor artístico jovem, inseparável do público intelectual igualmente jovem que suscitou, foi sem dúvida o que melhor refletiu o clima criativo e generoso então reinante, inclusive através de obras dotadas de valores permanentes. Nesse terreno foi grande o papel do cinema. 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. [...] Ela sentia-se representante dos interesses dos ocupados e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. [...] Apesar de escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema

Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas de quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e o dos setenta por cento (Ibid., p. 94-96).

Além do contorno nostálgico da argumentação do crítico, nota-se uma reflexão alicerçada na antinomia ocupante-ocupado, característica fragmentária do corpo social brasileiro provocada pelo estado de subdesenvolvimento. Outorgando ao cinema novo o caráter de dissidente de uma classe conivente com essa situação estrutural nacional — que atende aos interesses dos ocupantes, porém não percebe que também é ocupada —, bem como atribuindo-lhe a capacidade de materialização de um cinema de nítida qualidade artística, o crítico, sem dúvida, promove a *supervalorização estética do cinema novo* por meio de um procedimento interpretativo de forte carga político-ideológica, como já observado neste trabalho.

Na interpretação histórica composta por *Panorama* (1966) e *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), é flagrante a proposta de Paulo Emílio de pensar conjunturas nas quais a expressão cinematográfica autenticamente nacional (expressão legítima do ocupado) se impõe a despeito de uma cultura mimética, desencadeada pela estrutura econômica subdesenvolvida imposta pelo ocupante. Em outros termos, ao cinema novo é outorgado o *status* de mais elaborada manifestação cinematográfica nacional, de cunho nacional-popular, sobretudo por conseguir mostrar a verdade cultural brasileira.

Com efeito, apesar de algumas divergências de interpretações que já vimos anteriormente, a leitura efetuada por Paulo Emílio — em consonância com os integrantes do cinema novo brasileiro, especialmente Glauber Rocha —, a partir da publicação de *Panorama* (1966) e *Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), se tornou tônica nos estudos históricos sobre o cinema brasileiro, representando mais uma vez uma “lição da história”, tratada como verdade absoluta alheia a qualquer tipo de juízo de gosto estético, construção e interesse social, político, econômico e cultural.

O primeiro a encampar tal corrente via pesquisa foi Jean-Claude Bernardet, na obra *Brasil em tempo de cinema* (2007). Procurando desvelar um estado de alienação — carência de tratamento de nossa legítima realidade — reinante nas produções fílmicas brasileiras anteriores ao movimento cinemanovista, o então orientando de Paulo Emílio frisa:

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).

Aos olhos de alguns pode até passar despercebida a plena valorização do cinemanovismo, todavia é exatamente nisso que a colocação de Bernardet recai. Apesar do estado geral de alienação desdobrado enquanto herança de uma estrutura econômica subdesenvolvida, o jovem brasileiro que se envereda na seara cinematográfica encontra uma conjuntura fascinante desencadeada pelo cinema baiano e carioca (cinema novo) e cujo traço principal é marcado pelo processo de desalienação da atividade cinematográfica nacional em todos os níveis. Em suma, o pesquisador demonstra muito comprometimento com a interpretação histórica engendrada por Paulo Emílio, a ponto de apropriar-se dela.

Nesse mesmo viés analítico se encontra a pesquisadora Maria Rita Eliezer Galvão, no artigo *Cinema Brasileiro: 1930-1964* (1984), ao afirmar:

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 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).

Nota-se que o fenômeno que não necessita da benevolência dos críticos, inclusive da própria autora, para ser considerado importante e válido é o cinema novo. Em outras palavras, subjaz às suas colocações a ideia, presente na interpretação de Paulo Emílio, segundo a qual o movimento congrega tudo o que se fez de estimulante na seara cinematográfica nacional. Portanto, o cinemanovismo é tomado como expressão legítima da realidade brasileira.

Outro estudioso que se pauta constantemente nas asserções do crítico é Ismail Xavier. Reconhecido especialmente por suas pesquisas sobre a produção fílmica de Glauber Rocha, ícone cinemanovista, o também orientando de Paulo Emílio se pauta na categoria histórica *subdesenvolvimento* e, automaticamente, valoriza seu principal objeto de pesquisa: o cinema novo. Em *Cinema brasileiro moderno* (2001), propondo-se a elaborar uma síntese de nossa modernidade cinematográfica, marcada por ele no surgimento do cinema novo, Xavier ressalta:

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. [...] O essencial, porém, é que o mérito do cinema moderno, em seus momentos mais fecundos, foi saber, acima de tudo, “capturar o tempo”, entender o mecanismo mais fundo dos entraves então vigentes ao cinema da América Latina, de modo a compor o período mais brilhante de uma cinematografia, inventando uma estética apta a favorecer talentos, ao invés de frustrá-los (XAVIER, 2001, p. 36-40).

As colocações são claras, como também o é a fonte na qual bebe para tecer seus argumentos. Cinema moderno é cinema novo, cuja capacidade de capturar o tempo e inventar uma estética — não há dúvidas de que é a da fome — lhe permite o lugar de mais “brilhante” cinematografia nacional. Portanto, não é demais ressaltar: o pesquisador não se furta a produzir uma interpretação que supervaloriza esteticamente o cinema novo, lançado mão do procedimento de reproduzir/difundir os postulados de Paulo Emílio¹⁶.

Até mesmo obras construídas por sujeitos históricos alheios à atmosfera brasileira do momento de consolidação do cinema novo incorrem na *supervalorização* do movimento. Caso emblemático é o do crítico e pesquisador francês Guy HERNNEBELLE, com sua obra *Os cinemas nacionais contra Hollywood* (1978). No fito de refletir sobre experiências estéticas contrárias aos postulados hollywoodianos dos anos de 1960 e 1970, HERNNEBELLE, logo no início de sua exposição do movimento, afirma:

É frequente ouvir dizer, no Brasil, que o cinema novo morreu. Talvez... Porém, certamente não está enterrado: vagueia como um fantasma. Hoje em dia, são ainda os fundadores e defensores do cinema novo que, dentre todos os cineastas brasileiros, desfrutam de maior prestígio cultural. Porque são eles que realizam filmes mais críticos e válidos: *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Como era bom [gostoso] o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos; *Uirá*, de Gustavo Dahl e *São Bernardo*, de Leon Hirszman. E ainda outros. São filmes que “destoam” em meio a uma produção conformista, que explora o sexo com fins comerciais. É pelo padrão do cinema novo que se mede a mediocridade do cinema brasileiro atual [meados da década de 1970], considerando um dos derradeiros bastiões da cultura brasileira. Além dela, é o “vazio cultural”. Um vazio imenso (HERNNEBELLE, 1978, p. 129-130).

Além do título da obra, que já demonstra uma perspectiva em delinear como cinema legitimamente brasileiro o movimento cinemanovista, na medida em que é a única manifestação nacional escolhida para reflexão, o crítico francês não deixa de classificar o

¹⁶ Curiosamente, nessa análise, Xavier promove uma leitura totalizante do movimento cinemanovista (coisa que Paulo Emílio não faz), outorgando-lhe uma unidade que vai de meados de 1950 até os anos de 1980. Nesse procedimento, o pesquisador procura um caminho extra estético, que, se não é tema para nossa abordagem, ao menos deve ser ressaltado no fito de suscitar novas problematizações por parte dos estudiosos de cinema brasileiro.

cinema novo como “bastião” da cultura brasileira. Nessa medida, esse cinema considerado crítico e válido é contraposto às “pornochanchadas”, rotuladas de conformistas. Não menos notório é fato de o cinema novo ser o ponto de referência, a partir do qual Hernnebelle procura uma linha mestra para sua urdidura, entendendo como um vazio cultural aquilo que foge dela. Em outras palavras, uma *supervalorização estética do cinema novo* por parte do crítico francês emerge novamente para debate e, conseqüentemente, a interpretação histórica de Paulo Emílio.

Entre muitos outros, o pesquisador Maurício Cardoso, na tese *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)* (2007), também segue essa linha reflexiva. Logo na apresentação de seu trabalho informa aos leitores que sua pesquisa nasceu de interesse especial pelo cinemanovismo, representante da mais fértil e complexa vertente do cinema moderno. Tal colocação já bastaria para percebermos que Cardoso incorre na *supervalorização* do cinemanovismo, todavia, ao cabo do trabalho, suas colocações são mais enfáticas, quando salienta:

O itinerário de formação do cinema brasileiro, marcado por momentos de rarefação e outros de euforia produtiva, subsumido ao jogo do capital cinematográfico norte-americano, cuja presença influenciou decisivamente o mercado exibidor, o sistema de distribuição e a política cinematográfica do país indicam os dilemas de um ramo da indústria cultural marcado por disputas sobre a representação do país entre a concepção marcada pela colonialidade ou pela crítica. Foi apenas em fins dos anos de 1950, com o surgimento do Cinema Novo, que o cinema brasileiro logrou articular reflexão política e criação estética capazes de expressar, com originalidade e talento, a complexidade histórica e social da sociedade. No entanto, o golpe civil-militar de 1964 pôs fim ao amadurecimento do Cinema Novo (e aos demais movimentos culturais), rompendo com uma dinâmica inédita de constituição de público, imprensa especializada e produção contínua (CARDOSO, 2007, p. 262).

A história do cinema brasileiro é tratada pela noção de ciclos conjunturais (euforia produtiva), subordinados aos interesses do capital cinematográfico norte-americano, manifestação da estrutura subdesenvolvida, que sempre promove a rarefação desses ciclos. Nesse processo histórico, o cinema novo é colocado como o único capaz de lograr reflexão política e criação estética que plasmem legitimamente a complexidade (realidade) histórica e social nacional. Não há dúvidas, Cardoso não abre mão da interpretação histórica de Paulo Emílio.

De um modo geral, a reprodução da interpretação histórica sobre o cinema novo elaborada por Paulo Emílio possui algumas explicações, que, em grande parte, já foram

expostas no terceiro capítulo deste trabalho e, em outra, é muito bem delineada por Fernando Mascarello. Segundo o pesquisador,

Se a instituição dos primeiros cursos de graduação em cinema no Brasil, na década de 1960, foi contemporânea ao Cinema Novo, a crescente pesquisa na área, principalmente a partir dos anos 1970, voltou-se com entusiasmo e dedicação sobre Glauber e o movimento, resultando em estudos hoje canônicos, em qualquer bibliografia historiográfica ou analítica do cinema brasileiro, como os de Jean-Claude Bernardet (1967; 1985) e Ismail Xavier (1983; 1993). Procurando compreender os sentidos estéticos, teóricos, políticos e mesmo metodológicos do Cinema Novo, mas sobretudo da obra glauberiana, essas investigações emolduraram a sua institucionalização como objetos acadêmicos de referência nos estudos brasileiros de cinema. Seguindo essa tendência, é no próprio plano da escolha do objeto que se manifesta, primariamente, a canonização do glauberianismo como paradigma nos estudos brasileiros de cinema. Examinando-se o número seja de teses e dissertações produzidas, livros e artigos publicados ou comunicações realizadas em congressos como os da Socine e da Compós, verifica-se o predomínio de trabalhos ou sobre Glauber e os diretores e obras cinemanovistas, ou sobre cineastas, filmografias e problemáticas que com o seu universo estético dialogam (o cinema moderno e sua ascendência ou descendência), no plano nacional ou internacional. Por outro lado, tendo em vista que tal predominância objetual não é absoluta – seria surpreendente se o imenso *corpus* fílmico brasileiro e mundial fosse totalmente desconsiderado em prol de um número relativamente restrito de obras e autores –, ela se faz acompanhar, no campo da sociabilidade acadêmica, de um poderoso circuito sócio axiológico de valorização do *corpus* canonizado e desvalorização daquilo que lhe faz margem ou oposição (MASCARELLO, 2005, p. 137-138).

Com efeito, a *supervalorização estética do cinema novo* empreendida por Paulo Emílio em sua interpretação histórica e seguida pelos pesquisadores supracitados, inclusive os mencionados por Mascarello, ressoa com bastante *eficácia discursiva*, isto é, como uma memória histórica. Tanto é que, muito embora já tenha se dissipado o ideal de cinema nacional-popular, no início dos anos de 2000 surgiram diversos estudos procurando encontrar nas produções cinematográficas nacionais contemporâneas uma interlocução com o cinemanovismo, porém, e como não poderia deixar de ser devido ao seu *locus* privilegiado, tal proposta se dá no nível da hierarquização¹⁷, que atribui ao cinema novo o topo da pirâmide e, ao mesmo tempo, um lugar de excelência e referência.

¹⁷ Refletimos sobre isso em nossa dissertação de mestrado do seguinte modo: “Aventando uma pirâmide hierárquica, inferimos que Paulo Emílio e seus seguidores colocam 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 as ‘chanchadas’; e por último as películas produzidas pela *Vera Cruz*. Os critérios são diversos. Para o *Cinema Novo* e os filmes de Humberto Mauro, parece que o critério é uma ‘suposta’ vitalidade daquilo que é ‘puramente’ nacional. Paulo Emílio os denomina como filmes com ‘intenções artísticas’. Para a ‘Bela época’ e a ‘chanchada’, são severas as críticas quanto ao seu suposto caráter mimético de formas hollywoodianas, no entanto considera-se seu contato com o público alicerçado na harmonia de interesses do tripé produção-distribuição-exibição. E por

Empreendimentos dessa natureza se materializam, em especial, nos textos de Ivana Bentes (2001; 2002), que, à luz da produção *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, parte da ideia de que o cinemanovismo é o principal ponto de referência estético, mas na fatia dominante do mercado cinematográfico uma “estética da fome” (considerada positiva) empreendida por Glauber Rocha nos anos de 1960 cede espaço a uma “cosmética da fome” (considerada negativa) — espetacularização de espaços como sertão e favelas brasileiros (BENTES, 2000; 2001)¹⁸ —, e nos de Lúcia Nagib (2002) e Ismail Xavier (2000; 2001), cujos argumentos vão ao encontro da crença na existência de uma tradição cinemanovista, não expressa via ideologia centrada num projeto nacional-popular, mas, sim, na recuperação e projeção acrítica e despolitizada de personagens e espacialidade social muito cara aos jovens dos anos de 1960.

Em resumo, como ressalta Cynthia Araújo Nogueira,

Embora os acontecimentos do final da década [de 1960] tenham minado o entusiasmo trazido por esse movimento muitas vezes visto como “mágico”, [...] o Cinema Novo permaneceu no imaginário cultural brasileiro como um momento mais nobre e grandioso, apesar de sua dificuldade em estabelecer uma ponte com um público mais amplo e com a sociedade, permanecendo restrito, quase sempre, a uma *intelligentsia* (NOGUEIRA, 2006, p. 3).

Assim sendo, afere-se que na atual conjuntura ainda prevalece o postulado pauloemiliano segundo o qual o cinema novo foi o principal movimento cinematográfico nacional, mais rico, mais requintado, efetivamente preocupado em evidenciar a realidade cultural brasileira, portanto ponto de referência. Em outros termos, uma *supervalorização estética do cinema novo* parece ser uma “lição da história” que é dada pela interpretação elaborada por Paulo Emílio, e não construção histórica elaborada por diversos agentes, sendo o crítico o principal porta-voz com uma história aglutinadora.

De fato, tal construção não deixa de ser legítima e possuir seu “efeito de verdade”, todavia sua legitimidade deve ser apreciada de modo crítico. À luz dos argumentos de Robert Paris, pode-se afirmar que não somos os primeiros leitores desses textos, tratados como

último vem a *Vera Cruz*, valorizada do ponto de vista técnico, porém muito desqualificada nas questões de tratamento da realidade nacional e da viabilidade mercadológica” (MORAIS, 2010a, p. 208).

¹⁸ O pesquisador Fernando Mascarello, que tem procurado, sobretudo na área da comunicação, refletir sobre os motivos pelos quais os estudos de cinema no Brasil passam ao largo da espetatorialidade cinematográfica (Cf. MASCARELLO, 2003, p. 3-19; 2004; 2005, p. 1-12), encontra nas colocações de Ivana Bentes as raízes dessa caracterização, afirmando que o discurso da “cosmética da fome” “[...] se funda, discursivamente, em dois procedimentos complementares: a legitimação, por um lado, e a patologização, por outro, das duas cinematografias (e dos públicos e gostos que se lhes associam, para compor ‘culturas de gosto’ cinematográficas) opostas no debate nacional vanguarda x mercado na primeira metade da década de 60. Quer dizer: um cinema moderno-revolucionário, de alta cultura, *versus* outro de corte clássico (hoje pós-clássico?), de cultura média ou baixa (Id., 2004a, p. 8).

documentos, que promovem a *supervalorização estética do cinema novo*, e por isso é necessário tomar cuidado com uma perspectiva de história cristalizada, encarando-a criticamente, na medida em que foi elaborada em outras circunstâncias e seguindo critérios que não são os nossos (PARIS, 1988, p. 83-84). Essa preocupação nos leva ao encontro da contribuição de Michel Foucault (FOUCAULT, 2008), muito bem reelaborada por Jacques Le Goff, segundo a qual a documentação histórica também é *monumento*, resultante de esforços sociais para impor ao futuro determinada imagem de si, cabendo aos historiadores não fazer papel de ingênuos (LE GOFF, 1990, p. 548).

Em razão desses argumentos teórico-metodológicos, acreditamos que a abordagem da legitimidade da interpretação histórica efetuada por Paulo Emílio no que se refere ao cinema novo deve ser encaminhada por um duplo procedimento. Primeiro, atentando especificamente para o lugar social, político, econômico e cultural no qual tal interpretação considerada legítima conquistou seu *status* de autoridade¹⁹. E, segundo, demonstrando tal autoridade analiticamente, com base na recorrência às fontes (filmes) e mediante métodos e técnicas de pesquisa mais compromissados com a recuperação da historicidade das obras e suas características estéticas, num diálogo entre as linguagens artísticas e a sociedade, do que propriamente pautados em postulados lançados num processo histórico carregado de interesses de viabilização de uma “legítima” cultura nacional, em que o movimento cinemanovista foi tomado como exemplo límpido²⁰.

5. A memória histórica verificada como eficácia discursiva

Com base nas formulações de Carlos Alberto Vesentini (1997) expostas no início desse capítulo, pode-se afirmar que a memória histórica de nosso cinema edificada na

¹⁹ Evidentemente, ao incorrer nesse procedimento, os pesquisadores de cinema brasileiros, sobretudo os inseridos na academia — especialmente USP e os demais lugares que recebem influxo direto de sua produção intelectual —, lugar em que a interpretação histórica de Paulo Emílio impera, encontrarão barreiras teóricas e até mesmo perigo de marginalização de suas pesquisas, pois, como enfatiza Michel de Certeau, a obra de valor em história é aquela reconhecida por seus pares (CERTEAU, 2007, p. 72).

²⁰ Outra possibilidade interessante para a abordagem da seara cinematográfica que leva em conta a historicidade das películas, porém não a esgotando somente pelo viés da análise interna e estrutural, e por isso mesmo dá margem à reavaliação de uma hierarquização estética, consiste na adesão aos referenciais teórico-metodológicos da *Estética da Recepção*. Exemplos significativos da aplicação dessa teoria podem ser notados nos artigos de Alcides Freire Ramos, que refletem sobre os filmes *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, respectivamente Cf. (RAMOS, 2006, p. 1-11; 2013, p. 127-141) e de Paula Siega, cujos dois textos procuram mapear a abordagem da recepção do cinema novo na Itália, Cf. (SIEGA, 2009, p. 158-177; 2010, p. 1-19). Especificamente acerca da *Estética da Recepção*, Cf. (ISER, 1996; JAUSS, 1994; LIMA, 1979; ZILBERMAN, 1989).

interpretação edificada por Paulo Emílio compõe-se de fatos e acontecimentos que são elaborados conceitualmente e recobrem de significação um processo histórico complexo e permeado de contradições, tomando os rumos da memória coletiva. Nesse procedimento, os acontecimentos, fatos, conceitos e categoria histórica que a compõem ganham ar de objetividade, alheios a qualquer tipo de interpretação e construção, e crescem como ideia, significação, passado comum a todos, enfim, como a história do cinema nacional. Desse modo,

A unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo de luta, torna-se essencial para a possibilidade da 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).

Sob essas implicações, a reprodução/difusão dessa memória histórica na academia se vale de marcos, conceitos, categorias históricas e interpretações já cristalizados nessa mesma memória histórica, ratificando sua autoridade como saber uno e correto (enquanto lições da história), sobretudo por sua imbricação na concepção de objetividade e confusão com a memória coletiva. Assim, os acontecimentos, fatos e conceitos que compõem a interpretação histórica de Paulo Emílio, recobertos por uma aura objetiva e confundidos com uma memória coletiva — que expulsam qualquer tipo de visão sobre a ideia de que são produtos de interpretação —, se alinham ao peso expressivo da formação intelectual dos pesquisadores que a reproduzem/difundem. Esses, inseridos numa instância de poder — sobretudo na *Escola de Comunicações e Artes* da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e outros Programas de Pós-Graduação profundamente influenciados pela produção intelectual dela oriunda — caracterizada como privilegiado lugar do saber, à luz dessa memória histórica, estabelecida em função dos postulados epistemológicos e estratégias narrativas de Paulo Emílio, estabelecem uma visão unitária do processo histórico do cinema brasileiro, tomando-

a como interpretação una, conformadora do próprio tempo histórico transcorrido no devir de nossa atividade cinematográfica nacional²¹.

Em última instância, é pertinente pontuar que a ideia de *nascimento do cinema brasileiro*, o conceito de *Bela época*, a categoria histórica *subdesenvolvimento*, a elaboração de uma *supervalorização estética do movimento cinemanovista* e todas as implicações decorrentes se instauram como verdade absoluta na produção de conhecimento histórico acerca de nossa cinematografia, a ponto de os pesquisadores que conformam com a interpretação histórica de Paulo Emílio darem prosseguimento com orientações.

Sem querer ser exaustivo, são emblemáticos os casos de Ismail Xavier e Maria Rita Eliezer Galvão. [...] No caso das orientações de Xavier, gostaríamos de destacar três trabalhos. *Cinema e história: uma análise do filme Os Bandeirantes*, de Eduardo Victorio Morettin, que se aprofunda 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)*, de Duvaldo Bamonte, cuja problemática gira 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 assume na obra de Glauber, no decorrer da década de 1970. E, por fim, *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Salles Gomes (1935-1952)*, de Adilson Inácio Mendes, que busca 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 Galvão, queremos evidenciar duas pesquisas. *Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*, de Carlos Roberto Rodrigues de Souza, em que é 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*, de André Piero Gatti, que aborda o filme de Glauber e suas possibilidades enquanto documento do início da década de 1960. Nota-se que todos esses estudos têm em comum várias perspectivas elaboradas por Paulo Emílio. Eles passam pela valorização estética do cinemanovismo e dos filmes de Humberto Mauro, bem como da própria escrita cinematográfica de Paulo Emílio, chegando até mesmo a dar prosseguimento e aprofundamento à proposta dos ‘ciclos cinematográficos’ nacionais” (MORAIS, 2010a, p. 217-218).

Em face disso, é até mesmo um truísmo ressaltar que a versão da história de nosso cinema urdida por Paulo Emílio edificou uma memória histórica na academia, ou seja, possui uma expressiva *eficácia discursiva*. Entretanto, cabe ressaltar: a problematização da força e a

²¹ É pertinente mencionar o fato de que a interpretação histórica de Paulo Emílio encontra também lugar de ressonância nas produções fílmicas. Um exemplo significativo disso é o filme produzido pelo *Instituto Nacional de Cinema* (INC) e dirigido por Jurandir Passos Noronha, intitulado *Panorama do cinema brasileiro* (1968). A película, homônima do texto de Paulo Emílio de 1966, segue à risca todos os seus argumentos, pois parte das exibições cinematográficas no país em 1896, ancora-se na ideia de *nascimento do cinema brasileiro* em 1898, no conceito de *Bela época*, na categoria histórica *subdesenvolvimento*, e fecha com uma *supervalorização estética do movimento cinemanovista*.

explicitação dos meandros que envolvem a edificação dessa memória histórica do cinema brasileiro não encerram o presente trabalho, pois já iniciaram-se reflexões, efetuadas sobretudo por Jean-Claude Bernardet (1995), que lançam luz aos seus limites históricos e interpretativos. Nessa medida, nada mais oportuno do que procurarmos evidenciá-los, uma vez que têm promovido fissuras nessa *eficácia discursiva*.

Limites históricos e interpretativos da interpretação de Paulo Emílio

As reflexões sobre os princípios do pensamento histórico determinantes para a história como ciência podem, no campo da historiografia, fazer com que a formulação historiográfica de resultados de pesquisa capacite seus destinatários a abordar a interpretação do passado que lhe é oferecida usando seu entendimento próprio, e não meramente pela imposição do entendimento do autor.

Jörn Rüsen, in: *Razão histórica*

Tal é a dupla função do lugar. Ele *torna possíveis* certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas comuns. Mas *torna* outras *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) numa análise. Sem dúvida, esta combinação entre *permissão* e *interdição* é o ponto cego da pesquisa histórica e a razão pela qual ela não é compatível com *qualquer coisa*. É igualmente sobre esta combinação que age o trabalho destinado a modificá-la.

Michel de Certeau, in: *A escrita da história*

Como vimos no capítulo precedente, a interpretação histórica sobre o cinema brasileiro engendrada por Paulo Emílio possui uma expressiva *eficácia discursiva*. Contudo, em meados da década de 1990, momento no qual o cinema brasileiro começa a sofrer um processo de reformulação substancial — sobre o qual diversos agentes se preocupam em refletir —, o crítico e professor de cinema Jean-Claude Bernardet publica a pesquisa *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), revelando determinados limites histórico-interpretativos da empreitada de Paulo Emílio. Muito embora não se possa dizer que o investimento de Jean-Claude Bernardet proporcionou um panorama historiográfico que suplanta as propostas presentes na historiografia clássica do cinema brasileiro — haja vista o capítulo anterior —, é bastante plausível enfatizar que ele abre brechas para nossos principais questionamentos. A saber: Quais são os principais limites interpretativos da reflexão histórica sobre o cinema brasileiro efetuada por Paulo Emílio lançados à baila pelas mãos de Bernardet? Qual é o atual estado da arte da historiografia do cinema nacional?

No intuito de respondê-los, a obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), de Jean-Claude Bernardet, será o objeto principal a partir do qual poderemos pensar nos limites interpretativos da obra de Paulo Emílio e o atual estado da historiografia do cinema brasileiro, sobretudo à luz das colocações de Jörn Rüsen e Michel de Certeau que abrem este capítulo como epígrafe. Por um lado, Rüsen nos chama a atenção para o fato de que, ao pensar nos princípios fundantes do trabalho histórico, seus destinatários podem construir interpretações diversas daquelas dadas por seus remetentes — procedimento no qual Bernardet incorre — e, por outro, Certeau encaminha seus argumentos ressaltando que devemos levar em conta a maneira pela qual as obras históricas se relacionam com seu lugar de produção, permitindo algumas interpretações acerca do passado histórico, mas também interditando outras — implicações de que Bernardet não escapa.

A partir dessa disposição teórico-metodológica, acreditamos que a problematização da obra de Bernardet, ressaltando seus principais argumentos de carga crítico-negativa à historiografia clássica do cinema brasileiro e, concomitantemente, recuperando sua historicidade, especialmente no intento de refletir acerca das implicações que recebe de seu lugar social, político, econômico e cultural, pode revelar os limites históricos e interpretativos da reflexão histórica de Paulo Emílio. Nesse intento, percorreremos dois momentos que se complementam: primeiramente, pretendemos mapear as principais críticas efetuadas por Jean-Claude Bernardet; e, em seguida, trataremos de demonstrar as implicações do lugar social no qual as colocações de Bernardet deitam suas raízes.

1. As críticas de Jean-Claude Bernardet passadas em revista

Em 1995, Jean Claude Bernardet lança a público sua pesquisa intitulada *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995). Na introdução da publicação, esclarece seus objetivos do seguinte modo:

Os textos perseguem duas metas: 1) Métodos principais e ideologia de base do que chamamos a historiografia clássica do cinema brasileiro, a saber aquela que teve como expoentes Alex Viany e, principalmente, Paulo Emílio Salles Gomes. Para estudar a metodologia em operação neste discurso histórico, me detive em dois conceitos, que são o “nascimento do cinema brasileiro” e a “Bela época do cinema brasileiro”. Pertencem a essa linha de textos “A metáfora literária” e “A TV não funciona” (sic), por considerar que, por vias diversas, o estudo da representação literária e da representação da TV pelo cinema brasileiro ilustra o embasamento ideológico da historiografia clássica. 2) a segunda meta aponta para consequências pedagógicas no ensino de história do cinema brasileiro e do cinema em geral, que poderiam advir da posição que tomo diante da metodologia clássica (BERNARDET, 1995, p. 13).

Tais metas fazem incidir luz direta numa ideologia nacionalista de esquerda dos anos de 1950 e 1960 que balizou a historiografia clássica do cinema brasileiro. Procurando se desvencilhar desse viés ideológico, para cuja cristalização ele mesmo contribuiu, Bernardet lança duras críticas à interpretação histórica de Paulo Emílio e seu processo de consolidação, suscitando novos conceitos, recortes e contextos para os estudos históricos de cinema nacional, bem como salientando certo desleixo do crítico na análise de fontes, especialmente influenciado por preocupações que transcenderam o trabalho de resgate histórico, caminhando na direção da reprodução de discursos ideológicos corporativos.

Com base nessa predisposição, *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995) é dividida formalmente em seis capítulos, respectivamente intitulados: “Acreditam os brasileiros nos seus mitos?”; “Da Periodização”; “De Recortes e de Contextos”; “Da Pedagogia”; “Diálogo I: A metáfora Literária”; “Diálogo II: A TV não funciona”. Vejamos um a um.

Jean-Claude Bernardet, em “Acreditam os brasileiros nos seus mitos?”¹, lança luz à existência de uma carga mítica em torno do marco do *nascimento do cinema brasileiro* e da nominada *Bela época* de nossa cinematografia, partindo da datação de 19 de junho de 1898, o suposto *nascimento do cinema brasileiro*, e propondo que ela é fruto de um investimento ideológico dos historiadores clássicos do cinema nacional, para o qual a interpretação

¹ Versão modificada de um artigo de sua autoria publicado no dossiê *Cinema Brasileiro*, da *Revistausp*, Cf. (BERNARDET, 1993, p. 17-23).

histórica Paulo Emílio consiste no ponto de partida. Salientando a inexistência da fonte primária — a película da suposta primeira filmagem realizada pelo comerciante italiano Afonso Segretto, na Baía da Guanabara no Rio de Janeiro —, emerge a ideia de que a necessária exposição de um marco zero para o cinema nacional incitou o crítico a aceitar de maneira acrítica uma fonte secundária² — textos jornalísticos — e, consequentemente, legitimar o *nascimento do cinema brasileiro* (BERNARDET, 1995, p. 17-19).

Nesse passo, o autor menciona o teor ideológico que incitou a tal procedimento, demonstrando que a obsessão pelas origens faz parte de um processo histórico no qual a adjetivação do marco do *nascimento* do cinema buscou sua restrição às nossas fronteiras, pois, “[...] encontrar um nascimento ‘verdadeiro’ seria uma afirmação de autenticidade que se contraporía ao nascimento ‘outorgado’ pelos colonizadores [...]” (Ibid., p. 22). Assim, essa procura de raízes legitimamente brasileiras para o cinema nacional, alicerçada no suposto *nascimento*, corresponde a um momento no qual as elites nacionais, especialmente aquela ligada ao cinema, procuraram enfrentar as incertezas de uma identidade fraturada, tanto mediante a difusão de uma suposta tradição cinematográfica quanto por intermédio de um discurso de modernização (equipamentos cinematográficos) que não impedia a criação de informações de segundo grau autenticamente nacionais (filmes) (Ibid., p. 23-24).

Nesse sentido, contrapondo os critérios para a escolha de um *nascimento* presentes na historiografia clássica do cinema mundial àqueles da interpretação de Paulo Emílio, Bernardet expõe um descompasso, na medida em que na primeira o *nascimento* corresponde a uma exibição pública, e na segunda é vinculado a uma filmagem (Ibid., p. 25). Tal diferença se justifica porque

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 (Ibid., p. 27-28).

² A fonte secundária salientada por Bernardet é a seguinte notícia publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1898, e reproduzida por Vicente de Paula Araújo: “Chegou ontem de Paris, o sr. Afonso Segretto, irmão do proprietário do salão Paris no Rio, sr. Gaetano Segretto. O sr. Afonso Segretto 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” (ARAÚJO, 1976, p. 108).

À luz dessas colocações, nota-se que a interpretação histórica de Paulo Emílio ratificou um mito de origem por meio do privilégio dado à produção cinematográfica nacional em detrimento da exibição, sobretudo porque esteve inserida num processo de luta cultural pelo mercado cinematográfico, no qual a esmagadora maioria dos filmes exibidos nas salas de cinema era estrangeira, especialmente de origem norte-americana. Assim, a postura ideológica nacionalista assumida pelo crítico, em consonância com a corporação de cineastas, sobretudo cinemanovistas e mais particularmente Glauber Rocha — como vimos no terceiro capítulo —, exigiu um tratamento seletivo do passado por considerar a esfera da produção cinematográfica uma legítima caracterização do nacional e a esfera da exibição a representação do externo, cuja essência não caracterizaria nossa história do cinema enquanto ações brasileiras. Tal postura, com efeito, leva a interpretação de Paulo Emílio a explicitar um “espírito de época”, pois, na conjuntura em que tece seus argumentos, pensa-se o cinema brasileiro somente até a primeira cópia produzida (Ibid., p. 27-28).

Então Bernardet passa ao enfrentamento do conceito de *Bela época* do cinema brasileiro, tomando como base de sua análise crítico-negativa o *Panorama* (1966) de Paulo Emílio. Após demonstrar um flerte do crítico com o conceito e arguir que a ausência da expressão em seu texto não elide o fato de que a ideia de uma *Bela época* do cinema brasileiro já se fazia presente, o autor procura demonstrar de que modo, afirmando:

A produção desenvolve-se juntamente com a ampliação e consolidação do circuito exibidor, pois é a partir de 1907 que se multiplicam as salas fixas. 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. [...] 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. Qual é a história aqui delineada? Responda rapidamente: o paraíso perdido tornou-se utopia. [...] o reconhecimento de um tempo primitivo tido como ideal, reposto como perspectiva da história. A idade do ouro abre e fecha a história (Ibid., p. 35-36).

Acentuando que *Bela época* pode ser entendida como sinônimo de “idade do ouro” — expressão efetivamente utilizada pelo crítico no texto supracitado —, Bernardet nos aponta que as idades do ouro, tanto a do início quanto a do final da interpretação histórica de Paulo Emílio, são ligadas por uma série de períodos degradados que organizam uma estrutura. Essa corresponde à sistematização de uma visão mítica de história, cuja organização aloja um tempo primitivo (uma idade do ouro) que emerge como uma utopia a ser reconquistada,

comportando ainda “acontecimentos fundadores” (primeira filmagem em 1898), seguidos de catástrofe (crise de produção e exibição entre 1898 e 1907) e renovação (idade do ouro) no decorrer do fluxo histórico (Ibid., p. 36-39).

Evidentemente, essa estrutura mítica possui sólido embasamento, pois, conforme Bernardet, a *Bela época* do cinema brasileiro, como utopia a ser reconquistada, deita raízes na mitologia cristã e, ao mesmo tempo, incita ideologias românticas, socialistas e comunistas (Marx, Engels e Lukács). À luz da perspectiva marxista revolucionária, a estrutura do *Panorama* (1966) de Paulo Emílio projeta a união entre o passado (pré-capitalista) e o futuro (socialista), tendo como aspecto mediador dos dois tempos a negação do presente (capitalista). Portanto, é a *Bela época* vivenciada no passado que clarifica o caminho em direção ao futuro (Ibid., p. 41)³.

Nesse sentido, para Bernardet, como desdobramento dessa estrutura organizacional, no *Panorama* (1966) existem lacunas interpretativas e incoerência de informações, pois Paulo Emílio não argumenta minuciosamente acerca do florescimento do comércio cinematográfico nacional em 1907 e seu colapso em 1911. Segundo o crítico, por um lado, pode ter havido uma necessidade de deixar tais argumentos em suspensão para reforçar a visão mítica de história e, por outro, o teor ideológico que valoriza somente a produção cinematográfica e remete automaticamente ao *nascimento do cinema brasileiro* em 1898 pode ter condicionado a exclusão de fatores alheios à produção cinematográfica, uma vez que poderiam comprometer a estrutura organizacional do texto (Ibid., p. 43-44). Ademais, o crítico ainda suspende a viabilidade da adjetivação da *Bela época* como sendo brasileira, afirmando:

De fato, essa idade do ouro é muito pouco brasileira, é antes carioca tanto pela produção como pela exibição. [...] Nesse sentido, o título original do livro de Vicente de Paula Araújo [*O cinematógrafo no Rio de Janeiro*] é mais fiel à pesquisa que fez e em que Paulo Emílio se baseou para escrever sua história da primeira década. A ampliação de carioca para brasileiro expressa o prestígio cultural da capital e expressa fundamentalmente o caráter nacionalista dessa história. Expressa também a força do mito, que se veria diminuída se restrita a proporções regionais (por mais que a região fosse a capital) e não alcançasse um âmbito nacional (Ibid., p. 47-48).

Já em suas conclusões no que se refere à *Bela época*, Bernardet sintetiza com muita acuidade seus argumentos:

³ Como já vimos no terceiro capítulo, é uma leitura simplificada por parte de Bernardet, entretanto válida no sentido de lançar pistas consistentes para uma crítica à proposta de história do cinema brasileiro de Paulo Emílio.

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 (Ibid., p. 48).

A exposição é forte: as principais preocupações dos historiadores clássicos do cinema brasileiro, especialmente explícitas na interpretação histórica de Paulo Emílio, foram condicionadas por uma luta dos cineastas pela conquista do mercado interno nacional, ensejando uma exclusividade para a produção dos filmes, único estágio da tríade produção-distribuição-exibição considerado legitimamente brasileiro. Assim, inseridos num processo histórico diverso daquele dos historiadores clássicos do cinema nacional, os pesquisadores de nosso cinema precisam fundar “novos mitos”, isto é, construir novas significações para o passado e o presente do cinema brasileiro.

Jean-Claude Bernardet passa então ao capítulo “Da periodização” para discutir a metodologia empregada por Paulo Emílio em sua periodização totalizante do cinema nacional. Como visto, no *Panorama* (1966), o crítico periodiza nossa cinematografia do seguinte modo: 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. Segundo Bernardet, tal periodização mantém uma relação necessária com a proposta de história do crítico, especialmente com o conceito de *Bela época* e a utopia de sua reposição, mediadas por etapas que constituem uma história degradada, levando de uma a outra. Desse modo,

Na periodização de Paulo Emílio parece quase sistemático o vínculo entre as épocas que estruturam a evolução do cinema brasileiro e a degradação, entendendo por esta uma interrupção na produção. Como já vimos, a primeira época, mais precisamente a “Bela Época”, encerra-se com um “colapso”. Em 1934, verifica-se um “colapso tão radical quanto o de 1911 ou de 1921”, sendo que 1921 é praticamente o encerramento da segunda época, e 1934, a fronteira entre a terceira e a quarta. Só a passagem da quarta para a quinta época não está marcada por um colapso. Essa organização histórica parece alimentar-se da ideia de “queda”. É a queda que dá ritmo à história. Embora Paulo Emílio prefira outras palavras, [...] a ideia de degradação talvez permeie o texto em filigrana. (Ibid., p. 51-52).

Em outras palavras, exceto na passagem da 4ª para a 5ª época, o eixo de ligação entre os períodos considerados frutíferos para a cinematografia nacional consiste na praticamente paralisação da produção nacional de filmes. Nessa medida, a ideia de degradação, condicionada por uma percepção da história carregada de carga mítica, marca a

estrutura do *Panorama* (1966), sendo que as épocas da periodização predominantemente construídas por colapsos e a ideia de queda se coadunam com a *Bela época* e a utopia” (Ibid., p. 52).

Tal periodização, já fraturada do ponto de vista metodológico pela incoerência do critério na passagem da 4ª para a 5ª época, possui mais cinco problemas, que, para Bernardet, advêm da carga ideológica do período no qual o *Panorama* (1966) foi constituído, demonstrando a força de uma ideologia nacionalista de esquerda no processo de sobressair-se aos dados concretos da realidade pretérita do cinema nacional.

O primeiro consiste no enquadramento da produção cinematográfica paulista do decênio de 1910 na 2ª época do cinema brasileiro (1912-1922), considerada degradada, pois tal proposição seria aceitável para a cinematografia carioca, mas não para a paulista, que a partir de 1915 viveu um surto intenso de produções (Ibid., p. 54). O segundo reside na unidade da 1ª época (1896-1912) proposta por Paulo Emílio no fito de considerá-la frutífera, quando, na verdade, possui momentos diversificados — 1896: início da exibição; 1898: nascimento; 1898-1908: paralisação da produção; 1908: início da *Bela época*; 1912: interrupção da produção — que não dão ensejo a uma unidade de significação ao período (Ibid., p. 55). O terceiro pode ser notado na incongruência dos critérios adotados para o início e término da 1ª época (1896-1912), pois, embora fechada com um critério de produção, é aberta por um critério de exibição que não será mais retomado em todo o *Panorama* (1966) (Ibid., p. 55)⁴. O quarto pode ser encontrado na 3ª época (1923-1933) elaborada por Paulo Emílio, especialmente atinente aos *ciclos regionais*. Para Bernardet, existiram focos de produção em diversos locais do país além dos expostos nessa parte do texto do crítico, que podem muito bem ter sido iniciados ou estendidos regionalmente numa temporalidade que ultrapassa os limites da datação proposta (Ibid., p. 57). O quinto, por fim, corresponde ao enquadramento arbitrário por parte do crítico de gêneros cinematográficos em determinadas épocas. De acordo com Bernardet, a produção de filmes baseados em crimes ocorridos realmente ou imaginários (filmes criminais) não ocorreram somente na 1ª época, bem como

⁴ Segundo Bernardet, “[...] 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). Subjaz a essas colocações que não foi preocupação central de Paulo Emílio sua metodologia de trabalho, pois, antes de tudo, havia a necessária pretensão de convencimento dos leitores do texto acerca da existência, isto é, de uma tradição do cinema brasileiro. Com isso, Bernardet, uma vez mais, sugere uma essência ideológica da interpretação histórica de Paulo Emílio, que, por sua vez, condicionou um nacionalismo, impondo-se à metodologia e ignorando até mesmo o critério de predileção pela produção cinematográfica.

os filmes musicais carnavalescos produzidos pela *Cinédia* e pela *Atlântida Cinematográfica* não se restringiram às 4ª e 5ª épocas, como propôs Paulo Emílio (Ibid., p. 58-59).

À luz desses problemas, Bernardet arremata:

Embora afirme que a periodização é do “cinema brasileiro”, o que norteia o trabalho é basicamente o filme de ficção. Mas esse recorte, subjacente e atuante, não podia ser explicitado. Reconhecer tal recorte destruiria a periodização única, deixaria aberturas para outros recortes e, portanto, outras periodizações, e prejudicaria a unidade “cinema brasileiro”, que se decomporia em vários filões. 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 (Ibid., p. 64).

Em suma, apesar de sua estrutura forte e dominante e tendo o nacionalismo como ideologia inspiradora, a interpretação histórica engendrada por Paulo Emílio possui uma versão da história do cinema brasileiro, cujo destino foi o convencimento dos leitores acerca de sua existência, que revela diversas incongruências de método, tornando-o problemático do ponto de vista da construção histórica.

Em vista disso, Jean-Claude Bernardet inicia o capítulo “De recortes e contextos” no fito de aprofundar sua reflexão de carga crítico-negativa acerca da interpretação histórica de Paulo Emílio. Aqui, os limites da história contada pelo crítico são expressos por Bernardet mais uma vez com base na reflexão sobre a *Bela época* do cinema brasileiro, bem como em recorte e contextos utilizados para interpretar determinados acontecimentos no fluxo histórico pretérito do cinema nacional.

Primeiramente nos propõe uma análise que gira em torno da construção da imagem do público cinematográfico do período exposta pela interpretação de Paulo Emílio. De acordo com seus argumentos, em *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), ao contrário do que ocorre nas obras de Alex Viany, Vinicius de Moraes, Francisco Silva Nobre e Adhemar Gonzaga, aparece a ideia de que esse público aderiria plenamente à produção brasileira. Dessa forma, tal interpretação de Paulo Emílio repousa novamente na estrutura organizacional do *Panorama* (1966), pois nele, com algumas exceções, nas épocas consideradas degradadas impera a crença de que o público cinematográfico menosprezava os filmes brasileiros, ao passo que, na *Bela época*, haveria sua adesão à produção brasileira (Ibid., p. 68).

Nessa medida, e em função da não exposição de fontes documentais que comprovem tal adesão, na concepção do autor, pode-se considerar que a valorização do filme nacional por parte do público da *Bela época* consiste, antes, num investimento ideológico nacionalista da interpretação histórica de Paulo Emílio, do que propriamente num dado colhido em documentação sólida. Ademais, ainda que houvesse a possibilidade de comprovação documental de que os filmes brasileiros do período obtiveram êxito, por outro lado, não se pode asseverar que eles agradaram mais ao público do que os filmes importados, pois o gosto desse público pelo filme nacional não elide necessariamente o apreço pelo filme estrangeiro (Ibid. p. 68). Desse modo, “Como, tradicionalmente, o trabalho de história visa voltar-se para a produção e menosprezar a exibição, não há como se ter informações sobre o público, que resulta numa construção mental” (Id.). Em vista disso, é pertinente afirmar que o nacionalismo da interpretação histórica de Paulo Emílio o incita à atribuição dessa mesma carga ideológica ao público dos filmes produzidos no período da *Bela época*.

A partir disso, Bernardet passa então a rechaçar a adjetivação de “nacional” ou “brasileiro” atribuída aos filmes do período e, por consequência, ao público de cinema nacional, sugerindo:

Que os filmes em questão eram brasileiros, não há como duvidar se tomarmos o adjetivo como designação administrativa de uma nacionalidade. Se, porém, se lhe atribuir um caráter ideológico de tipo nacionalista — e é o que os textos insinuam —, há como duvidar. Atribuir um sentido nacionalista aos adjetivos “nacional” e “brasileiro” aplicados a filmes ou ao cinema implica que os filmes fabricados no Brasil constituíssem um cinema (e não uma série de filmes), e que estes filmes ou este cinema pudessem ser objetos de um investimento nacionalista por parte do público cinematográfico da primeira década do século. O que não é evidente (Id.).

O crítico procura, a seguir, comprovar seu posicionamento, enfatizando que, embora as preocupações nacionalistas já figurassem na sociedade brasileira no período da *Bela época*, especialmente no campo da elite letrada, isso se restringia a uma parcela nobre da sociedade nacional, que não representava a esmagadora maioria do público de cinema. Dessa forma, para comprovar esse nacionalismo no público que assistia aos filmes brasileiros na *Bela época*, seria necessária uma demonstração empírica de que o nacionalismo dos letrados havia alcançado o âmbito da rua, do senso comum, do povo, quem realmente formava o público de cinema brasileiro do período. Todavia, devido à predileção de Paulo Emílio pela esfera da produção cinematográfica, foi-lhe inviável lançar informações mais precisas sobre o público (Ibid., p. 69-70).

Na concepção de Bernardet, o tema do nacionalismo creditado ao público da *Bela época* pela interpretação histórica de Paulo Emílio possui desdobramentos ainda mais problemáticos, sobretudo se levarmos em consideração suas colocações de que os gêneros de filmes mais vistos pelo público de cinema nacional do período constituem-se nos *filmes cantantes*, nos *filmes criminais* e nos *filmes de revista*.

Para Bernardet, naquilo que se refere aos *filmes cantantes*, inexistiu um ideal nacionalista no público do período, pois, primeiro, nas informações sobre a filmografia da época organizadas pela *Cinemateca Brasileira* — cujo curador-chefe foi Paulo Emílio —, é muito raro encontrar alguma designação da nacionalidade dos filmes e, segundo, porque tais informações tampouco aparecem na imprensa da época, fato que deveria ocorrer se realmente houvesse um investimento nacionalista por parte do público (Ibid., p. 78-79). Desse modo, é pertinente afirmar que o empreendimento metodológico efetuado por Paulo Emílio consistiu em tomar uma carência de informação sobre o nacionalismo do público da *Bela época* e transformá-la numa informação afirmativa sobre esse nacionalismo. Ainda sobre os *cantantes*, conforme Bernardet, mesmo havendo o suposto nacionalismo do público em relação a eles, isso não representa necessariamente uma consolidação da produção cinematográfica brasileira, na medida em que consistiam num gênero misto (música, teatro e cinema), não podendo ser considerados propriamente uma manifestação cinematográfica (Ibid., p. 80).

Ademais, sobre os *filmes cantantes* e a adesão do público proposta pela interpretação de Paulo Emílio, Bernardet tece um questionamento interessante: “Por que não refletir sobre o fato de que o sucesso dos *cantantes* ocorreu num momento de intensa preocupação com o cinema sonoro em vários países europeus e nos Estados Unidos?” (Ibid., p. 92). A resposta não é de todo complexa: porque não era de interesse da interpretação histórica de Paulo Emílio, calcada no ideal nacionalista, articular a produção nacional à internacional, tampouco recorrer ao campo da exibição, em que a grande maioria dos filmes *cantantes* era efetivada pelo posicionamento de intérpretes atrás das telas. Em outras palavras, os *filmes cantantes* não possuíam técnica genuinamente brasileira, o que fere profundamente o propósito ideológico nacionalista da interpretação de Paulo Emílio, lançando luz à possibilidade de que o público recorria aos *cantantes* nacionais e estrangeiros sem o recorte empírico associado ao nacionalismo que lhe foi atribuído.

No que respeita à questão de adesão nacionalista do público aos *filmes criminais*, segundo Bernardet,

Paulo Emílio Salles Gomes os problematiza salientando que os produtores tomavam assuntos que mobilizavam a opinião pública, garantindo sua

audiência. E tira conclusões narrativas: o público, quer pelas numerosas reportagens na imprensa, quer pelo boca-a-boca, estava informado sobre os fatos criminosos e o desenvolvimento das investigações e dos processos. De forma que, chegando às salas, já conhecia os enredos, o que simplificava a tarefa narrativa dos cineastas, bastando para eles ilustrar um conhecimento prévio do público e eliminando dessa forma complexidades narrativas que provavelmente não conseguiriam resolver. Paulo Emílio estabelece uma relação entre as narrativas criminais e, por exemplo, a paixão de Cristo ou as aventuras de Joana d'Arc que, também, constavam do repertório do público anterior à projeção dos filmes. Essa colocação [...] propõe uma articulação dos filmes com o público por um lado e, por outro, articula os filmes com a imprensa e seus leitores (Ibid., p. 81).

Nota-se que Paulo Emílio articulou uma interdependência entre o público da *Bela época*, os *filmes criminais* e a imprensa criminal, que, em última instância, pressupõe que o público dos *criminais* buscava no cinema a projeção visual e animada daquilo que outrora havia encontrado nos jornais. À luz dessa pressuposição, Bernardet ressalta que, diante da riqueza da ilustração dos crimes por meio de fotografias, tanto nos jornais quanto nas revistas, é improvável que os “cavadores” brasileiros da *Bela época* conseguissem trazer alguma novidade atinente aos crimes veiculados anteriormente na imprensa e, assim, conquistar maior parcela de público (Ibid., p. 82-87).

Outro limite da questão da adesão nacionalista do público aos *filmes criminais*, de acordo com o autor, reside no fato de que o empreendimento metodológico de Paulo Emílio, que articula público, *filmes criminais* e imprensa criminal, só se atém ao “processo de produção de filmes”, encarando-o apenas como atividades e recursos, necessários à existência de um filme como objeto, que são viabilizados exclusivamente pelo cineasta. Tal insuficiência de informações condicionada pela metodologia adotada por Paulo Emílio nos encaminha para a consideração de que “produção” cinematográfica consiste num recorte específico construído no fito de explicar o sucesso dos *filmes criminais* na *Bela época* (Ibid., p. 91).

Enfim, sobre os *filmes de revista*, conforme Bernardet, também houve uma articulação por parte do crítico entre público, filmes e imprensa de modo a interpretar um suposto sucesso do gênero no período da *Bela época*. Entretanto, por um lado, assim como os *cantantes*, a matriz dos *filmes de revista* é intrinsecamente ligada ao espetáculo teatral e musical, portanto, não possuíam técnica genuinamente brasileira, suscitando novamente a suspensão de um suposto nacionalismo do público com relação a esse gênero e, por outro, o descrédito mundial desse tipo de espetáculo ocorre no mesmo período da suposta “*Bela época*” (Ibid., p. 96-99). Em vista disso, como afirma Bernardet:

O mais provável é que os cineastas se tenham aproveitado, para seu sucesso cinematográfico, de um sucesso teatral sem ter superado pelo

cinema a decadência teatral à qual ficaram atrelados. Requentar o velho poderá ter resultado num fogo de palha brilhante e celebrado pelos historiadores, mas que foi efêmero, não consolidou a relação do público com a produção nem abriu perspectivas de futuro. [...] Dependentes de um sucesso antigo e sem renovar o gênero pelo cinema, os cineastas teriam sido incapazes de consolidar a produção cinematográfica brasileira junto a seu público. Donde, à luz do conhecimento que se possa ter da *revista de ano*, é necessário reconsiderar a história das revistas cinematográficas. Quando essas últimas ficam isoladas pelo historiador, seu sucesso é um sucesso, ponto final. Cruzando-as com outras informações, abrimos uma perspectiva para uma eventual melhor compreensão dos filmes (mesmo que tenham desaparecido) e do seu sucesso (Ibid., p. 100-102).

Isto é, o isolamento da dimensão cinematográfica não é o bastante para explicar o sucesso dos *filmes de revista*, tornando o recorte proposto Paulo Emílio insuficiente e problemático. Dessa forma,

Tudo indica que essa modalidade de projeção levou público ao cinema. Mas, a partir do momento em que se constata que a relação sessão corrida-revista de ano era malvista no teatro, pelo menos por alguns, podemos nos perguntar se a multiplicidade de sessões numa noite não podia ser tomada, por uma faixa do público, como sinal de decadência, de vulgaridade, e dar uma conotação negativa, se não ao cinema, ao menos às *revistas de ano* cinematográficas, o que não teria contribuído para a consolidação do cinema brasileiro junto a uma faixa de público (Ibid., p. 105).

Com base nisso, o autor passa então a abordar mais um limite interpretativo da história do cinema brasileiro contada pelo autor, problematizando suas reflexões sobre o final da *Bela época*, especialmente a insuficiência no tratamento de suas causas internas e externas. Para Bernardet, é possível entender melhor o processo final do período com base na pesquisa de fatores internos, entre eles o contato dos filmes com o público e a abertura a outras atividades comerciais dos “produtores” de cinema (Ibid., p. 108). Em vista dessa possibilidade, indaga e responde:

[...] por que os historiadores ou bem não apresentaram hipóteses explicativas para a quebra de 1911-12, ou bem apenas explicações externas (que indiscutivelmente existem)? Por que não ter levantado a possibilidade também de causas internas? Uma resposta possível é que um dos elementos metodológicos para se escrever a história é o “complexo de vítima”, muito entranhado em parte da intelectualidade brasileira. O mal que nos acomete não é da nossa responsabilidade, mas decorrente da ação de nossos opressores, nós fizemos tudo para que desse certo. Paulo Emílio disse — não lembro se o escreveu — que temos sempre que nos perguntar se a força do opressor é a força do opressor ou a fraqueza do oprimido. Sábia interrogação que, no entanto, ele não aplicou à sua história da primeira década (Id.).

Ao lado dessas considerações, Bernardet enfatiza a possibilidade dos estudos interdisciplinares (cinema, revistas de ano) também com relação aos *filmes criminais*, uma vez que algumas pesquisas indicariam um “pé” do gênero nas revistas de ano (Id.). Pode-se

entender, dessa proposta, uma indicação do crítico para que se faça o cruzamento de informações provenientes de outros recortes efetuados pela historiografia clássica do cinema nacional, abrindo caminho a um alagamento do campo documental dos historiadores de cinema brasileiro.

É justamente esse caminho que Bernardet segue em sua postura crítico-negativa concernente à historiografia clássica do cinema nacional, especialmente acerca da obra de Paulo Emílio. Tal postura deixa em suspeição mais dois pontos essenciais dessa historiografia: a generalização do conceito de cineasta e a construção dos recortes e contextos.

Aprofundando-se na tendência do crítico e outros pesquisadores em considerar os produtores de cinema da *Bela época* como pessoas dedicadas integralmente à atividade cinematográfica, Bernardet percorre as biografias de Paschoal Segretto e José Labanca, ressaltando a artificialidade das informações sobre esses homens, bem como salientando:

Tanto um Segreto como um Labanca poderão ter sido muito menos “homens de cinema” que astutos homens de negócios que souberam administrar eficientemente seus capitais. A praça Tiradentes [local dos empreendimentos dos Segrettos] dava dinheiro e público. O jogo do bicho [atividade pela qual Labanca ficou conhecido] dava dinheiro e público. [...] Se esses cineastas se tivessem considerado primordialmente como cineastas e tivessem sido vistos assim pela sociedade e por seus familiares, não seria impossível que seus túmulos exibissem alguma referência cinematográfica. Ora Paulo Emílio comenta que o jazigo dos Segrettos no cemitério carioca de São João Batista é ornamentado com alegorias de Arte teatral e da Imprensa, amparadas pelo Anjo da Morte (Ibid., p. 107).

Tal consideração abre lastro para uma crítica acerca da generalização do conceito de cineasta na historiografia clássica do cinema brasileiro, logo, na interpretação histórica de Paulo Emílio. Para Bernardet, o conceito de cineasta é utilizado para designar quem fez cinema em 1910 a despeito do fato de que tais sujeitos não se dedicaram exclusivamente à atividade cinematográfica, evidenciando problemas de ordem metodológica da seguinte natureza: é interpretado com base em uma pretensa continuidade histórica — que faz parte de um investimento ideológico do crítico em consonância com os cineastas dos anos de 1950 e 1960 — e não enquanto uma relação de alteridade, ou seja, pensando quem fazia filmes no início do século XX como o “outro”, um sujeito alocado em circunstâncias diversas da nossa (Ibid., p. 108-110).

Outro problema de ordem metodológica na interpretação histórica de Paulo Emílio, segundo Bernardet, se refere à construção de recortes e contextos, advindos da necessidade de fazer um panorama alicerçado num discurso globalizante nacional. Para ele, o

crítico fez um recorte acerca dos filmes ficcionais de longa-metragem, que pretendeu passar por uma totalidade adjetivada cinema brasileiro (Ibid., p. 116-117). Desse modo,

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 [lê-se, sobretudo Paulo Emílio], 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 (Ibid., p. 118).

Os argumentos de Bernardet incitam à articulação de interesses entre a interpretação histórica de Paulo Emílio e nossos cineastas das décadas de 1950 e 1960 — como procedemos no terceiro capítulo. Nessa medida, o fundo ideológico nacionalista da interpretação histórica efetuada pelo crítico é evidenciado, levando na mesma esteira a explicitação de seu procedimento de recortar a produção de filmes ficcionais de longa-metragem, em detrimento das demais atividades da lide cinematográfica nacional.

O prisma analítico atinente aos problemas metodológicos da interpretação histórica de Paulo Emílio encaminha Jean-Claude Bernardet à abordagem de questões de cunho pedagógico no capítulo “Da pedagogia”. Abordando, sobretudo, a maneira pela qual os dois níveis da disciplina “Cinema Brasileiro” são ministrados na *Escola de Comunicações e Artes* da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Bernardet afere que o aparato metodológico — recorte da produção cinematográfica e esboço panorâmico e cronológico — edificado pela interpretação de Paulo Emílio extrapola a seara das pesquisas e adentra com eficácia o meio da docência (Ibid., p. 129).

Tal processo é retroalimentado por dois problemas sérios, conforme Bernardet. O primeiro reside na concepção de história vigente, pois traz consigo a noção de que aquilo exposto nas obras históricas é exterior a qualquer discurso, forma de elaboração e preocupações da atualidade, portanto, um dado em si. O segundo se aloca em uma determinada acomodação por parte dos estudantes, uma vez que, tomando a história como um dado em si, exterior a discursos, formas de elaboração e preocupações conjunturais, isto é, com significações inerentes, ela mesma fornece a estrutura de um curso, tornando-se aconchegante como um ninho (Ibid., p. 131-132).

À luz desses argumentos, percebe-se que tal concepção de história condiciona uma aceitação acrítica do esboço panorâmico proposto na interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio, especialmente no *Panorama* (1966). Em vista disso, Bernardet problematiza a viabilidade da manutenção de uma disciplina específica “História do cinema brasileiro”, na medida em que nossa história cinematográfica é parte integrante da história do cinema. Embora reconheça a importância da disciplina “História do cinema brasileiro” no momento de sua criação (décênio de 1960), na medida em que o recorte e o isolamento da série *produção cinematográfica brasileira* forçou um interesse dos estudantes pelo cinema nacional, o crítico salienta sua profunda articulação com os interesses de quem escrevia nossa história cinematográfica nos anos de 1960, bem como expõe:

Isolar o cinema brasileiro das outras cinematografias tem consequências metodológicas não necessariamente benéficas. [...] Esse isolamento, se motivou um interesse positivo pelo cinema brasileiro, implica uma atitude que poderia ser qualificada de paternalista; já que ninguém se interessa espontaneamente por ele, vamos forçar o interesse. Tal atitude, embora perfeitamente compreensível e justificável, traz, entretanto, no seu bojo o que chamaria de um processo de guetificação (Ibid., 133-134).

À luz desse argumento, Bernardet constrói uma analogia entre a existência de uma disciplina específica para a história do cinema brasileiro isolada da de história do cinema e a reserva de mercado⁵ para os filmes nacionais no mercado exibidor. Enfatizando a existência de uma “reserva acadêmica” à nossa cinematografia, oriunda desse processo de “guetificação”, o crítico pondera que, assim como a reserva de mercado não proporcionou o esperado contato de nossos filmes com o espectador cinematográfico, tal “reserva acadêmica” também tende a não lograr êxito, mas o oposto: malefícios à pesquisa sobre nosso cinema, pois, “[...] inserir o cinema brasileiro numa disciplina única de História do Cinema não levaria apenas a tirá-lo do seu gueto e inseri-lo num âmbito internacional, como poderia também atuar sobre a nossa perspectiva relativa ao cinema internacional” (Ibid., p. 135-138).

Nessa medida, o crítico se ancora em mais um suposto argumento de defesa do isolamento de nosso cinema da cinematografia mundial para expor sua proposta, salientando:

Para a historiografia digamos tradicional, “cinema brasileiro” é o conjunto dos filmes produzidos no Brasil, bem como o conjunto das pessoas e instituições que viabilizaram a sua produção, tomando tais filmes isoladamente ou em grupos, por épocas, gêneros, movimentos ideológicos e/ou estéticos etc. Se esse objeto desaparece, o que vem a ser cinema

⁵ Outra analogia com essa “reserva acadêmica” apontada por Bernardet versa sobre a disposição dos filmes nacionais nas prateleiras das vídeo-locadoras brasileiras. De acordo com ele, os nossos filmes não são divididos em gêneros (arte, policiais, etc.), mas, sim, em seções destinadas especificamente a eles. Em outros termos, mais uma vez, isola-se o cinema nacional do restante da filmografia mundial (BERNARDET, 1995, p. 134-135).

brasileiro? Os filmes? As instituições? As técnicas? A exibição dos filmes brasileiros e dos estrangeiros? Os filmes inseridos na sociedade? Como? Que sociedade? Os estilos? Só filmes brasileiros, já que estilo não se define necessariamente pela nacionalidade? Etc. Cria-se, portanto, como que um vácuo, espaço aberto para os recortes que fará o historiador e o professor, abrindo nova área de responsabilidades e decisão (Ibid., p. 139-140).

Dito de outra forma, o reconhecimento do pertencimento de nossos filmes ao campo mais abrangente do cinema mundial automaticamente suscita o desaparecimento do objeto de estudo cinema brasileiro, considerado previamente dado pela realidade, bem como o abandono do isolamento da série *cinema brasileiro e produção cinematográfica*, abrindo caminho para novos recortes, conceitos e investigações desvinculados dos interesses impostos no momento de construção de uma historiografia clássica do cinema nacional, cujo arauto é Paulo Emílio Salles Gomes.

Nesse processo de “saída do gueto”, para o crítico, o atual professor/historiador do cinema brasileiro será encaminhado a questionar sobre sua identidade em relação aos historiadores clássicos de nosso cinema, notando uma profunda articulação entre os segundos e as esferas de produção cinematográfica, sobretudo a corporação dos cineastas e seu partido ideológico. Assim, embora reconheça que tal proximidade rendeu frutos positivos no contexto de criação de uma tradição cinematográfica nacional, Bernardet enfatiza que, “[...] a aderência entre historiadores e cineastas leva o discurso histórico a internalizar, sem perceber, conceitos que não consegue questionar” (Ibid., p. 142).

Tal colocação, se colocada em diálogo com os principais argumentos de carga crítico-negativa que Bernardet tece a respeito da historiografia clássica do cinema nacional, logo, à interpretação histórica de Paulo Emílio, leva ao entendimento de uma proposta de ruptura do intenso diálogo entre crítica, pesquisa e cineastas. Todavia, o crítico pondera seus argumentos e propõe movimentos de aproximação e distanciamento, isto é, de identificação e crítica da identificação entre historiadores e cineastas (Id.). Nesse passo, Bernardet discute mais acuradamente a fusão na mesma pessoa da faceta de crítico de cinema e de historiador⁶. Considerando-a frutífera aos estudos de cinema, o crítico justifica sua postura salientando que, por meio dessa fusão, os estudos cinematográficos nacionais promovem uma inter-relação entre análise de filmes, história e teoria do cinema, devendo ser um dos eixos metodológicos da nova opção dos cursos de graduação atinentes ao cinema no Brasil (Ibid., p. 142-143).

⁶ Menção direta aos pesquisadores de nossa cinematografia dos anos de 1950 e 1960, especialmente Paulo Emílio e Alex Viany.

Em suma, as reflexões de Bernardet tocam em questões onerosas à interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio e seu raio de difusão acadêmico. Ensejando uma modificação na concepção de história e, conseqüentemente, a produção de novos recortes, contextos, métodos, enfim, diferentes olhares para a história e historiografia do cinema brasileiro, o crítico abre caminho à sua problematização da ideologia dos cineastas do cinema nacional e sua associação com a escrita da história de Paulo Emílio. Isso aparece preliminarmente no capítulo “Diálogo I: a metáfora literária”, no qual, mediante uma análise minuciosa da “metáfora literária” presente em filmes nacionais — especialmente cinemanovistas pós-1964 —, utilizada pelos cineastas no fito de representar a intelectualidade brasileira (inclusive eles mesmos), Bernardet tece a análise sugestiva de alguns filmes — entre os quais figuram clássicos cinemanovistas, como *O desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha e *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade⁷ — e enfatiza:

Dessas observações importa ressaltar, para as preocupações norteadoras deste conjunto de textos, que a base da representação metafórica do intelectual é literária, e nela está embutida a representação do próprio cineasta como intelectual. Para essa representação, a cultura é a literatura, a literatura é a cultura, é a matéria de que se nutre e que produz o intelectual (Ibid., p. 161).

Dito de outra maneira, aquilo que é considerado cultura pelos intelectuais brasileiros, sobretudo os cineastas em articulação com os críticos de cinema dos anos de 1950 e 1960, é a literatura, única expressão cultural da qual se alimentam para pensar seu campo de atuação — haja vista Paulo Emílio e seu diálogo com as propostas de Antonio Candido e com o modernismo literário. Tal consideração abre margem para o questionamento de Bernardet acerca dos motivos pelos quais esses cineastas não procuraram sua matéria-prima para a representação metafórica dos intelectuais em outros tipos de produção cultural e artística — atividades ligadas à indústria cultural, à produção audiovisual, ao próprio cinema — que não a literatura (Ibid., p. 162). A resposta é dada imediatamente, remetendo a uma atitude da corporação que leva ao processo de “guetificação” do cinema brasileiro:

A ausência ou, até, a recusa desse universo nos filmes comentados permitem supor que eles não se sentem e não se apresentam como realmente inseridos na rede da indústria cultural e do audiovisual. Tal suposição será facilmente negada pela imensa quantidade de textos, de entrevistas e de ações praticadas pelos cineastas em prol do assentamento do “cinema brasileiro”. [...] No entanto, tem-se a impressão de que a manifestação explícita de

⁷ Acerca do filme de Joaquim Pedro, sugerimos a leitura do competente trabalho de Alcides Freire Ramos, Cf. (RAMOS, 2002).

determinadas atitudes em textos ou em ações políticas não repercute nos filmes. Estes, por meio da construção de seus personagens metafóricos, não internalizam uma preocupação com a indústria cultural, não propõem um diálogo com o audiovisual, filiam-se a uma tradição cultural que parece ignorar o campo em que, por serem filmes, se inserem. Por mais que se considere que estes cineastas militaram em prol de uma produção ou de uma indústria e de um comércio cinematográficos, há um nível de seus filmes que nega tenham eles proposto um enfrentamento fundo e real da indústria audiovisual (Ibid., p. 162).

Compreende-se dos apontamentos do crítico que, embora explicitamente defendam o “assentamento” do cinema brasileiro, os cineastas nacionais, especialmente os cinemanovistas, não praticam o que declaram no nível explícito de seus filmes, mas, sim, o contrário: propõem mesmo uma recusa e/ou o enfrentamento da indústria audiovisual. Nessa medida, as colocações de Bernardet novamente se referem à atitude dos cineastas que leva ao processo de “guetificação” do cinema brasileiro.

À luz dessa “guetificação”, o crítico procura demonstrar em alguns obras filmicas o desaparecimento da “metáfora literária” no nível explícito dos filmes brasileiros. Películas como *A difícil viagem* (1983), de Geraldo da Rocha Moraes, e *Romance* (1988), de Sérgio Bianchi, de acordo com Bernardet, são exemplos significativos da perda de vitalidade da “metáfora literária”, por um lado alicerçada no surgimento de novos cineastas, cuja formação intelectual é mais voltada para a televisão e a música e, por outro, devido à crise da produção cinematográfica nacional desencadeada a partir do decênio de 1980 (Ibid., p. 164).

É justamente essa crise da produção cinematográfica, segundo o crítico, que encaminhou os novos cineastas brasileiros a dirigirem filmes nos quais cineastas são personagens e são tematizados em suas relações com a produção. Do mesmo modo, a produção cinematográfica começa a abandonar a “metáfora literária” e entender sua inserção na indústria cultural, dialogando com o audiovisual.

Percebe-se que Bernardet permanece convicto dos malefícios do processo de “guetificação” do cinema brasileiro, sendo esse considerado oriundo de um posicionamento ideológico nacionalista de esquerda que não responde mais ao horizonte de expectativas de seu tempo histórico: o mundo neoliberal. Por isso mesmo, entendemos que a problematização de Bernardet acerca do desaparecimento da “metáfora literária” nos filmes brasileiros surge como uma outra metáfora, representativa de outra ideologia presente no campo da produção cinematográfica nacional dos anos de 1990 e sua profunda articulação com as demais esferas das atividades da indústria cultural.

A demonstração do abandono da representação do intelectual/cineasta intrinsecamente ligado à literatura, considerada a única arte digna de ser metaforizada, é

utilizada por Bernardet enquanto processo exemplar da modificação ideológica no campo da produção cinematográfica brasileira. Em consequência dessa postura, o crítico incita seus leitores a trilhar novos caminhos no campo da pesquisa histórica relativa ao cinema brasileiro, pois o respaldo empírico (produção e seus discursos) no qual se alicerçou a historiografia clássica do cinema brasileiro, especialmente a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio, é considerado em processo de reformulação substancial.

O mesmo expediente da análise da “metáfora literária” é utilizado no último capítulo intitulado “Diálogo II: a TV não funciona”. Traçando um quadro das representações da televisão nas produções cinematográficas brasileiras, Bernardet procura enfatizar a conotação negativa que esse meio de comunicação recebe de nossos cineastas, afirmando:

Inútil multiplicar os exemplos: para esses filmes, a TV é o lugar da mentira, do engano. Assim a TV será apresentada por inúmeros filmes brasileiros de ficção. A TV está ligada à empresa, à polícia, às instituições que enganam e manipulam as pessoas e a opinião pública (Ibid., p. 177).

À luz dessa consideração, o crítico analisa as produções *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco, *A novela das oito* (1980), de Antonio Calmon, *As delícias da vida* (1973), de Maurício Rittner, *Meow* (1981), de Marcos Magalhães, *As cariocas* (1966), episódio dirigido por Roberto Santos, demonstrando que a TV é considerada veiculadora de mentiras, mola propulsora da violência na juventude, não expressa a vida de quem assiste e, pior, por um lado, devora as vidas daqueles que fazem parte de seu processo de produção e, por outro, manipula até mesmo aqueles que não a tem como principal veículo de entretenimento e informação (Ibid., 177-180).

Com base nisso, Bernardet questiona: “[...] se fosse para expressar uma positividade, felicidade, exaltação, também se usaria a TV? Ou só se usa a TV, de modo provavelmente não de todo consciente, quando associada ao negativo?” (Ibid., p. 183). A resposta vem rápido, pois o crítico revela uma tradição da representação negativa da televisão que remonta aos anos de 1950, no roteiro *60.000 olhos* (1954), de Walter Jorge Durst⁸, muito elogiado pela crítica, mas também muito criticado, sobretudo por seu modo de representar a TV (Ibid., p. 184-185). Acerca disso, Bernardet salienta:

Enquanto Durst escrevia o roteiro e Fabio Carpi apreciava suas qualidades dramáticas e temática, Fernando de Barros bradava na *Última Hora*, estatísticas em punho; os 60.000 olhos dentro em breve serão 120.000; a TV vai vencer, é só ver o ritmo de progressão das vendas de televisores; não adianta cineastas se fecharem no seu orgulho olímpico e não tomarem conhecimento da recém-chegada, é o que fizeram os produtores norte-

⁸ Não filmado em função da crise financeira pela qual passava a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*.

americanos e eles se deram mal; estão sendo dominados pela TV, à qual alugam seus estúdios ociosos; agora, no Brasil, a TV ainda está fraca e os cineastas estão em posição de força — dizia ele: aproveitem, é a última oportunidade para um acordo com a TV, sem a qual os produtores de cinema não se manterão à tona (Ibid., p. 185).

Em outros termos, por meio dos argumentos de Fernando de Barros, o crítico demonstra que o processo de “guetificação” do cinema brasileiro já havia sido criticado, mas os cineastas brasileiros não deram atenção, mantendo a tendência em representar a TV de forma negativa.

Como desdobramento disso, Bernardet avança em seus argumentos sinalizando a existência, no cinema brasileiro, de dois níveis de discurso acerca da TV. No primeiro, ela é representada como elemento caracterizador do cotidiano, na maioria das vezes marcado pela mediocridade, pelo vazio, pela rotina, do qual os expectadores/personagens querem fugir para aliviar a tensão entre pessoas/personagens da casa (Ibid., p. 190). Já no segundo,

O cinema introduz a TV no seu seio para travar um diálogo com o veículo rival que lhe tirou o lugar de rei das comunicações de massa. Por baixo dos enredos e das situações dramáticas específicas em que entra a TV, o que se dá é um acerto de contas entre dois veículos. Quando o cinema — e aí não é mais deste ou daquele filme, mas do veículo — diz que a TV é mentira, diz também que ele, cinema, é verdade; quando diz que a TV é anti-humanismo, também diz que ele é humanismo. O cinema introduz a TV no seu seio para, neste terreno onde ele é o mais forte, praticar um exorcismo, se afirmar como vítima, tomar ares de primogênito destronado pelo cadete robusto, mas guardião dos valores éticos e estéticos da civilização (Ibid., p. 191).

Bernardet fecha o capítulo coadunando-o com sua reflexão acerca da “metáfora literária”, da seguinte forma:

Estes dois diálogos sugerem que os filões de produção cinematográfica dos anos de 60 e 70, a que pertencem os filmes citados, negaram-se a dialogar com a indústria cultural. Mesmo criticando a literatura ou deixando-se seduzir pela imagem estriada, mantinham-se ancorados na literatura e rejeitavam a televisão. O que, possivelmente, não terá facilitado a sua afirmação no mercado cinematográfico nem terá contribuído para a sua atuação no audiovisual atual (Ibid., p. 200).

Subjaz aos argumentos do crítico a ideia segundo a qual, tanto nas representações da TV quanto na “metáfora literária”, ocorre um acerto de contas entre cinema e indústria cultural proposto pelos cineastas brasileiros, que se outorgam guardiões dos preceitos verdadeiramente artísticos e, concomitantemente, postulam o papel de vítimas de uma indústria cultural que massacra os indivíduos. Nas entrelinhas, mais uma vez se nota os argumentos de caráter crítico-negativo de Bernardet atinentes ao modo de escrever a história

do cinema brasileiro, sobretudo à interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes, e sua profunda articulação com a ideologia nacionalista de esquerda dos cineastas.

Com efeito, ao se colocarem nesse papel de “vítima” da televisão, como expressa o crítico, esses cineastas brasileiros reiteram um dos elementos que compôs o expediente de critérios metodológicos para se escrever nossa história cinematográfica: o “complexo de vítima”. Do mesmo modo, novamente são perceptíveis as ácidas críticas de Bernardet ao “processo de guetificação” do cinema brasileiro.

2. Os “silêncios” de Bernardet como limites da interpretação de Paulo Emílio

Com *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), Bernardet lança luz à ideia de que a maneira de escrever a história de nossa cinematografia foi balizada por um investimento ideológico e estético, cujas influências remontam ao contexto de fundação de uma tradição cinematográfica nacional dos decênios de 1950 e 1960. Enfatizando que tal prática historiográfica não responde mais às carências de orientação de nosso tempo histórico, o crítico demonstra que aquilo compreendido e aceito enquanto produção cinematográfica nacional de determinados períodos históricos corresponde, na verdade, aos resultados de uma construção discursiva que, por um lado, é inerente a um processo histórico permeado por lutas e, por outro, é elaborada por uma metodologia implicitamente articulada aos interesses ideológicos de críticos cinematográficos/historiadores e cineastas nacionais.

Sem dúvida, as questões elencadas por Jean-Claude Bernardet são demasiadamente relevantes. Ele tece uma análise minuciosa de carga crítico-negativa acerca da prática historiográfica clássica atinente ao objeto de estudo cinema brasileiro, sobretudo a efetuada por Paulo Emílio, incitando os historiadores contemporâneos ao questionamento e abandono dos métodos, recortes, contextos e critérios ideológicos norteadores do discurso histórico gerado por essa prática. Por isso mesmo, matizar suas colocações corresponde a um exercício simultâneo de compreensão acerca dos motivos pelos quais, a partir dos anos de 1990, se apresentam limites à interpretação histórica efetuada por Paulo Emílio.

À luz dessa predisposição, ao pensarmos os “silêncios” de Bernardet estamos nos referindo a implicações, muitas vezes implícitas, que decorrem, para sua obra, do lugar social, político, econômico e cultural na qual está inserida. Para melhor compreensão desse aspecto, as colocações de Michel de Certeau são pertinentes. Para o historiador francês, o lugar de produção do trabalho histórico traz consigo o *não-dito*, uma *instituição do saber* e a *relação*

do pesquisador com a sociedade e, por fim, *permite e interdita* determinadas pesquisas (CERTEAU, 2007, p. 67-77).

Partindo dessa perspectiva, Certeau se aprofunda no *não-dito* nos trabalhos historiográficos, ressaltando que resulta de escolhas particulares dos pesquisadores, que, por sua vez, são alicerçadas num sistema filosófico, político e/ou ideológico. Condicionando o contato do historiador com seu objeto de estudo, conforme Certeau, o *não-dito*, ao mesmo tempo em que revela um caráter subjetivo dos textos históricos, não aparece no nível explícito aos destinatários desses trabalhos (Ibid., p. 67-68). A *instituição do saber*, para Certeau, consiste no lugar deixado em branco, omitido pela análise, que vai além da relação de um sujeito individual com seu objeto de estudo. Nesse caso, além de atribuir estabilidade social a uma “doutrina”, ele a faz tornar-se possível e até mesmo determina as pesquisas, uma vez que:

Um estudo particular será definido pela relação que mantém com outros, contemporâneos, com um “estado da questão”, com as problemáticas exploradas pelo grupo e os pontos estratégicos que constituem, com os postos avançados e os vazios determinados como tais ou tornados pertinentes com relação à pesquisa em andamento (Ibid., p. 70-72).

Nesse sentido, devido às imposições da *instituição do saber*, uma obra histórica reconhecidamente valiosa é

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 social dos ‘objetos’ e dos métodos históricos e, que, ligada ao meio no qual se elabora, torna possíveis, por sua vez, novas pesquisas. O livro ou o artigo de história é, ao mesmo tempo, um resultado e um sintoma do grupo que funciona com um laboratório (Ibid., p. 72-73).

Tendo em vista suas reflexões sobre o *não-dito* e as imposições de uma *instituição do saber* no trabalho histórico, o historiador francês aborda os fatores impostos pela relação dos historiadores com sua sociedade também como determinantes no resultado final de sua empresa. Perante um processo histórico no qual cada vez mais os historiadores se profissionalizam, Certeau utiliza dois movimentos reflexivos: por um lado, enfatiza que o produto do conhecimento histórico reforça uma tautologia sociocultural entre os pesquisadores, seus objetos e seu público e, por outro, deixa claro que determinada situação social impulsiona o modo de trabalhar e o tipo de discurso do historiador (Ibid., 2007, p. 73-74).

Tais colocações nos encaminham à ideia de que as relações sociais estabelecidas pelo pesquisador em história constituem-se na textura dos procedimentos de método por ele

adotados. Em vista disso, para Certeau, como os historiadores lidam com o tempo, as mudanças da sociedade em seu fluxo se constituem em elementos permissivos de uma atitude em que se colocam num lugar distanciado em relação àquilo considerado tempo pretérito (Ibid., p. 75). Nessa medida, “da reunião dos objetos à escrita final, o conhecimento histórico é relativo à estrutura da sociedade” (Ibid., p. 74). Assim, conforme o autor, antes de nos perguntarmos o que a história diz à sociedade, é necessário tecer indagações acerca de como ela funciona em seu interior (Ibid., p. 76). Elegendo dois elementos essenciais que regulam a funcionalidade da história no bojo social: a *permissão* e *interdição* das produções do conhecimento histórico, Certeau expressa suas características, afirmando que a sociedade torna *possíveis* determinadas pesquisas devido a conjunturas e problemáticas comuns, porém torna *impossíveis* os postulados sociais, econômicos e políticos de seu presente, representando um papel de censura ao discurso histórico (Ibid., p. 77).

Em vista desses pressupostos teóricos, uma questão emerge preliminarmente. Quais são as escolhas particulares de Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), isto é, o *não-dito*: sistema filosófico, político e/ou ideológico que orienta suas reflexões de tônica crítico-negativa atinentes à interpretação do pretérito do cinema brasileiro elaborada por Paulo Emílio?

Em entrevista concedida ao crítico de cinema Luiz Fernando Zanin Oricchio, publicada no blog *Cinema, cultura e afins*, alojado no sítio virtual do jornal *O Estado de São Paulo*, Jean-Claude Bernardet nos dá indícios interessantes para iniciarmos nossa reflexão. Perguntado por Zanin se sua concepção de história presente na obra *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* (1979) deve algo a Marc Ferro, Bernardet responde:

Não sei se devo alguma coisa a Marc Ferro. Mas com certeza devo muito a Santo Agostinho, em especial ao capítulo XI das *Confissões*, que é uma reflexão sobre o tempo; sobre o passado, o presente e o futuro. Não temos acesso ao passado, pois não está presente, e o futuro ainda está por vir. A história se faz no presente, invariavelmente, e ela é também um campo de batalha ideológico (ORICHIO, 2010, s/p).

Essa resposta, que na verdade se refere ao livro XI das *Confissões* (1996), de Santo Agostinho, intitulado “O homem e o tempo”, consiste numa síntese reflexiva bastante sugestiva para refletirmos sobre *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995). Tal reflexão parte de uma nova indagação: a concepção de história de Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica* também é debitaria da concepção de história presente na obra de Santo Agostinho? Tentemos respondê-la.

Em sua reflexão sobre o homem e o tempo, Santo Agostinho discute um tema demasiadamente espinhoso para os historiadores, uma vez que questiona o que é o tempo e como procedemos para medi-lo. Defendendo a ideia segundo a qual o tempo é carregado de subjetividade, pois consiste numa elaboração humana, cuja intencionalidade é conciliar nossa relação com coisas que passaram, passam e passarão, o bispo de Hipona não titubeia e afirma:

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (AGOSTINHO, 1996, p. 328).

Nota-se que Agostinho propõe que, ao pensarmos em tempo, estaremos sempre presos ao nosso presente, pois não existem três dimensões temporais (passado, presente e futuro), mas, sim, apenas uma (presente), por meio da qual elaboramos três visões temporais: “presente das coisas passadas”, “presente das coisas presentes” e “presente das coisas futuras”. Dessa forma, como frisa Paul Ricoeur,

Agostinho vai, primeiro, parecer dar as costas à certeza de que é o passado e o futuro que se medem. Ulteriormente, colocando o passado e o futuro no presente, por intermédio da memória e da espera, poderá salvar esta certeza inicial de um desastre aparente, transferindo para a espera e para a memória a ideia de um longo futuro e de um longo passado (RICOEUR, 1994, p. 25, Tomo I).

Em vista dessa proposta, Agostinho também tenta resolver o “enigma” acerca da medição temporal efetuada pelos homens, enfatizando:

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me, pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-a e ela enquanto presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos (AGOSTINHO, 1996, p. 336).

Subjaz a essas colocações a ideia de que somente à luz do presente e, por meio de nosso espírito (alma, consciência), é que conseguimos medir a temporalidade, especificamente no instante em que permanecem nele a impressão produzida pelas coisas que passam (memória) e nosso horizonte de espera (futuro). O espírito, sobretudo tendo em vista essa impressão, promove elucubrações que nos permitem tecer um quadro temporal de três estágios: presente das coisas passadas, presente das coisas que passam e presente das coisas que passarão. Em suma, a partir dos argumentos agostinianos, conforme Paul Ricoeur, “[...]”

encontramos no próprio espírito o elemento fixo que permite comparar os tempos longos e os tempos curtos: com a imagem-impressão, o verbo importante não é mais passar (*transire*), mas permanecer (*manet*)” (RICOEUR, 1994, p. 37).

Percebe-se que a leitura que Bernardet revela ter feito de Santo Agostinho o encaminha para a concepção de que a história, no sentido de ações humanas no tempo, é somente possível de ser apreendida à luz da temporalidade presente, uma vez que os tempos passado e futuro consistem em produtos de elucubrações dos homens, carregadas de intencionalidade e que buscam na memória e na expectativa/espera interpretações de seu agir. Tal intencionalidade, por sua vez, é entendida pelo crítico como representação de correntes ideológicas, formadoras de concepções que promovem “batalhas” na e pela história. Justamente calcado nessa concepção de história, Bernardet promove o movimento de suspensão dos métodos, dos conceitos, dos recortes e dos contextos presentes na historiografia clássica do cinema brasileiro. Considerando-os elementos construídos num dado presente — anos de 1950 e 1960 — com vistas a interpretar um passado e prospectar um futuro de nossa cinematografia, Bernardet demonstra-se convencido que foram oriundos de uma ideologia nacionalista de esquerda. Portanto, componentes de uma “batalha” ideológica conjuntural que não mais explicam as fissuras de seu tempo presente.

Com efeito, Bernardet, em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), internaliza a concepção de história agostiniana. Entretanto, isso não resolve por completo a indagação acerca do *não-dito* em sua obra. Por isso mesmo, é necessário aprofundar em outros elementos que se articulam a essa concepção de história e incitam o crítico a refutar a concepção de história na qual se alicerçou a historiografia clássica do cinema brasileiro, que se faz presente especialmente na interpretação de Paulo Emílio.

É sabido que diversos historiadores, principalmente a partir de 1970, se propõem a uma rearticulação substancial de paradigmas. Tal rearticulação nos permite pensar os elementos com os quais Bernardet lida e que associa à sua concepção de história, ao tecer seus argumentos de tônica crítico-negativa à historiografia clássica do cinema brasileiro e, assim, revelar diversos limites da interpretação histórica sobre cinema brasileiro elaborada por Paulo Emílio.

Na conjuntura da virada dos anos de 1960 para 1970, como nos diz Paul Veyne, o filósofo francês Michel Foucault revoluciona a história (VEYNE, 2008, p. 237), propondo, entre outras coisas, a modificação da noção de documento histórico, a ênfase nas descontinuidades históricas e a necessidade de matizar os discursos. Quanto ao documento

histórico, enfatiza a necessidade de não memorizar os *monumentos* e transformá-los em *documentos*, fazendo falar seus rastros, mas, sim, entender os *documentos* enquanto *monumentos*, tentando decifrar a massa de elementos que o compõem, isolando-os, agrupando-os, organizando-os em conjunto e tentando definir suas relações (FOUCAULT, 2008, p. 7-8)⁹. A respeito das descontinuidades, propõe o abandono de uma história global, organizada em séries contínuas alicerçadas numa racionalidade articulada com a teleologia e a escatologia, por uma procura das descontinuidades, em que as manifestações históricas são dispostas em suas diferenças, rupturas e transformações (Ibid., p. 11-12). Já no que condiz aos discursos, acentua que consistem numa prática proveniente da formação dos saberes, compondo-se num jogo estratégico e polêmico — por meio do qual se constituem esses saberes em um determinado contexto histórico —, cuja profunda articulação entre saber e poder produz um processo no qual dada formação discursiva é controlada, selecionada, organizada e redistribuída no intuito de não ameaçar esferas de poder (Ibid., p. 21-85).

Na esteira das reflexões foucaultianas¹⁰, convencidos dessa modificação da noção de documento histórico, da necessidade de abandono da história global e da necessidade de matização dos discursos, os historiadores se veem instados a uma reflexão mais sistemática acerca da epistemologia de seu conhecimento. É justamente à luz dessas três dimensões que se inscrevem os elementos de articulação com a concepção de história agostiniana da qual Bernardet é debitário.

Os pesquisadores em história se enveredam num processo de ampliação de seu campo documental¹¹, sobretudo no interior da chamada *Nova História*, cujo momento emblemático é a publicação da trilogia coletiva organizada pelos annalistas Jacques Le Goff e Pierre Nora¹². Nesse processo, os estudos históricos sobre cinema se deparam com a ideia de que a Sétima arte pode compor com maior prestígio seu caleidoscópio de fontes e seus profissionais passam a criticar a historiografia tradicional do cinema, lançando luz à necessidade de valoração de novos objetos relacionados à atividade cinematográfica, novos recortes, novas periodizações, novos métodos.

⁹ Jacques Le Goff tece uma leitura precisa, ressaltando que o documento passa a ser encarado enquanto *documento/monumento*, ou seja, uma construção resultante do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro determinada imagem de si (LE GOFF, 1990, 538).

¹⁰ Sobre o “Efeito Foucault” nos pesquisadores brasileiros, Cf. (RAGO, 1985, p. 67-82).

¹¹ Nessa medida, como expressa Le Goff, além dos documentos escritos, os historiadores passam a levar mais seriamente em conta os documentos ilustrados, aqueles transmitidos pelo som, pela imagem (entre eles o cinema) ou de qualquer outro modo (Ibid., 1990, p. 531).

¹² Intitulada *História – novos objetos*; *História – novas abordagens* e *História – novos problemas*. Cf. (LE GOFF & NORA, 1976a, 1976b, 1976c)

Casos exemplares dessa mudança de paradigma são os historiadores norte-americanos Robert Allen e Douglas Gomery e a historiadora francesa Michèle Lagny. Os norte-americanos discutem as relações entre história e cinema, teoria e prática, enfatizando a necessidade de os estudiosos voltarem suas atenções não só para a tela do cinema — o filme em si e seus elementos artísticos —, mas também para seus aspectos tecnológicos, sociológicos e econômicos (ALLEN & GOMERY, 1993). Já a historiadora francesa, cujo empreendimento bastante crítico com relação à historiografia clássica do cinema francês tem em vista a proposta de aproximações com a guinada dos estudos históricos, propõe a adesão aos novos métodos históricos e a viabilidade do alargamento das investigações sobre cinema, sobretudo levando-se em conta a tecnologia e a economia cinematográfica (LAGNY, 1992).

Com efeito, é tendo em vista essa matriz que Jean-Claude Bernardet procura enfatizar as carências na metodologia, nos recortes e nos contextos construídos pelos historiadores clássicos do cinema nacional, sobretudo aqueles expressos na interpretação histórica de Paulo Emílio. O crítico enfatiza com clareza:

Pela inadequação desta periodização, quer aos ritmos diferenciados dos vários pontos de produção espalhados pelo território, quer a um gênero, quer a uma forma de produção (as “grandes” companhias), levanta-se a questão de saber se é possível uma periodização geral para o cinema brasileiro, tomado como uma totalidade, que dê conta de todos os elementos que ela integra. É possível elencar, numa linha cronológica, todos os elementos julgados necessários para constituir quer a periodização quer a “história do cinema brasileiro”, e seccionar essa linha em fatias temporais que tenham uma significação dominante intrínseca bem como uma significação para os diversos elementos que a compõem? Ou ao contrário, não deveríamos rechaçar o corte cronológico vertical, e trabalhar horizontalmente com filões que apresentariam ritmos diferenciados e tentar estabelecer entre eles relações, sem querer encaixá-los em unidades temporais consideradas válidas para todos os filões? (Ibid., p. 59).

Chamando atenção para a necessária interdisciplinaridade, bem como para a construção de novos recortes e novos contextos, Bernardet vincula a atitude de periodização cronológica, com séries que se articulam por crises na produção cinematográfica, a um ideal nacionalista de esquerda de críticos especializados e cineastas, cujo embasamento é associado às origens romântica, socialista e utópica. Evidentemente, tal empresa de Bernardet é viabilizada por dois flancos reflexivos. De um lado, o crítico está embasado em uma refutação da história tradicional da arte. Conforme enfatiza Henri Zerner:

A história da arte, o discurso sobre a arte, está preso, para não dizer que está comprimido, entre a história e crítica. Empírica e positivista, a história tradicional da arte mostra-se extremamente desconfiada para com toda teoria e mesmo para com toda interpretação aprofundada das obras. A crítica, por seu lado, toma quase sempre como postulado aquilo que procura

definir, iluminar a obra, o que faz com que ela seja obra de arte, escapa ao tempo e, em consequência, à história. Já se afirmou, no entanto, já se demonstrou, seria eu tentado a dizer, que uma reflexão bem fundamentada sobre a arte, uma “ciência” da arte teria que ser, ao mesmo tempo, histórica e teórica (ZERNER, 1976b, p. 144).

Isto é, Bernardet acredita que uma história tradicional da arte, alicerçada entre a crítica e a história, que trata os eventos do ponto de vista evolutivo, justificador da elaboração de uma ordem cronológica e do estabelecimento de trajetórias desprovidas de conflitos, não mais deve ser aplicada à história do cinema brasileiro.

No outro flanco, as colocações do crítico são tecidas à luz de uma profunda descrença, a partir dos anos de 1970, nas propostas de uma história teleológica presente nas grandes narrativas modernas — de cunho iluminista, idealista e marxista —, cuja continuidade histórica se expressa em um discurso histórico cronológico, linear, que procura revelar as diversas relações sincrônicas das séries históricas e propõe uma unicidade do fluxo temporal. Como enfatiza Antony Giddens,

[...] descobrimos que nada pode ser conhecido com alguma certeza, desde que todos os “fundamentos” preexistentes da epistemologia se revelaram sem credibilidade; que a “história” é destituída de teleologia e consequentemente nenhuma versão de “progresso” pode ser plausivelmente defendida; e que uma nova agenda social e política surgiu com a crescente proeminência de preocupações ecológicas e talvez de novos movimentos sociais em geral. [...] a radicalização da modernidade é tão perturbadora, e tão significativa. Seus traços mais conspícuos — *a dissolução do evolucionismo, o desaparecimento da teleologia histórica, o reconhecimento da reflexividade meticulosa, constitutiva*, junto com a *evaporação da posição privilegiada do Ocidente* — nos levam a um novo e inquietante universo de experiência. (GIDDENS, 1991, p. 45-51).

É a partir desse estado de espírito que os historiadores se desinteressam por uma história total e/ou global da continuidade, construída por meio de séries cronologicamente organizadas em vista de uma razão teleológica e passam a atribuir maior privilégio às discontinuidades históricas, com base nas quais se torna possível discutir fragmentos de história, inúmeras probabilidades interpretativas acerca de dado momento histórico, enfim, uma pluralidade de histórias. Esse empreendimento, que o historiador francês François Dosse classificou de “história em migalhas” (DOSSE, 1992), conduz as reflexões epistemológicas da historiografia a inúmeras consequências. Entre elas, se, por um lado do debate, inúmeros pesquisadores começam a investigar de forma mais sistemática a validade científica do conhecimento histórico, por outro, mais adequado para nossas reflexões de momento, as explicações de mundo presentes nas grandes narrativas históricas da modernidade, isto é, no

projeto teleológico de compreensão dos fenômenos históricos de um ponto de vista holístico, começam a ser colocados em suspeição¹³.

A par desse contexto reflexivo no que tange à epistemologia do conhecimento histórico, Jean-Claude Bernardet vai tecer profundas críticas à proposta de história propugnada pela interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio, sobretudo sua perspectiva global de continuidade, que remonta a um discurso teleológico e utópico. Como afirma Jacques Le Goff,

[...] como a escatologia se constrói muitas vezes por referência às origens, implícita ou explicitamente (como o fim dos tempos aparece muitas vezes como um retorno à origem dos tempos e como o fim do mundo é posto em relação com a criação do mundo), a escatologia mantém também relações estritas com o mito (LE GOFF, 1990, p. 330).

Nesse sentido, Bernardet procede a uma articulação inevitável entre escatologia/teleologia (discurso sobre o futuro) e mito (geralmente expresso acerca do passado) para pensar a interpretação de Paulo Emílio, inter-relacionando, de modo bastante crítico, por um lado a proposta teleológica que o compõe e, por outro, a necessidade de buscar nas origens do cinema brasileiro seu sentido temporal e, por consequência, seu *telos*.

Com base na obra *Acreditavam os gregos em seus mitos?* (1983), de Paul Veyne, Bernardet demonstra compactuar com a reflexão segundo a qual a noção de verdade deve ser

¹³ Exemplos de estudos nessa perspectiva são os publicados por Jean-François Lyotard e Keith Jenkins, que acentuam estarmos em um estágio “pós-moderno” da história, sugerindo automaticamente a ideia de uma ruptura com a modernidade, na medida em que ocorre um declínio das metanarrativas criadas no interior dela. Cf. (LYOTARD, 2000; JENKINS, 2001). Não compactuamos com tal análise, pois, assim como Antony Giddens (1991), acreditamos que vivemos num período histórico de “modernidade reflexiva”, no qual os parâmetros imanescentes da própria modernidade influenciam diretamente uma autocrítica, sem ultrapassagem desses mesmos parâmetros no universal social, mas, sim, de reflexão sistemática e inúmeros deslocamentos. O teórico enfatiza: “‘Pós-modernidade’ é usado frequentemente como se fosse sinônimo de pós-modernismo, sociedade pós-industrial etc. [...] Pós-modernismo, se é que significa alguma coisa, é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura. Diz respeito a aspectos da *reflexão estética* sobre a natureza da modernidade. [...] A pós-modernidade se refere a algo diferente, ao menos como eu defino a noção. Se estamos nos encaminhando para uma fase de pós-modernidade, isto significa que a trajetória do desenvolvimento social está nos tirando das instituições da modernidade rumo a um novo e diferente tipo de ordem social. O pós-modernismo, se ele existe de forma válida, pode exprimir uma consciência de tal transição mas não mostra que ela existe. [...] Falar da pós-modernidade como suplantando a modernidade parece invocar aquilo mesmo que é (agora) declarado impossível: dar alguma coerência à história e situar nosso lugar nela. [...] É difícil resistir à conclusão de que a ruptura com a aceitação de fundamentos é uma linha divisória significativa no pensamento filosófico, tendo suas origens entre os meados e o fim do século XIX. Mas certamente faz sentido ver isto como ‘a modernidade vindo a entender-se a si mesma’ ao invés da superação da modernidade enquanto tal. [...] Ao invés destes desenvolvimentos nos levarem para ‘além da modernidade’, eles nos proporcionam uma compreensão mais plena da reflexividade inerente à própria modernidade. A modernidade não é perturbadora apenas devido à circularidade da razão, mas porque a natureza desta circularidade é decisivamente intrigante. [...] Não vivemos ainda num universo social pós-moderno, mas podemos ver mais do que uns poucos relances da emergência de modos de vida e formas de organização social que divergem daquelas criadas pelas instituições modernas” (GIDDENS, 1991, p. 45-51). Tal perspectiva é reiterada em outra obra importante, Cf. (GIDDENS et al., 1997).

historicizada, assim como sua contraposição ao mito é infundada, uma vez que existiram diversos programas de verdade ao longo do tempo, sendo o mito um desses programas. Nesse movimento, no capítulo “Acreditam os brasileiros em seus Mitos?”, paráfrase do título da obra de Veyne, o crítico reconfigura espacialmente e temporalmente a reflexão desse historiador para seguir sua ideia de que a reflexão histórica deve proceder ao resgate de como foi possível acreditar nos mitos, sem presumir que exista uma política verdadeira ou uma ciência com letra maiúscula (VEYNE, 1983, p. 144).

Dito de outra forma, Bernardet se propõe a entender os motivos pelos quais os historiadores clássicos do cinema brasileiro propugnaram uma verdade mítica acerca das origens de nossa cinematografia. Nesse intento, tece críticas contundentes à procura do mito de origem — o *nascimento* e a *Bela época* — do cinema brasileiro, efetuada por Paulo Emílio em seu *Panorama* (1966).

As colocações críticas de Bernardet, se são originais em termos de análise da escrita da história do cinema brasileiro e da procura de origens, não são tão novas no campo dos estudos históricos. Por isso mesmo, não há como passar despercebido seu flerte com outra matriz reflexiva, que pode ser marcada na primeira metade do século XX.

Marc Bloch, em sua *Apologia da História, ou ofício do historiador* (2001), substancialmente influenciado pelas críticas desferidas por François Simiand aos “ídolos da tribo dos historiadores” do século XIX (SIMIAND, 2003), tece um *mea culpa* por ter cedido ao culto do ídolo das origens, tanto de natureza do romantismo alemão como de natureza religiosa. Enfatizando que a busca incessante dos historiadores pelas origens (o mais distante) para explicar o presente (o mais próximo) levou-os, em sua grande maioria, também à procura de causas para determinados fenômenos históricos, Bloch renega essa postura, defendendo que essa busca, centrada nos nascimentos, estaria mais próxima da valoração de determinados pontos de vista — da confusão entre filiação ideológica e explicação — do que propriamente da procura do esclarecimento de dados fenômenos históricos, cujo entendimento somente pode ser apreendido com base no presente (BLOCH, 2001, p. 56-60).

Ora, Bernardet parece ter apreciado na íntegra essas considerações escritas no interior de uma prisão da GESTAPO pelo fundador dos Annales, pois suas proposições de tônica crítico-negativa aos mitos do *nascimento* e da *Bela época* do cinema brasileiro carregam nas entrelinhas todos os argumentos de Marc Bloch. Na verdade, a junção da postura crítica com relação às origens e da profunda tônica crítico-negativa à noção de períodos, especialmente às idades místicas, compõe um quadro de desdobramento da

concepção de história agostiniana, com a qual Bernardet compactua, e sua associação às mudanças de paradigma no interior dos estudos históricos.

Esse quadro, por consequência, é levado a fundo no sentido de refutar o empreendimento da historiografia clássica do cinema brasileiro, tendo em vista a premissa de Veyne de que existem diversos programas de verdade, cabendo ao historiador tentar apreender como dadas verdades foram possíveis. Essa postura por parte de Bernardet torna-se clara quando ele afirma:

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).

Com base nesse argumento, o crítico se vê em um momento no qual o programa de verdade da historiografia clássica do cinema brasileiro já se demonstra esmaecido. Desse modo, sua contraposição à interpretação de Paulo Emílio encontra caminho preciso nos debates acerca da noção de ideologia e sua crítica no interior da historiografia brasileira a partir de meados dos anos de 1970. Margareth Rago sintetiza esse processo com os seguintes dizeres:

A explosão de uma expressiva produção historiográfica brasileira ocorre, ainda, num momento em que se tornam visíveis os sinais de esgotamento do marxismo como modelo privilegiado de interpretação do passado. Das primeiras análises marxistas que procuravam definir, inicialmente de maneira bastante mecanicista, posteriormente de modo mais sofisticado, as estruturas socioeconômicas e os modos de produção existentes no País passou-se, nos anos 70, a discutir o universo mental e as ideologias presentes nas análises históricas da realidade brasileira. Em 1977, Carlos Guilherme Mota publica o conhecido *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)* (1977), um dos raros estudos destinados a analisar, numa perspectiva assumidamente marxista, as tendências ideológicas da produção cultural brasileira ao longo de várias décadas. Concomitante ao estudo de Fernando Novaes, *Portugal e Brasil nos quadros do antigo sistema colonial* (1978), voltado para a compreensão das estruturas econômicas predominantes no Brasil Colônia e ao estudo das formas de inserção da atividade produtiva no País nos quadros do sistema capitalista europeu, o estudo de Mota desloca o foco de atenção do campo econômico para a dimensão ideológica do universo da cultura brasileira, mantendo o eixo explicativo na definição da estrutura socioeconômica, tal como fora definida pelos trabalhos da famosa Escola Paulista de Sociologia, na qual atuavam sociólogos como Florestan Fernandes, Azis Simão e Fernando Henrique Cardoso. Vários estudos orientaram-se nessa direção, privilegiando o estudo das ideologias constitutivas tanto dos movimentos sociais do século XIX, a

exemplo da Revolução Praieira, estudada por Isabel Marson, quanto do pensamento social autoritário, como o de Azevedo Amaral, discutido por Adalberto Marson, e ainda veiculado pelos jornais de grande circulação, como no caso dos estudos de Arnaldo Contier e Maria Helena Capelato. Numa perspectiva marxista bastante sofisticada, esses trabalhos detêm-se na complexidade da análise da ideologia, apontando para sua dimensão constituinte, mais do que reflexiva. Na virada da década, surgia, também a partir do centro paulista, outro trabalho renovador, focalizando um momento histórico tradicionalmente consagrado na narrativa histórica brasileira, a Revolução de Trinta. Refiro-me ao *Silêncio dos vencidos*, de Edgar de Decca (1981). [...] Busca-se, neste estudo, não exatamente trazer a voz dos vencidos para o campo da história, mas desvendar os mecanismos discursivos através dos quais se processa o silenciamento dos perdedores da luta política em torno dos acontecimentos políticos de 1930, definidos como Revolução de Trinta. O autor analisa a produção do campo discursivo a partir do qual se estrutura a memória e a historiografia da Revolução de Trinta, possibilitada pela vitória do discurso do vencedor e da constituição de sua memória particular e excludente como memória oficial e objetiva. Aqui, Decca aponta para a produção da exclusão nas formações discursivas, como sofisticada estratégia da dominação burguesa (RAGO, 1999, p. 74-76).

À luz desse quadro historiográfico de influxo nas tendências explicativas da história brasileira, a noção de ideologia com a qual Bernardet compactua e também a ideia de uma crítica a ela são encaminhadas como elemento unificador de sua postura crítico-negativa e, ao mesmo tempo, desmistificador de todo o procedimento de resgate da história de nosso cinema efetuado pelos historiadores clássicos, especialmente Paulo Emílio. Dessa forma, uma última questão emerge com peso: qual é a noção de discurso ideológico com a qual Bernardet flerta, bem como qual é o procedimento que ele adota para criticar esse “discurso ideológico” que baliza a historiografia clássica do cinema brasileiro?

Para responder tal indagação os argumentos de Marilena Chauí nos suprem de indícios importantes. Como ponto nevrálgico de sua reflexão sobre crítica e ideologia, a pesquisadora discorre acerca do que entende como discurso ideológico, simultaneamente à exposição de uma maneira de proceder criticamente sobre ele, afirmando:

[...] o discurso ideológico, na medida em que se caracteriza por uma construção imaginária (no sentido de representações empíricas e imediatas), graças à qual fornece aos sujeitos sociais e políticos um espaço de ação, deve necessariamente fornecer, além do *corpus* de representações coerentes para explicar o real, um *corpus* de normas coerentes para orientar a prática. O discurso ideológico é um discurso feito de espaços em branco, como uma frase na qual houvesse lacunas. A coerência desse discurso (o fato de que se mantenha como uma lógica coerente e que exerça um poder sobre os sujeitos sociais e políticos) não é uma coerência nem um poder obtidos *malgrado* as lacunas, *malgrado* os espaços em branco, *malgrado* o que fica oculto; ao contrário, é *graças aos brancos, graças às lacunas* entre as suas partes, que esse discurso se apresenta como coerente. Em suma, é porque não diz tudo e não pode dizer tudo que o discurso ideológico é coerente e poderoso. Assim, a tentativa de preencher os brancos do discurso ideológico e suas lacunas

não nos levaria a “corrigir” os enganos ou as fraudes desse discurso e transformá-lo num discurso verdadeiro. É fundamental admitirmos que, se tentarmos o *preenchimento* do branco ou da lacuna, não vamos transformar a ideologia “ruim” numa ideologia “boa”: vamos, simplesmente, *destruir* o discurso ideológico, porque tiraremos dele a condição *sine qua non* de sua existência e força. O discurso ideológico se sustenta, justamente, porque *não pode dizer até o fim aquilo que pretende dizer*. Se o disser, se preencher todas as lacunas, ele se autodestrói como ideologia. A força do discurso ideológico provém de uma lógica que poderíamos chamar de *lógica da lacuna, lógica do branco*. Cometeríamos um grande engano se imaginássemos que a um discurso ideológico “falso” se opõe um discurso ideológico “verdadeiro”, que seria o discurso ideológico lacunar depois de preenchido. Se preenchêssemos o discurso ideológico, na realidade estaríamos produzindo um *outro* discurso e o contraponto se estabeleceria, então, entre o discurso ideológico e um *outro* discurso não-ideológico cuja verdade estaria em dismantelar as construções do discurso ideológico lacunar. Seria ilusório imaginar que o mero preenchimento da lacuna traz a verdade. [...] Se quisermos ultrapassar essa ilusão precisaremos encontrar um caminho graças ao qual façamos o discurso ideológico destruir-se internamente. Isto implica ultrapassar uma atitude meramente dicotômica rumo a uma atitude teórica realmente dialética, encontrando uma via pela qual a *contradição interna* ao discurso ideológico o faça explodir. Evidentemente, não precisamos aguardar que a ideologia se esgote por si mesma, graças à contradição, mas trata-se de encontrar uma via pela qual a contradição ideológica se ponha em movimento e destrua a construção imaginária. Essa via é o que denomino discurso crítico. Este não é um *outro* discurso qualquer oposto ao ideológico, mas o *anti discurso* da ideologia, o *seu* negativo, a *sua* contradição. Um discurso que seja capaz de tomar o discurso ideológico e não contrapor a ele um outro que seria verdadeiro por ser “completo” ou pleno, mas que tomasse o discurso ideológico e o fizesse desdobrar todas as suas contradições, é um discurso que se elabora no interior do próprio discurso ideológico como o seu contra discurso. Esse contra discurso é o *discurso crítico*, que não deve ser tomado como um discurso da objetividade (CHAUÍ, 2007, p. 32-33).

Não é nosso propósito comentar essa longa passagem de Chauí¹⁴, pois basta pensar seus argumentos à luz das proposições de Jean-Claude Bernardet, inquirindo se o crítico incorre no procedimento sugerido pela autora. Vejamos.

Bernardet parte da ideia segundo a qual o discurso da historiografia clássica de nossa cinematografia consiste num discurso ideológico que atendia aos interesses de ação da corporação de cineastas do cinema brasileiro. Nessa proposição, o autor compactua com a ideia segundo a qual o discurso ideológico, para além do caráter de representação coerente do real, compõe-se num guia normativo também coerente e orientador da prática dos sujeitos históricos. Portanto, ao menos acerca dessas duas características do discurso ideológico, Bernardet se demonstra filiado à concepção de Chauí.

¹⁴ Para uma reflexão profunda acerca das colocações de Marilena Chauí, Cf. (DE DECCA, 2004, p. 44-51).

Não é menos notório o fato de que o crítico acentua as lacunas do discurso ideológico propugnado pela historiografia clássica. Nesse movimento reflexivo, ele demonstra os recortes e os contextos elaborados por esse discurso, enfatizando sua eficiência, justamente por atender as demandas de seu tempo com base num processo de ocultação de determinados elementos: como é o caso do recorte que privilegia a produção cinematográfica em detrimento da distribuição e da exibição, ou a construção de um contexto como o da *Bela época* do cinema brasileiro. Desse modo, as considerações de Marilena Chauí mais uma vez parecem balizar o procedimento de Bernardet, pois a autora reconhece precisamente na *lógica da lacuna* a característica essencial que atribui força ao discurso ideológico.

Mais algumas características da obra de Bernardet. Com base na polarização entre teoria discursiva e prática cinematográfica, o crítico se empenha efusivamente em demonstrar as contradições do discurso ideológico propugnado pela historiografia clássica. Tal empreendimento se dá pela explicitação de um movimento confuso no qual, por um lado, historiadores clássicos alinhados aos cineastas edificam uma luta pela conquista do mercado exibidor e, por outro, os mesmo historiadores clássicos produzem uma história do cinema brasileiro que não contempla a exibição, mas empenha-se e lança questões para que o mercado exibidor seja conquistado. Nessa medida, parece que Bernardet segue à risca os ditames de Chauí, pois, em seu processo de encarar o discurso ideológico da historiografia clássica, o crítico trabalha com a contradição interna desse discurso, tentando implodi-lo, lançando luz à necessidade ampliá-lo e realocá-lo, trazendo à baila incongruências.

Diante do que foi exposto, nota-se que Jean-Claude Bernardet procura enfatizar carências na metodologia, nos recortes, nos contextos construídos pela historiografia clássica do cinema brasileiro, sobretudo ressaltando seu viés ideológico, que é circunscrito às décadas de 1950 e 1960. Assim, o crítico propõe um olhar para a inadequação histórica da interpretação elaborada por Paulo Emílio e, simultaneamente, reafirma a ideia de que há de se levar em conta a particularidade de cada situação histórica. Destarte, não há como propor uma generalização como fez Paulo Emílio¹⁵, isto é, não há como seguir a mesma concepção de história do crítico.

Com base nessa proposta de Bernardet, as palavras de E. H. Carr devem ser lembradas:

¹⁵ Alcides Freire Ramos, ao refletir sobre críticas de Bernardet ao filme *Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, já demonstrou a empatia de Bernardet com essa noção de história. Cf. (RAMOS, 2002, p. 108-109).

O problema da generalização está ligado de perto à minha segunda questão: as lições da história. O fundamental sobre a generalização é que através dela nós tentamos aprender a aplicar, a partir da história, a lição tirada de um conjunto de eventos a um outro conjunto de eventos: quando generalizamos, estamos consciente ou inconscientemente tentando fazer isto. Aqueles que rejeitam a generalização e insistem em que a história está relacionada exclusivamente com o particular são, logicamente, aqueles que negam que a história ensine alguma coisa. Mas a afirmativa de que os homens nada aprendem com a história é contrariada por uma multidão de fatos observáveis. [...] No meu próprio campo particular, os autores da Revolução Russa foram profundamente marcados — alguém poderia dizer, obsedados — pelas lições da Revolução Francesa, das revoluções de 1848 e da Comuna de Paris de 1871. Mas recordarei aqui a qualificação imposta pelo duplo caráter da história. Aprender a partir da história nunca é simplesmente um processo num só sentido. Estudar o presente à luz do passado significa também estudar o passado à luz do presente. A função da história é promover uma compreensão mais profunda de ambos — o passado e o presente — através da inter-relação entre eles (CARR, 1978, p. 59-60).

Nota-se que Jean-Claude Bernardet trabalha somente em uma via das propostas por Carr. O crítico entende a interpretação histórica de Paulo Emílio somente à luz do seu presente, propondo que ela não contribui para a reflexão do passado do cinema brasileiro, tampouco do contexto contemporâneo, no qual a generalização proposta por uma história global e teleológica —, calcada em um programa de verdade cujo respaldo consiste no ideal nacionalista de esquerda dos anos de 1950 e 1960 — se demonstra defasada.

Em última instância, afere-se que o *não-dito* por Bernardet consiste em sua concepção de história agostiniana, na qual ocorre a associação entre uma nova visão de documento histórico, a ênfase nas discontinuidades históricas e uma nova disposição crítica acerca da noção de discurso ideológico, cujos desdobramentos são apreendidos em consonância com os estudos históricos tradicionais, de história da arte e de história do cinema, sobretudo franceses pós-1970. Plasmando todos esses silêncios de Bernardet, evidentemente emerge um dos motivos pelos quais se estabelecem os limites da interpretação histórica engendrada por Paulo Emílio: sua visão de história já está esmaecida no momento em que Bernardet publica sua obra.

Uma vez entendido o *não-dito* por Jean-Claude Bernardet, é momento de abordar outras implicações que advêm do lugar social no qual produz *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995). Em outras palavras, é preciso pensar sua relação com uma *instituição do saber*, com a *sociedade brasileira* nos anos de 1990 e os processos de *permissão e interdição* de sua obra.

A reflexões de Michel de Certeau acerca da *instituição do saber* nos encaminham para a ideia de que todo trabalho histórico é controlado. Embora no nível explícito da análise

histórica a relação do pesquisador com seu objeto apareça como sendo um processo particular, individual, o historiador faz parte de um coletivo, que possui mecanismos de atribuição do valor de cientificidade às suas reflexões acerca do objeto de pesquisa. Nesse sentido, como entender a relação de Bernardet com a *instituição do saber* na qual está inserido?

De imediato, convém ressaltar que, no decênio de 1990, o crítico ainda estava ligado profissionalmente à *Escola de Comunicações e Artes* da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Criada em 1966, por iniciativa de Paulo Emílio, a *Escola de Comunicações Culturais* (ECC) da Universidade de São Paulo (USP), posteriormente rebatizada *Escola de Comunicações e Artes* (ECA), foi o epicentro do processo no qual o cinema nacional passou a ser objeto de estudos acadêmicos. Desde então, como já demonstrado, a instituição transformou-se num centro difusor da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio. No bojo desse processo desde seu início, Bernardet, ao longo de praticamente trinta anos, se fez sujeito ativo, mantendo trânsito direto com a *Cinemateca Brasileira* — onde estava alojada a documentação necessária às pesquisas, como películas, roteiros, fichas técnicas, fotos etc. —, variados órgãos da imprensa escrita, sobretudo os cadernos de crítica cinematográfica, e produção cinematográfica, seja como roteirista, assistente ou ator.

Entretanto, em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), o crítico revela-se contrário à concepção de história do cinema brasileiro compactuada pelos seus pares na academia, sobretudo quando urde “Da pedagogia”, questionando profundamente a metodologia utilizada na disciplina “Cinema Brasileiro”, ministrada no *Departamento de Cinema, Rádio e Televisão* (CTR), assim como colocando em xeque a viabilidade de dar prosseguimento a pesquisas nessa vertente, salientando que recortes, contextos, datações e afinidades ideológicas dessa visão de história já não respondem mais às carências de orientação de seu tempo histórico. Portanto, no momento em que Bernardet publica sua obra, o *não-dito* por ela não é compartilhado por seus pares. Em outras palavras, o crítico se ancora num sistema de referência implícito filosófico, político e/ou ideológico que vai de encontro às perspectivas presentes em sua *instituição do saber*.

Para resolver esse imbróglio, Jean-Claude Bernardet vai se ancorar em sua *relação com a sociedade brasileira*, bem como nos processos de *interdição e permissão* atrelados a ela. Sua reflexão de tônica crítico-negativa acerca da historiografia clássica do cinema nacional e, automaticamente, sobre a interpretação histórica efetuada por Paulo Emílio, desse modo, encontra respaldo necessário na seara da produção cinematográfica

nacional do decênio de 1990, isto é, nos interesses da corporação de cineastas, produtores e demais sujeitos ligados à esfera da produção. Dialogando com duas características de sua conjuntura — uma referente ao processo de esmaecimento de um projeto político-estético de cunho nacional-popular e outra no tocante ao esgotamento de um projeto nacional institucional para a atividade cinematográfica brasileira —, Bernardet se propõe a discutir os limites da interpretação histórica de Paulo Emílio tendo em vista uma carência de orientação temporal¹⁶, tanto de ordem político-estética quanto de ordem político-institucional. Destarte, o mesmo diálogo alvo de acusação por Bernardet, entre os historiadores clássicos do cinema brasileiro e os interesses da corporação de cineastas de 1950 e 1960, é utilizado como expediente para organizar seu arsenal crítico.

No que se refere ao processo de esmaecimento de um projeto político-estético de cunho nacional-popular, Bernardet encontra respaldo direto numa temporalidade que remonta ao início do cinema novo — anterior ao golpe de 1964 e momento embrionário da historiografia clássica do cinema nacional — e vai até o início dos anos de 1990. Fazendo um retrocesso sintético, é oportuno mencionar que, surgido no início do decênio de 1960, o ideal de um cinema nacional-popular recebeu tratamento pelos cineastas cinemanovistas, tanto no sentido de expressão da consciência da defasagem cultural entre as classes sociais, quanto como profundo apelo de transformação do cinema em instrumento de descoberta e reflexão da realidade nacional sem concessões estéticas (BERNARDET & GALVÃO, 1983). Entretanto, tais características político-estéticas da produção nacional já não constituem o quadro com o qual Bernardet se depara no momento de urdidura de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), pois, além da quase total paralisação das produções de longas-metragens no primeiro triênio dos anos de 1990, saltam ao olhos três características de um processo histórico que remonta às três décadas antecedentes.

A primeira consiste no processo de reconfiguração de parâmetros temáticos e estéticos, pós-1964, no interior do próprio cinema novo, sobretudo com relação à aversão ao gênero cômico e ao privilégio dado ao Brasil rural. Num contexto de inquietudes e incertezas proporcionado pelo golpe civil-militar de 1964, os casos exemplares dessa reconfiguração são Luís Sérgio Person em *São Paulo S/A* (1965), que representa na tela as relações sociais,

¹⁶ A inspiração teórica para tecermos esse argumento repousa nas ideias do alemão Jörn Rüsen. Rüsen afirma que os *interesses* que norteiam uma obra histórica devem ser compreendidos enquanto carências de orientação da prática humana da vida no tempo, que reclamam o pensamento histórico científico, bem como se articulam na forma de interesse cognitivo pelo passado. Não se constituindo ainda no pensamento histórico científico, conforme Rüsen, os *interesses* correspondem ao seu ponto de partida, que é notado na vida prática do cotidiano no qual o historiador está inserido (RÜSEN, 2010a, p. 30).

políticas e econômicas em todas as suas contradições num ambiente metropolitano como a capital paulista¹⁷, e Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma* (1969)¹⁸, que se utiliza do gênero cômico, inclusive trazendo para o *casting* do filme o ator Grande Otelo, e atribui maior atenção à metrópole urbana num preciso diálogo com o tropicalismo¹⁹.

A segunda pode ser notada no surgimento do cinema marginal, quatro anos após o golpe militar. Abandonando as premissas básicas do viés nacional-popular do nacionalismo esquerdista, os “cineastas marginais” radicalizam em sua postura e, por consequência, reconfiguram os parâmetros político-estéticos do cinema novo. O caso emblemático desse processo é *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Como enfatiza acertadamente Alcides Freire Ramos, ao analisar a película,

[...] o Cinema Marginal propõe um outro “olhar” para o Brasil. Isto ocorre de duas maneiras. A primeira pelo questionamento da ideia de modernização/progresso material e espiritual defendida pela ditadura militar, o que pode ser observado, no filme, pela reiteração da desigualdade, do mau gosto, da boçalidade, etc. A segunda pela crítica das crenças e atitudes da esquerda do período, que concentrava suas atenções sobre camponeses pobres, operários e intelectuais de classe média, ou seja, sobre os grupos que possuíam alguma forma de organização e estavam integrados à vida econômica. Por este motivo, o ponto de vista adotado é o dos excluídos e sem esperança. A narrativa se organiza com base no olhar daqueles que não conseguiram inserir-se de acordo com as opções sociopolíticas oferecidas naquele período tanto pela esquerda como pelos militares. Neste sentido, a existência pura e simples dos marginalizados surge como uma forma de negar os “modelos” de análise até então vigentes. Ao colocar o “lixo urbano” em cena, o filme de R. Sganzerla explicita as contradições inerentes ao processo de desenvolvimento da sociedade brasileira, nos anos sessenta e setenta (RAMOS, 2005, p. 12).

¹⁷ Com relação a essa mudança temática, que também consiste numa mudança de paradigma estético, Maria Rita Eliezer Galvão afirma que foi uma ruptura: “Ao deslocar-se para outras ‘zonas sociais’, o Cinema Novo desloca toda a sua problemática: basicamente, seus autores voltam-se para si próprios e a sua classe, embora relutem durante um bom tempo em admitir (pelo menos em textos escritos) que esta mudança implica ruptura” (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 224). Com isso Galvão nos instiga a pensar num outro elemento dessa ruptura temática: a autorrepresentação promovida pelos cineastas, pois, no ambiente urbano, a burguesia, a classe média e a intelectualidade são representados nos filmes cinemanovistas num processo de autoanálise. Isso pode ser percebido no documentário de Arnaldo Jabor, *A opinião pública* (1967), no clássico glauberiano *Terra em transe* (1967) ou no filme-alegoria de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Inconfidentes* (1972). Acerca do filme de Joaquim Pedro e sua proposta de representação dos intelectuais brasileiros, sugerimos a leitura do segundo capítulo do trabalho de Alcides Freire Ramos, Cf. (RAMOS, 2002, p. 131-187).

¹⁸ Argumento interessante sobre o filme de Joaquim Pedro é lançado por José Mário Ortiz Ramos, que enfatiza: “*Macunaíma* efetua assim um duplo questionamento do nacionalismo anterior: escapa da compulsiva ênfase num todo nacional ‘puro’, algo positivo que contraposto ao ‘cosmopolitismo deteriorado’ conduziria à libertação nacional, questionando uma postura que superdimensionava criativamente na sua estrutura as forças políticas nacionalistas; e consegue ainda integrar, mesmo Joaquim Pedro negando e batendo o pé, a internacionalização do país e a modernidade. No conjunto uma visão instigante que obriga a uma revisão dos sonhos nacionalistas de independência econômica e cultural” (RAMOS, 1983, p. 83).

¹⁹ Sobre as representações do rural e do urbano nos filmes cinemanovistas, um artigo importante, sobretudo por lançar pistas a estudos de maior fôlego, Cf. (RAMOS, 2005, p. 1-13).

Ao contrário das produções cinemanovistas, que focalizaram entes sociais possuidores de representação no processo histórico brasileiro — por exemplo: os trabalhadores rurais explorados, representados por Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), mas que do lado de fora da tela do cinema já possuíam representação empírica nas ligas camponesas — a proposta de reconfiguração ideológica e estética do “Cinema Marginal” lança luz aos “marginalizados” — prostitutas, bandidos, vagabundos, delinquentes etc. — que não dispunham de representação social no contexto de modernização nacional, pós-AI-5. Portanto, esse “novo olhar” para o Brasil, bem como a negação do modelo cinematográfico anterior cinemanovista, especialmente no que tange à exposição da realidade social com vistas à conscientização e transformação, caso não se configurem numa redefinição do nacional-popular, ao menos dão indícios de seu esgotamento.

A terceira característica pode ser recortada ao final dos anos de 1970 e funde em um só componente os elementos da diversificação da produção, da aproximação mais sistemática do cinema brasileiro com o audiovisual — especialmente a televisão e as produções universalistas hollywoodianas — e da ultrapassagem do caráter endógeno presente nos filmes cinemanovistas. Nesse contexto, a denominada “pornoanchada”, com suas comédias eróticas, cujos motes recorrentes percorrem a malandragem, o adultério, o homossexualismo e a bissexualidade feminina, incorpora uma proposta estética muito próxima da linguagem televisiva e se beneficia das reservas de mercado aos filmes brasileiros conquistando uma parcela significativa de público. Como enfatiza Valter Salles Filho, no período de auge da “pornoanchada” nunca o cinema brasileiro produziu tanto e obteve tamanho sucesso de bilheteria, sendo esse fato um verdadeiro reatamento do cinema nacional com seu público, sobretudo após um divórcio desse público com as propostas cinemanovistas (SALLES FILHO, 1995, p. 68).

Nadando nessa mesma corrente, porém não alcançando o prestígio de público das comédias eróticas, por um lado, as produções pejorativamente designadas pelo epíteto *Cinemão* também travam diálogo mais acentuado com os recursos linguísticos da TV e do cinema de Hollywood e, por outro, o cinema independente, assim como as produções de cineastas com origem no cinemanovismo, ou sob seu raio de influência, se articulam em propostas menos herméticas, mas continuam restritos a seu “gueto” e encarando a TV e Hollywood como adversários.

Com efeito, malgrado sua tentativa de atribuir ao cinema novo o papel de matriz estética de todos os filmes e/ou movimentos bem sucedidos que o procederam (como efetuou

Paulo Emílio), da qual discordamos sensivelmente, Ismail Xavier sintetiza essa terceira característica de exaustão do nacional-popular cinemanovista, quando afirma:

[...] o cinema brasileiro, de 1972/1973 para cá, não facilita a tarefa de quem queira mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estéticas aglutinadoras. No fim do Governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto à Embrafilme, do que uma estética. Na política de produção e no debate cultural, o dado é a consolidação da polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem. [...] No período, prevalece a invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio nítidas (XAVIER, 2001, p. 80).

Em suma, conforme ressalta Marcelo Ridenti:

O acerto de contas com os anos de 1960 colocava a intelectualidade brasileira dos anos de 1980 na fronteira entre uma (auto)crítica que poderia redundar na continuidade do engajamento contra a ordem estabelecida, agora num patamar superior — o intelectual ao mesmo tempo dilacerado pelas contradições da modernidade e engajado prazerosamente no processo de transformação, sem renunciar à sua individualidade —, ou uma (auto)crítica que envolveria o desaparecimento do intelectual inconformista, tendência que ganharia cada vez mais força nos anos seguintes (RIDENTI, 2003, p. 160).

À luz desse processo histórico no qual os cineastas brasileiros, enquanto intelectuais, passam pelo que foi delineado por Ridenti, e ainda alicerçado no parco contato dos filmes cinemanovistas com o público, ao mencionar o processo de “guetificação” do cinema brasileiro²⁰, o esgotamento da “metáfora literária” e as representações negativas da televisão, Bernardet encontra *permissão* para sua obra e, simultaneamente, elementos que interditam a proposta de história do cinema brasileiro elaborada pela historiografia clássica. Evidentemente, ao exercer sua faceta simultânea de analista de filmes e historiador, o crítico aprofunda-se na reflexão acerca da necessária ressignificação dos parâmetros estético-ideológicos que balizaram a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio, encontrando respaldo em uma nova realidade sociocultural, de massificação da televisão, do surgimento das novas tecnologias da comunicação, de abandono do ideal de arte fortemente atrelado à

²⁰ Nesse caso, Bernardet se alicerçou também na inserção de cineastas cinemanovistas na televisão e nas próprias autocríticas de integrantes do movimento. No primeiro caso, nada mais emblemático que o fato de Glauber Rocha, de fevereiro de 1979 até julho de 1980, ter sob sua responsabilidade o programa *Abertura*, na extinta Tv Tupi. No que se refere às autocríticas efetuadas pelos próprios cinemanovistas, é digna de destaque a de Carlos Diegues. Já nos anos de 1980, o cineasta afirma: “Durante muitos anos, tentamos construir o mundo através do cinema. Não foi possível. De raiva, resolvemos destruí-lo. E ele, nem te ligo, continuou igualzinho. Aí botamos o mundo entre parênteses e inventamos outro de brincadeira. Um gueto onde nada de fora pudesse entrar para perturbar o brinquedo” (DIEGUES, 1988, p. 11).

concepção nacional-popular e de adesão aos parâmetros universalistas das produções culturais, estando entre elas o cinema e sua matriz hollywoodiana.

É justamente alicerçado nesse processo, associado à ideia de que tal concepção de cinema nacional-popular por parte dos cineastas nacionais perpassou o campo da produção cinematográfica e conseguiu ampla recepção na elaboração da história do cinema brasileiro, que Bernardet se propõe à tarefa de incitar novos recortes, novos contextos e novos temas para a abordagem da história cinematográfica nacional. Dessa forma, o esmaecimento do nacional-popular na produção cinematográfica brasileira — enquanto carência de orientação estético-ideológica no início da década de 1990 — deu mostras de um novo contexto histórico, de novas fissuras e de um novo horizonte de expectativas com a quais Bernardet mantém flerte. Mesmo indo de encontro ao *não-dito* da *instituição do saber* em que esteve inserido, lugar no qual os limites da interpretação histórica de Paulo Emílio não foram flagrados, o crítico alicerça suas colocações de refutação justamente na seara da produção cinematográfica nacional, praticamente inexistente no contexto em que urde sua obra. Portanto, a conjuntura brasileira dos anos de 1990, ao mesmo tempo em que permitiu a Bernardet colocar sob suspeita os estudos históricos acerca do cinema brasileiro, colocou em processo de interdição a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio.

Já no que toca à exaustão de um projeto nacional institucional para a atividade cinematográfica brasileira, sobretudo nas relações da produção de filmes com o Estado, Bernardet encontrará *permissão* precisa no processo de globalização, inter-relacionando-o à necessidade de alteração substancial no flanco das ideias e práticas engendradas em torno da seara do cinema. Discorrendo sobre esse processo potencializado a partir de 1980, Octávio Ianni afirma:

[...] na medida em que a sociedade civil, a economia nacional e o Estado-nação transformam-se em províncias do globalismo, o projeto nacional fica posto em causa. Seja ele autoritário ou democrático, liberal ou socialista, as condições e as possibilidades de sua realização tornam-se mais difíceis. Mais do que nunca, o projeto nacional se revela problemático, frequentemente difícil e às vezes impossível (IANNI, 1999, p. 41).

Muito embora os argumentos de Ianni não sejam especificamente sobre o campo cinematográfico nacional, podemos fazer um exercício de analogia, entendendo-os à esfera da produção cinematográfica nacional e sua interface com o Estado nacional. Essa fadiga de um projeto nacional impulsionada pelo processo de globalização leva de roldão a inviabilidade da ideia de que o Estado deveria tutelar a atividade cinematográfica brasileira, uma das características marcantes da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio.

O início do decênio de 1990 constitui-se num momento histórico importante na vida nacional. O então presidente eleito Fernando Collor de Mello lançou o país efetivamente na agenda neoliberal, seguindo a proposta do *Consenso de Washington*, que Bresser-Pereira sintetizou em três pontos fundamentais:

[...] (1) ajuste fiscal, visando à eliminação do déficit público; (2) reformas estruturais ou orientadas pelo mercado (particularmente a liberação do comércio e a privatização), visando à desregulamentação e à redução do aparato estatal; e (3) uma redução limitada da dívida (o Plano Brady, 1989) (BRESEER-PEREIRA, 1993, p. 45).

Nesse contexto, variadas atividades nacionais atribuídas ao Estado começaram a ser consideradas inócuas, bem como a máquina pública passou a ser vista por grupos políticos dominantes (setor financeiro e setor político) pela marca da ineficiência²¹. A *Empresa Brasileira de Filmes S/A* (Embrafilme), criada pela *Lei nº 862* em 12 de setembro de 1969, não passou à margem desse processo, sendo extinta pela *Medida Provisória nº 151*, em 16 de março de 1990²².

Na verdade, o processo de dilapidação da *Embrafilme* já se iniciara no decênio de 1980. Como muito bem nos informam João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, a partir dessa década, “[...] finalmente, a nova realidade se impõe. Malgrado hesitantes tentativas de reinversão, consolida-se nas suas expressões limítrofes (estagnação econômica, superinflação, desemprego, violência, escalada das drogas etc.) [...]” (MELLO & NOVAIS, 1996, p. 562). No bojo desse processo, passando por constantes mudanças de gerência, pela crise financeira, na qual a inflação fez com que os orçamentos se tornassem problemáticos e as complementações de verbas oficiais passassem a escassear, a estrutura econômica da *Embrafilme* sofreu com dois duros golpes: a *Lei Sarney*, de 1986, que dispôs sobre a renúncia fiscal, fazendo com que as películas financiadas pela Empresa tivessem seus orçamentos complementados com verba externa e, assim, disputassem financiamento com outras atividades culturais; e a criação da *Fundação do Cinema Brasileiro*, em 1988, que voltou a política de incentivo para os curtas-metragens e documentários (AMANCIO, 2007, p. 180-181).

²¹ Acerca do neoliberalismo e suas raízes mais remotas, Cf. (SADER & GENTILI, 1995).

²² Sobre o papel da Embrafilme e sua importância na história do cinema brasileiro, Cf. (AMÂNCIO, 2000; GATTI, 2007).

Tal contexto abriu margem para a existência de discursos²³ que pontuavam a morte do cinema brasileiro e a necessidade reformulação da Empresa (XAVIER, 2001, p. 48). Equacionando esses elementos, Luiz Fernando Zanin Oricchio salienta que a *Embrafilme* já estava em processo de deterioração, pois havia um franco processo de esgotamento do modelo de produção para o qual foi criada, sendo Collor de Mello apenas o franco atirador que deu o tiro de misericórdia, porém não colocando nada no lugar (ORICCHIO, 2003, p. 25).

Podemos complementar tal afirmativa salientando que o “tiro de misericórdia” na *Embrafilme* atribuído a Collor de Mello consistiu num ato expressivo que, se não representa simbolicamente a morte dos ideais nacionalistas com relação à atividade cinematográfica — em seu viés característico de apelo de proteção ao Estado para que esse viabilizasse a produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros, tão presente na historiografia clássica do cinema brasileiro, especialmente na interpretação histórica de Paulo Emílio —, ao menos sinaliza seu estado crítico, uma vez que esses ideais começavam a ser estigmatizados pelas marcas do malogro e da ineficácia.

É até mesmo um truísmo afirmar que, com o fim das atividades da *Embrafilme*, a produção cinematográfica nacional de longas-metragens, que já não dava mostras de vitalidade, praticamente foi paralisada no primeiro triênio do decênio de 1990. Entretanto, convém salientar também que, após os escândalos de corrupção e o processo de *impeachment* que culminou na renúncia de Collor de Mello, no governo de Itamar Franco, foram implantadas efetivamente a *Lei Rouanet* (1991), permitindo o incentivo fiscal, tanto de pessoas físicas quanto de jurídicas, às produções culturais nacionais mediante abatimento de parte do imposto de renda e a *Lei do Audiovisual* (1993), que canalizou parte desse incentivo fiscal às produções cinematográficas brasileiras.

Tais leis são exemplos significativos de uma profunda remodelação da política estatal acerca da cultura, especialmente da atividade cinematográfica. De acordo com Pedro Butcher, uma política que passa a seguir a lógica dominante da administração privada dos recursos públicos (BUTCHER, 2005, p. 19). Essa lógica demonstra que um dos vieses do nacionalismo cinematográfico — o de crença no Estado como mola propulsora da industrialização das atividades nacionais — começa a sofrer fissuras, por meio das quais passam a se alojar os ideais mercadológicos e a realidade do mundo globalizado. Dessa forma,

²³ Um exemplo desse tipo de discurso é um artigo do próprio Jean-Claude Bernardet, que, no calor do momento, acusava a hipertrofia do Estado nos negócios cinematográficos e a prejudicial relação de dependência mútua entre cineastas e esse mesmo Estado (BERNARDET, 2009, p. 173-181).

A globalização da mídia impressa e eletrônica, juntamente com o *marketing*, o consumismo e a cultura de massa, tudo isso penetra e recobre as realidades nacionais, povoando o imaginário de muitos e modificando as relações que os indivíduos, grupos, classes, coletividades e povo guardam com eles mesmos e com os outros, com seu passado e seu futuro (IANNI, 1999, p. 39).

No bojo desse processo e se fazendo parte ativa e interessada, Jean-Claude Bernardet se propõe a pensá-lo, trazendo para a ordem do dia a suspeição do ideal nacionalista propugnado por críticos de cinema/historiadores e cineastas que enxergavam no Estado brasileiro o único sustentáculo possível e capaz de impulsionar a produção cinematográfica brasileira: sua industrialização. A obra de Bernardet constitui-se, assim, numa análise do processo, bem como na maneira encontrada para aventar respostas à crise de produção dos anos de 1990. Como salienta Adam Schaff,

os períodos de estabilidade, propícios ao sentimento de satisfação do presente, favorecem igualmente o consenso social quanto à imagem tradicional do passado; pelo contrário, nos períodos de crise e de oposição, quando a estabilidade é abalada, os homens descontentes com o presente são inclinados a estar também descontentes com o passado; a história é então submetida a uma reinterpretação na perspectiva dos problemas e das dificuldades do presente (SCHAFF, 1994, p. 223).

Por isso mesmo é que Bernardet enfatiza: “A situação atual da produção brasileira deve gerar um novo discurso histórico. A crise da produção leva de roldão o discurso histórico” (BERNARDET, 1995, p. 29). Assim, nota-se nessas considerações do crítico sua *relação com a sociedade brasileira*, especialmente com o viés de exaustão de um projeto nacional, que enxergava no Estado a via para a industrialização do cinema brasileiro. Nessa medida, a dificuldade e/ou impossibilidade de um projeto nacional no início do decênio de 1990 acaba reverberando na maneira pela qual Bernardet lança seu olhar no passado e no presente do cinema brasileiro, logo, à interpretação histórica de Paulo Emílio.

Como já tivemos oportunidade de demonstrar, na concepção do crítico, o desdobramento dos ideais nacionalistas e a crença de que o Estado iria viabilizar a industrialização do cinema nacional alimentou um discurso histórico, de críticos de cinema/historiadores, em consonância com a corporação de cineastas, bastante problemático. De acordo com ele, além de não encarar a questão do público cinematográfico em termos mais precisos, esse discurso histórico atribuiu seu nacionalismo ao público de cinema de um período histórico pretérito — *Bela época* —, buscando viabilizar a existência de um momento frutífero na história do cinema nacional que deveria ser retomado no decorrer de nosso fluxo histórico em modernos termos industriais tutelados pelo Estado. Possivelmente, em vista disso, Bernardet, no momento de sua pesquisa, lida com a seguinte indagação: como escrever

uma história de nosso cinema num contexto em que o Estado nacional já não se demonstra viável e confiável em seu papel de tutor da atividade cinematográfica brasileira?

Para solucioná-la, o autor propõe uma escrita da história do cinema brasileiro que resgate nossa atividade cinematográfica do “gueto”, fazendo um paralelo entre a “reserva de mercado” conquistada pelo discurso histórico nacionalista e uma suposta “reserva acadêmica” ao filme brasileiro. Tal proposição só é viabilizada porque, de um lado, mesmo com a “reserva de mercado”, o filme brasileiro não conseguiu manter contato mais íntimo com o público nacional e, de outro, apesar de manter o mínimo interesse dos pesquisadores no cinema brasileiro, a reserva “acadêmica” tendeu a isolar nossa atividade cinematográfica do restante da cinematografia mundial.

Com efeito, as críticas de Bernardet ao nacionalismo de esquerda já vinham sendo gestadas desde a década de 1960. Malgrado tenha analisado que tal postura ideológica de cineastas e historiadores de nosso cinema era perigosa (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 191), bem como que os filmes cinemanovistas eram produzidos e consumidos somente por camadas de classe média, sendo a questão do público um mote expressivo de enfrentamento (BERNARDET, 2007), no decênio de 1990 essas questões já estão mais nítidas²⁴. Portanto, a conjuntura na qual o crítico está inserido, ou seja, sua relação com *a sociedade brasileira*, lhe permite tecer uma análise com uma carga crítico-negativa mais contundente à interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio, que, apesar de ter se constituído em uma memória histórica na academia, demonstra-se inócua no campo da produção cinematográfica, logo, é *interditada*.

A relação de Bernardet com o todo social da produção cinematográfica também é alicerçada na sua estagnação, sobretudo de longas-metragens, recorte privilegiado pela historiografia clássica. Dessa maneira, o crítico reforça uma tautologia sociocultural entre ele,

²⁴ Aliado a essas questões, é preciso tecer um argumento um tanto psicológico para entender outro possível motivo pelo qual o crítico pôde desenvolver com maior acuidade suas críticas à historiografia clássica do cinema brasileiro. Para tanto, basta remontarmos à década de 1960, período em que Bernardet, por um lado, foi instrutor de Paulo Emílio na disciplina “História do Cinema”, ministrada no então recém-criado curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e, por outro, foi seu orientando, Cf. (BERNARDET, 2007). Em vista disso, nota-se que Jean-Claude Bernardet, naquele momento, era apenas um estudioso de cinema pleiteando um “lugar ao sol”, que se colocou ao lado de Paulo Emílio — expoente maior dessa historiografia clássica a que Bernardet tece suas sinuosas críticas no decênio de 1990 — e aderiu a seu discurso. Enfim, após a morte do crítico em 1977, provavelmente Bernardet se sentiu mais à vontade para elaborar seus argumentos, na medida em que, em 1979, já rascunha um dos principais argumentos presentes posteriormente em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), afirmando: “A tendência dos historiadores foi aplicar ao Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados, em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção. Não é o caso do Brasil. O conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta. Dependente o cinema brasileiro e sua história, dependente a metodologia com que se estuda a história” (BERNARDET, 2009, p. 44). Portanto, cabe ressaltar que a empresa de Bernardet provavelmente tornou-se possível porque foi elaborada sem a presença de Paulo Emílio.

seu objeto de estudo (historiografia clássica do cinema brasileiro) e seu público, pretendendo incitar os sujeitos envolvidos com a questão da produção cinematográfica — críticos, pesquisadores, cineastas, agitadores culturais, produtores etc. — à reflexão mais acurada atinente às questões de mercado, tão ignoradas pela interpretação histórica de Paulo Emílio, que, como vimos, entende a problemática com base na polarização legítima cultura nacional (ocupada) *versus* mercado internacionalizado (ocupante).

Nesse intento, a espetatorialidade torna-se elemento de peso na proposta de história de Bernardet, que visa instigar o reconhecimento, por parte dos estudiosos de nosso cinema, do necessário contato das produções com o público e sua inserção no processo de globalização. Evidentemente, tal aspiração de Bernardet ganha a companhia de mais uma baliza empírica no momento em que urde sua obra. Filmes como *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, *O quatrilho*, de Fábio Barreto (1995), e *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles, começam a atender uma demanda de mercado cujas fronteiras nacionais já não limitam o contato dos filmes com o público, isto é, seguem uma vertente de internacionalização do filme brasileiro, que, do ponto de vista estético-ideológico, como enfatiza Alcides Freire Ramos,

[...] não tinha o menor constrangimento em se mostrar avesso a qualquer forma de nacionalismo. O objetivo último a ser alcançado é a conquista do mercado internacional. E disso estes diretores não se afastavam um só milímetro. A iluminação, o figurino, a interpretação dos atores, os cortes, a montagem, os movimentos de câmera, tudo enfim que se relaciona com a linguagem cinematográfica deveria estar de acordo com o gosto do público estrangeiro (particularmente do norte-americano). O mesmo pode ser dito sobre os temas que eram escolhidos por nossos diretores. Por este motivo, é possível afirmar: a *globalização* estava sendo encarada como algo *inevitável* e, por consequência, *desejável*. Hollywood apresentava-se como o grande paradigma estético daquele momento histórico (RAMOS, 2007, p. 3).

Em suma,

[...] esta fase da produção cinematográfica, ao invés de uma abordagem marcada pela crítica e pela denúncia (traço definidor de nossos melhores filmes dos anos 1960 e 1970), grosso modo, caracterizou-se pelo desejo de afagar o público com histórias que reafirmaram a existência de um preocupante fenômeno: a passagem de uma *cultura de oposição* para uma *cultura governista*. Frutos de um acordo tácito entre produtores, diretores, jornalistas e “ideólogos de plantão”, estas obras tentaram retratar o Brasil como um país que, *libertado dos traços culturais que o mantêm preso ao atraso*, poderia integrar-se no concerto das nações do primeiro mundo. A perspectiva “culturalista”, adotada nas películas, acabou por tirar do foco de preocupações aquilo que, até prova em contrário, ainda é um dado fundamental de nossa realidade: os desníveis existentes nas trocas internacionais, bem como as profundas desigualdades de classe que caracterizam a sociedade brasileira. Inconscientemente ou não, estes filmes

divulgaram *valores* conservadores que se coadunavam plenamente com os caminhos seguidos no processo de *globalização* (Ibid., p. 14)²⁵.

Essa virada de mesa encaminha Bernardet a exercer o papel dialético de crítico cinematográfico e historiador. A característica de analista de filmes emerge em sua obra sensivelmente atrelada às novas características da crítica cinematográfica da década de 1990, que, à luz do sucesso de público conquistado pelo filme de Carla Camurati — mais de um milhão de bilhetes —, passa então a pensar e analisar filmes tendo em vista a prévia aprovação das bilheterias e sua repercussão internacional (SILVA JÚNIOR, 2004, p. 25). A faceta de historiador subjaz à profunda crítica à interpretação histórica de Paulo Emílio e sua predileção pela atividade de produção, em detrimento das esferas de distribuição e exibição dos filmes. Nesse sentido, mesmo sendo eclipsados na obra de Bernardet, *Carlota Joaquina*, *O Quatrilho* e *Terra estrangeira* são tomados como símbolos de uma nova temporalidade da produção cinematográfico nacional — o chamado “cinema da Retomada”²⁶ —, coadunando em um mesmo processo histórico a aversão à tutela estatal oriunda do ideal nacionalista, imperante nos decênios anteriores, e a preocupação mais sistemática em dialogar com parcelas mais amplas de público, seja nacional ou estrangeiro.

Obviamente, tal diálogo com o público se tornaria possível somente se esse cinema saísse do “gueto”, travasse contato também como as demais esferas da indústria cultural, entre elas o audiovisual em geral e a cinematografia internacional, como sugere Bernardet. Com efeito, não são desprezíveis suas colocações demasiadamente críticas ao “processo de guetificação” do cinema nacional e à luta dos cineastas no terreno da representação cinematográfica contra a indústria cultural (audiovisual e, sobretudo a TV), ignorando que faziam parte dela. Ao mesmo tempo, não é possível desvincular a postura de refutação de Bernardet ao “processo de guetificação” de sua também contundente crítica à carência de tratamento da espetatorialidade cinematográfica por parte da interpretação histórica engendrada por Paulo Emílio.

Com efeito, podemos afirmar que, como liame de todos esses elementos apresentados, indubitavelmente vem para o primeiro plano a relação de Bernardet com a *sociedade brasileira* dos anos de 1990, especificamente com a esfera da produção

²⁵ Para um maior aprofundamento dos argumentos de Ramos, Cf. (NORITOMI, 2003).

²⁶ De acordo com Lúcia Nagib, a expressão retomada, que ressoa como um boom ou um movimento cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. [...] A Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno (NAGIB, 2002, p. 13).

cinematográfica, que *interdita* os argumentos da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio e *permite* a reflexão crítica de Bernardet. A produção cinematográfica nacional, por um flanco, quase inexistente em função da exaustão de um projeto político-econômico nacionalista de industrialização cinematográfica via Estado e, por outro, já desvinculada de um projeto político-estético de cunho nacional-popular, marca profundamente as premissas expostas em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995).

Em última instância, cabe ressaltar que Bernardet, plasmando sua concepção de história do cinema nacional, se vê na necessidade de obter respostas para a conjuntura histórica de seu presente, atendendo-a de forma crítico-negativa com relação à historiografia clássica do cinema brasileiro, logo, à interpretação histórica de Paulo Emílio.

3. A interpretação histórica de Paulo Emílio está superada?

Jean-Claude Bernardet, em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), afirma com veemência:

Novos objetos, novos campos, novas articulações me parecem despontar em trabalhos recentes com suficiente vigor para que se possa falar sem exagero de uma nova geração de historiadores e de um novo momento da historiografia do cinema brasileiro. [...] Após essas pistas, o discurso cinematográfico no Brasil não pode permanecer o mesmo (BERNARDET, 1995, p. 146-147).

O diagnóstico e preocupação do crítico parecem ter surtido algum efeito, sobretudo se levarmos em conta que, a partir de suas propostas crítico-negativas acerca da história contada por Paulo Emílio surgiram pesquisas em vários campos das humanidades — particularmente nos Programas de Pós-Graduação em História, Comunicação, Audiovisual, Artes Visuais e Sociologia —, das quais derivaram trabalhos sobre o cinema brasileiro, crítica cinematográfica, historiografia do cinema brasileiro e economia cinematográfica nacional que atendem inúmeras de suas assertivas.

Motes até então obscuros ou não passíveis de crítica se tornam fetiche dos estudiosos. As relações entre cinema brasileiro e Estado nacional, antes desprestigiadas, são abordadas por obras, como as de Anita Simis (1996), que foge de uma ideologia nacionalista de esquerda; de Marina Soler Jorge (2002), que trata criticamente de um processo de aparelhamento da Embrafilme nos anos de 1970 por parte de cineastas de origem no cinema novo; e de André Piero Gatti (2007), que problematiza o papel da Embrafilme na viabilização de uma indústria cinematográfica brasileira.

Companhias, movimentos e gêneros cinematográficos ignorados ou lançados à margem de nossa história cinematográfica começam a sofrer revisão estética. Sintomáticos desse processo são os trabalhos de Valéria Angeli Hein (2003), cuja proposta é revisar o papel desempenhado na história do cinema brasileiro pela *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*; de Maíra Zenum de Oliveira (2007), que aborda a especificidade da narrativa audiovisual presente nas produções da *Vera Cruz*, casando-a com uma reflexão sociológica dos ideais de modernidade, identidade; e de Anderson Rodrigues Neves (2013), cuja recusa a uma hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais se dá com base na demonstração empírica da convergência de gênero e estética em Glauber Rocha, ícone do cinemanovismo, e Lima Barreto, grande representante da *Vera Cruz*.

Por fim, o campo das ideias que permeou e permeia o campo da crítica de cinema brasileiro, como também o desprestígio das esferas de distribuição e exibição de seus filmes na produção historiográfica canônica tornam-se passíveis de reflexão. Esse é o caso de trabalhos como o de Cyntia Araújo Nogueira (2006), cujo intuito é o de investigar a permanência, nos anos de 1990, de parâmetros ideológicos da crítica cinematográfica dos anos de 1960; de Leandro José Mendonça (2007), que, à luz do conceito de modo de produção, critica uma história do cinema brasileiro canônica que atribuiu prioridade à análise de filmes dos anos de 1940 e 1950 sem levar em conta aspectos externos às produções fílmicas; de Jaílson Dias Carvalho (2010), que discute a noção de *ciclo regional* e os critérios de filmagem que balizaram a história do cinema brasileiro, a partir da demonstração da existência de um circuito exibidor na cidade mineira de Montes Claros; de Frederico Osanan Lima (2012), cuja proposta contrapõe a uma formação discursiva acerca da noção de cinema brasileiro moderno produções fílmicas piauienses da década de 1970²⁷.

À luz desse rápido panorama, afere-se que paulatinamente emerge uma perspectiva de construção da história do cinema brasileiro menos atrelada à concepção de história e aos aspectos ideológicos da historiografia clássica do cinema brasileiro, cujo centro é a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes. Notadamente, tal direcionamento também é deflagrado pela potencialização dos aspectos colocados em jogo na seara mercadológica do cinema brasileiro.

Do final dos anos de 1990 até os dias atuais, têm surgido mecanismos diferentes de comercialização cinematográfica — produção mais rápida devido à entrada em cena da

²⁷ Além desses trabalhos, também se destacam alguns artigos, comunicações e ensaios publicados ou apenas apresentados nos encontros anuais da *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE), Cf. www.socine.org.br.

câmera digital, exibição centralizada nas mãos das grandes cadeias de Multiplex, divulgação via internet e até mesmo filmes produzidos para o formato —, os investimentos na atividade vêm sendo objeto de remodelação com a criação de leis de incentivo nos âmbitos municipais, estaduais e federal, as empresas produtoras têm-se multiplicado, sobretudo pela migração de agências de publicidade para o ramo dos longas-metragens, a *Rede Globo de Televisão* criou uma empresa específica para a produção de filmes — a *Globo filmes* (1998) — e foi criada a *Agência Nacional de Cinema* (ANCINE) (2001). No plano estético, são potencializados praticamente todos os elementos do processo da “Retomada”, pois ocorre desenfreadamente a incorporação da linguagem televisiva e da publicidade nas produções fílmicas, bem como os padrões técnicos e artísticos tradicionais de matriz hollywoodiana e as temáticas com certo conservadorismo *made in Brazil* constroem um viés que se pode chamar de hegemônico, apesar da diversidade de propostas, cineastas, motes e preocupações cinematográficas. Alcançando expressivo resultado mercadológico, em especial o sucesso de público e certo reconhecimento internacional, devido a um esquema muito bem elaborado entre produção-distribuição-exibição nos *Multiplex*, produções como *Cidade de Deus* (2002), de Kátia Lund e Fernando Meirelles; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco; *Lisbela e o prisioneiro* (2003), de Guel Arraes; *2 Filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira; e *Tropa de elite* (2007) e *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), ambos de José Padilha, reforçam uma tautologia sociocultural que não reconhece fronteiras nacionais, tampouco flerta com o ideal de nacional-popular, pedra de toque nos anos de 1950 e 1960.

Enfim, como ressalta Pablo Gonzalo:

Desde o início da Retomada, por volta de 1995, o cinema brasileiro vem contrariando uma das principais teses estilísticas e econômicas de Paulo Emílio. Refiro-me à “incompetência criativa” de copiar os formatos hegemônicos e hollywoodianos de narrativa e distribuição de filmes. É claro que há nuances nessa resposta, mas desde filmes como *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* busca-se não apenas um diálogo com o público e a aposta de um cinema industrial, mas uma forma de interagir sem medo com a tradição dos gêneros hollywoodianos. Copia-se, sim, bem, e com certo orgulho (GONZALO apud CAETANO, 2012, p. 64).

Com efeito, percebe-se que a seara cinematográfica nacional e a produção acadêmica sobre ela e sua história travam um relacionamento já conhecido, que procura renovar sob outros parâmetros aquela junção de interesses entre crítica, produção acadêmica e filmes do decênio de 1960. Entretanto, tal processo de ampliação do questionário²⁸ atinente ao modo de contar a história do cinema nacional desencadeado pela obra de Jean-Claude

²⁸ Sobre o tema da ampliação do questionário nos estudos históricos, Cf. (VEYNE, 2008, p. 169-184).

Bernardet ainda não logrou o êxito necessário para que seja incorporado efetivamente na agenda investigativa sobre nosso passado cinematográfico, pois, conforme Fernando Mascarello, ainda hoje

a Universidade se demonstra impotente para fornecer respostas (mesmo que parciais) a questões repetidamente indagadas pela comunidade cinematográfica. [...] como: Que pensa o público nacional do “seu” cinema? O que espera dele? Que lugar este ocupa em seu imaginário? Constitui (e em que medida) sua identidade cultural? Que opinião tem o público sobre as representações de Brasil nos filmes nacionais? Estas questões, sabe-se muito bem, não têm sido respondidas pela Academia, pelo simples fato de não as ter incorporado à sua agenda investigativa (MASCARELLO, 2003, p. 16).

Isso se justifica talvez pelos próprios limites da postura de Bernardet, uma vez que seu acerto de contas com seus contemporâneos, se, por um lado, revela diversos limites da interpretação histórica de Paulo Emílio, por outro, também explicita fraturas de sua própria empresa. É evidente que o crítico não leva em conta o estilo ensaístico de Paulo Emílio, cobrando-lhe um estudo monográfico; não explora a importância dos cineclubes e da influência da crítica francesa de que o autor é debitário; assinala sua interpretação exclusivamente pela associação aos interesses dos cineastas brasileiros; e se furta a mencionar o fato de que Paulo Emílio também era um homem de arquivo: curador-chefe da *Cinemateca Brasileira* — o que o levaria a valorizar mais a preocupação com as fontes. Portanto, ocorre uma simplificação da interpretação histórica elaborada pelo crítico.

Em vista disso é possível afirmar que, apesar de seus limites, a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio se demonstra derrotada no plano político-institucional relativo ao mercado cinematográfico brasileiro, mas, ao mesmo tempo, ainda constitui-se vencedora nos estudos acadêmicos atinentes ao pretérito de nosso cinema. Portanto, não está superada e, conseqüentemente, mantém-se com *eficácia discursiva*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando dar nossa contribuição ao debate contemporâneo acerca da produção do conhecimento histórico sobre o cinema brasileiro, nesta pesquisa procuramos inter-relacionar problematizações sobre a história do cinema brasileiro, sua historiografia e os meandros internos e externos que compuseram a escrita de Paulo Emílio Salles Gomes nos ensaios *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966* (1966) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), sustentando a tese de que eles apresentam *eficácia discursiva*.

Inspirados pela noção de memória histórica presente nas reflexões de Carlos Alberto Vesentini (1997), entendemos essa eficácia discursiva como a capacidade de a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio se cristalizar como se fosse a única interpretação possível sobre a história da cinematografia brasileira, sobretudo em virtude da relação de coerência pendular entre os postulados epistemológicos nos quais o crítico se ancorou e as estratégias narrativas que ele utilizou. Para tanto, construímos uma ferramenta teórico-metodológica que iluminasse esses dois vieses da interpretação histórica de Paulo Emílio — postulados epistemológicos e estratégias narrativas — à luz das colocações de Michel de Certeau (2007) e Hayden White (1995), partindo para sua problematização considerando-a uma narrativa — formada pela junção de tropos literários e estratégias explicativas — articulada a um lugar de enunciação e a uma prática científica, que se diferencia dos trabalhos ficcionais por possuir um “efeito de real”.

Com efeito, para concretizar nossos propósitos, bem como utilizar coerentemente a ferramenta teórico-metodológica construída, foi preciso percorrer um longo caminho investigativo. Esse se mostrou condição indispensável devido às diferenças existentes entre a conjuntura na qual empreendemos nossa pesquisa — de reflexão acerca da produção do conhecimento histórico já existente sobre o cinema nacional — e aquela em que Paulo Emílio edificou sua interpretação histórica — de construção do conhecimento histórico sobre nosso cinema.

Essa diferença de temporalidade, que cada vez mais parece nos distanciar do ainda muito próximo século XX, nos encaminhou para um primeiro conjunto de considerações. Seguindo a indicação do historiador britânico Edward Hallet Carr, segundo a qual o historiador, sendo um indivíduo, é produto da história e da sociedade (CARR, 1978, p. 41), nossa reflexão incidiu foco no processo de formação intelectual e política e nos lugares de sociabilidade e intensa atividade de Paulo Emílio, entre os anos de 1934 e 1954, procurando passar ao largo da sincronia biográfica, para desvelar tensões e conflitos internos e externos em Paulo Emílio no momento de formação de sua visão de mundo.

Com tal predisposição, foi possível flagrar sua atitude no início dos anos de 1930 de procurar sociabilidade confortável e referências intelectuais e políticas no interior da geração modernista das décadas de 1920 e 1930 e na militância marxista. Assim, seus escritos em *Vanguarda Estudantil*, *Movimento* e *A Plateia* nos permitiram entender uma tensão interna no jovem Paulo Emílio, especialmente por seu trânsito ambivalente e experiencial entre as altas esferas da intelectualidade paulistana e as fileiras dos órgãos juvenis do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB). Como desdobramento dessas constatações, a reflexão sobre a sua primeira estadia em Paris, entre 1937 e 1939, possibilitou-nos reconhecer o processo através do qual descobriu a Sétima arte e reorientou sua linha política marxista, pois, de apreciador do cinema somente para divertimento e distração, passou a conceber a junção de todas as artes como um fenômeno sociológico e histórico, bem como, de militante marxista ortodoxo, alinhado às premissas do Partido Comunista, passou a compreender o marxismo como teoria e não como dogma, aberto aos diferentes impulsos e tempos da realidade social, política, econômica e cultural.

Em outro movimento do texto, apreendemos como o crítico, nos anos de 1940, após sua volta ao país, colocou em prática na revista *Clima* e na militância política a visão de mundo redirecionada em Paris. Nesse passo, entendemos que tanto o modernismo literário quanto o marxismo continuaram a fazer parte do cotidiano experiencial e de sua visão de mundo, porém de maneira reconfigurada, na medida em que, em *Clima*, Paulo Emílio passou a observar o modernismo pela essência libertária e crítica, bem como, no *Grupo Radical de Ação Popular* (GRAP), na *Frente de Resistência*, na *União Democrática Socialista* (UDS) e na *Esquerda Democrática* (ED), o marxismo foi tomado como teoria que sugere também independência, ligado intrinsecamente à defesa da igualdade social e utilizado no embate contra o regime estadonovista.

Concomitante a esse processo, nosso direcionamento também possibilitou averiguar como, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, recebeu influxos formativos do academicismo francês, o que o munuiu de aparatos técnicos e intelectuais para sua abordagem profissional da Sétima arte. Nessa exposição, saltou aos olhos a sociabilidade do grupo no qual se inseriu, bem como a força que as ideias e perspectivas acadêmicas de docentes franceses, como Roger Bastide e Jean Maugué, exerceram, tanto nele como em seus colegas de geração — vide exemplo, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Gilda de Mello e Souza.

Por fim, deparamo-nos com a sua segunda estadia na França, entre os anos de 1945 e 1954. Em nossa investigação, percebemos como o cinema foi seu foco primordial da atenção, na medida em que tomou como objeto de pesquisa a cinematografia de Jean Vigo. Abordando essa conjuntura, percebemos que, colocando em prática o aparato reflexivo francês apreendido na Universidade de São Paulo e a reflexão estética conquistada graças à participação nos cineclubes parisienses, Paulo Emílio construiu uma pesquisa que se tornou referência para os estudos de cinema francês.

Com tais problematizações foi possível inferir que o crítico jamais abandonaria as influências de seu processo de formação, uma vez que elas contribuíram substancialmente na sua visão de mundo, bem como no modo pelo qual ele passara a encarar e investigar o cinema. Em vista disso, as bases para a investigação da interpretação histórica de Paulo Emílio estavam lançadas, pois já possuíamos uma ideia de quem foi o historiador a ser investigado e de como ele se tornou um produto da história e de sua sociedade.

À luz desses resultados, bem como da intenção de refletir acerca da interpretação histórica que ele construiu, passamos outro momento do trabalho visando apresentar o modo pelo qual se inseriu no campo de debate a propósito da história do cinema brasileiro e sua escrita, a partir de seu retorno ao país em 1954. Para tanto, norteados pela consideração de Michel de Certeau segundo a qual toda obra historiográfica se articula com seu lugar de produção socioeconômico, político e cultural, que influencia a instauração dos métodos e os interesses com os quais o historiador lida com sua documentação (CERTEAU, 2007, p. 66-67), problematizamos as principais obras panorâmicas existentes no país acerca do cinema brasileiro nos anos de 1950, seus principais temas e argumentos e de que modo Paulo Emílio demonstrou preocupação com a pesquisa histórica acerca do cinema brasileiro.

Nesse investimento, deparamo-nos com o fato de que os principais pesquisadores do cinema brasileiro do período, especialmente Francisco Silva Nobre, com *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), e Alex Vianny, em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), expuseram argumentos, preocupações e aspectos temáticos e ideológicos em suas obras dos quais Paulo Emílio não se desvencilharia em sua interpretação histórica, como a menção ao início do cinema no Brasil; a preocupação com a marca de origem dessa cinematografia; a predileção pelo filão da produção cinematográfica de filmes ficcionais de longa-metragem; a noção de *ciclo regional* aplicada a um conjunto de filmes produzidos na década de 1920 fora do eixo Rio-São Paulo; a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro; a hierarquização estética do conjunto da produção nacional de longas-metragens ficcionais e a

consequente adesão estética aos filmes tomados como produção nacional-popular; a discussão de uma necessária industrialização do cinema brasileiro; e a polarização cinema brasileiro *versus* cinema estrangeiro balizada por um nacionalismo de esquerda que apontava a ocupação do mercado exibidor como o principal problema econômico em nossa cinematografia.

Em outro movimento do texto, nos foi possível perceber que Paulo Emílio, nesses anos de 1950, se inseriu no debate sobre o cinema brasileiro, escrevendo, sobretudo na coluna de cinema do *Suplemento Literário* d'*O Estado de São Paulo*, em constante diálogo com as obras de Silva Nobre, Viany e outros pesquisadores. Nessa medida, flagramos que o crítico tomou a tríade temática formada por organização e difusão de um acervo documental do cinema brasileiro, necessidade de eclosão em maior número de pesquisas históricas e também o necessário surgimento rápido de uma cultura cinematográfica nacional, se apropriando de diversas preocupações, temas, conceitos e ideologia presentes no interior da seara cinematográfica brasileira do período. A rigor, conseguimos compreender que, como rascunhos de sua interpretação histórica elaborada nos dois decênios posteriores, os artigos de Paulo Emílio no *Suplemento Literário* já lançavam indícios de que ele caíra na armadilha de seus contemporâneos — em versões sobre nosso pretérito cinematográfico —, da qual não escaparia no momento de efetivamente historiar a cinematografia nacional.

Em face do que foi observado, era momento de adentrarmos efetivamente a reflexão acerca da interpretação histórica de Paulo Emílio, construída entre meados da década de 1960 e início dos anos de 1970, tendo em vista nossa ferramenta teórico-metodológica, cuja função primordial foi de nos auxiliar na composição da tese. Para urdir nosso enredo foi necessário um segundo conjunto de considerações que foi seccionado em dois momentos.

No primeiro, inspirados por Michel de Certeau, especialmente pela ideia de que, no estágio de urdidura de seu enredo, o pesquisador em história incorre nos procedimentos de *narrativização* e *semantização*, munindo-se dos postulados epistemológicos da *semantização referencial*, da *transcritibilidade das linguagens* já codificadas e da *metalinguagem* na própria língua dos documentos utilizados (CERTEAU, 2007, p. 100-102), problematizamos a historicidade da interpretação histórica de Paulo Emílio, a maneira pela qual dialogou com seus contemporâneos e, ao mesmo tempo, relançou à baila preocupações, temas, conceitos e ideologias já presentes no bojo da seara cinematográfica nacional no decênio anterior. Efetivamente, a preocupação substancial aqui foi demonstrar empiricamente que um dos

motivos pelos quais a interpretação do crítico conquistou *eficácia discursiva* derivou dos postulados epistemológicos que instrumentalizou.

No bojo desse movimento investigativo, que foi crescendo à medida que nos deparávamos com os postulados epistemológicos da interpretação de Paulo Emílio, conseguimos perceber sua interlocução teórico-metodológica com obras de Caio Prado Junior, Celso Furtado e Antonio Candido, seu flerte com temas, dados, conceitos e preocupações históricas de Alex Viany, Francisco Silva Nobre, Glauber Rocha, Gustavo Dahl e outros pesquisadores e cineastas, bem como sua reposição de ideologias dos setores de esquerda brasileiros, por um lado, políticas, difundidas pelo *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) e pelo *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) e, por outro, estéticas, lançadas no campo histórico especialmente pelos cineastas cinemanovistas.

Essa problematização da interpretação histórica de Paulo Emílio nos possibilitou compreender seus aspectos por duas camadas: uma mais ampla, referente à abordagem do fluxo histórico e das forças que o moviam, e outra pormenorizada, pertinente aos acontecimentos, marcos e momentos representativos de nosso cinema.

Na primeira camada ganharam relevo seu debate acerca da categoria histórica subdesenvolvimento, cuja caracterização se deu pelo conflito entre produção de filmes nacionais e exibição cinematográfica de filmes estrangeiros; a caracterização de nossa história do cinema pela via dos ciclos produtivos e improdutivos; a predileção pelo recorte da produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais; a discussão da urgência do surgimento de uma *consciência cinematográfica nacional* em grau hegemônico; e a projeção de um futuro cinema brasileiro industrializado e esteticamente nacional-popular desdobrado do surgimento dessa *consciência cinematográfica*.

Na segunda camada destacaram-se sua defesa tanto de um *nascimento do cinema do brasileiro* (1898) quanto da existência de uma *Bela época* (1908-1911); a adesão à noção de *ciclo regional* aplicada ao conjunto de filmes produzidos na década de 1920 fora do eixo Rio-São Paulo; a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro; a exposição esteticamente ambígua das “chanchadas”, surgidas sobretudo no interior da *Atlântida Cinematográfica*; a visão negativa acerca da maioria dos resultados fílmicos da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, acompanhada da valorização econômica dos anseios de industrialização dos produtores paulistas; a valorização da atitude estética dos cineastas independentes da segunda metade dos anos de 1950; e a *supervalorização estética do*

movimento cinemanovista, visto como nacional-popular, representante da cultura do ocupado, “autêntica” cultura nacional.

Com efeito, desdobradas da junção dessas duas camadas, deparamo-nos com as concepções de cinema brasileiro e história do cinema brasileiro válidas para Paulo Emílio e com a maneira pela qual ele entendia suas respectivas funções na sociedade brasileira. Conseguimos, então, notar que o crítico, concebendo a Sétima arte como fenômeno sociológico e histórico, por um lado, considerou como cinema brasileiro válido o cinema nacional-popular — cujas obras cinemanovistas seriam o ápice — e, por outro, enxergou seu papel pela via da mediação da transformação social, isto é, no sentido de criar condições mentais para conhecimento e reflexão acerca de nossa realidade socioeconômica, política e cultural subdesenvolvida, lançando estímulos e cristalizando a ação de refutar o *status quo*.

Em face dos postulados epistemológicos da interpretação histórica de Paulo Emílio, o segundo momento, no qual utilizamos nossa ferramenta teórico-metodológica para iluminar essa interpretação, complementou as discussões travadas no momento anterior. Construído especialmente à luz da asserção de Hayden White, segundo a qual o historiador, ao atribuir aos eventos históricos funções diferentes, hierarquiza suas significações no fito de construir um conjunto completo desses eventos como um processo compreensível aos seus leitores, incorrendo nos procedimentos de inclusão, exclusão, realce e/ou subordinação (WHITE, 2008, p. 22), esse momento foi de intensa preocupação formal. Dessa maneira, procurando flagrar as estratégias narrativas da interpretação histórica de Paulo Emílio, investigamos em que medida ele usou determinados tropos literários, específicas estratégias explicativas e construiu uma visão atinente à história do cinema brasileiro detentora de implicações ideológicas. A rigor, nossa preocupação primordial recaiu na problematização da interpretação do crítico, fazendo incidir luz direta no modo como ele tratou narrativamente dados, conceitos, categorias históricas, ideologias e visões de mundo existentes na conjuntura em que esteve inserido.

Como resultado dessa problematização, foi percebido que ele utilizou os tropos literários da metonímia e da sinédoque, as estratégias explicativas do mecanicismo e do organicismo, as elaborações de enredo da tragédia e da comédia e construiu uma interpretação histórica de implicação ideológica radical. Aspecto relevante nesse procedimento narrativo consiste na maneira pela qual Paulo Emílio dividiu o campo histórico da cinematografia brasileira em dois níveis horizontais (infraestrutura e superestrutura) e, em decorrência, na

forma como pensou esses níveis na base de seu relacionamento com o subdesenvolvimento, considerando esse uma lei da história.

Nesse passo, conseguimos averiguar que o problema formal fundamental com que se deparou consistiu em narrar de modo diferente uma história do cinema brasileiro que já havia sido contada, lidando com a constante necessidade de uma *consciência cinematográfica nacional* se manifestar, mas, ao mesmo tempo, entendendo que as ações dos sujeitos do campo histórico eram constantemente limitadas pela lei da história: subdesenvolvimento. Em face dessa constatação, foi possível perceber que, para resolver esse problema formal, o crítico dividiu sua abordagem implicitamente, por um lado, num conjunto de apreensões das ações e eventos da cinematografia nacional e, por outro, num montante dos resultados dessas ações e eventos no decorrer do fluxo histórico.

Esses resultados nos facultaram entender que, se no trato das ações do campo histórico e dos eventos surgidos dessas ações, Paulo Emílio caiu no tropo metonímico — especialmente por reduzir, de variadas maneiras, a totalidade de interesses dos sujeitos do campo histórico a apenas uma das partes —, na estratégia explicativa mecanicista — ao limitar as ações do campo histórico ao subdesenvolvimento, considerando-o lei da história — e no enredo trágico — ao demonstrar o perene conflito entre os homens e seus respectivos interesses, bem como seu desfecho como um eterno retorno à agonia que lhe deu origem —, ao lidar com o fluxo histórico e postular um *telos* para a cinematografia brasileira, o crítico enveredou-se pelo tropo sinedóquico — sobretudo por integrar os interesses dos sujeitos do campo histórico a uma totalidade qualitativamente diferente daquela manifestada anteriormente pelas partes dispersas —, na estratégia explicativa organicista — por postular que entidades individuais (produção e exibição cinematográficas) se agregam em totalidades maiores e qualitativamente melhores (cinema brasileiro industrializado e nacional-popular) — e no enredo cômico — por entender uma ultrapassagem histórica dos conflitos pela união dos interesses antes dispersos e o surgimento de uma nova organização social, política, econômica e cultural numa ocasião festiva.

Em face desses liames gerais, os motivos da *eficácia discursiva* da interpretação histórica de Paulo Emílio já haviam sido problematizados e apresentados. Entretanto, por um flanco, a demonstração empírica dessa eficácia estava por ser empreendida efetivamente e, por outro, tínhamos ciência de que os limites históricos e interpretativos da história contada por ele estão sendo debatidos exaustivamente na conjuntura historiográfica em que estamos

inseridos. Por esse motivo, elaboramos um terceiro conjunto de considerações, dividindo-o em dois grupos reflexivos.

No primeiro, investigamos o processo de apropriação e difusão sistemática da interpretação histórica engendrada por Paulo Emílio por parte dos pesquisadores influenciados ou inseridos no interior da academia, inspirando-nos nas asserções de Carlos Alberto Vesentini, que problematiza como memória histórica a presença constante da memória do vencedor de determinados processos históricos (recheados de conflitos) nos textos dos pesquisadores, bem como às vias pelas quais essa memória se impõe, tanto aos sujeitos que vivenciaram o processo histórico no qual ela foi engendrada, quanto aos estudiosos de um momento posterior que procuram investigar esse passado histórico já dotado de significações e considerado como dado (VESENTINI, 1986, p. 104 Apud. RAMOS, et al., 2008, p. 35).

Seguindo nessa perspectiva, procuramos demonstrar que, em função de seus postulados epistemológicos e de suas estratégias narrativas, a interpretação histórica de Paulo Emílio conquistou *eficácia discursiva*, uma vez que, tanto de modo direto quanto de modo indireto, foi apropriada e difundida nos estudos acerca do cinema brasileiro, perpetuando-se como única interpretação possível de nossa história da Sétima arte. Com efeito, a *eficácia discursiva* da sua interpretação pôde ser percebida como memória histórica porque, em nosso procedimento crítico, arregimentamos às vias pelas quais essa memória se impôs, tanto aos seus contemporâneos quanto aos pesquisadores de um momento posterior, os postulados epistemológicos e as estratégias narrativas com os quais ele lidou.

Com base nesse investimento teórico-metodológico, deparamo-nos com a reprodução e difusão sistemática por esses estudos acadêmicos da ideia de *nascimento do cinema brasileiro* (1898), do conceito de *Bela época* do cinema brasileiro (1908-1911), da categoria histórica *subdesenvolvimento* utilizada para pensar nossa cinematografia e da *supervalorização estética do cinema novo*. Ficou óbvio nessa reflexão o fato de que os pesquisadores do cinema nacional, tanto os inseridos na conjuntura em que Paulo Emílio urdiu sua interpretação, quanto aqueles de um momento posterior — que até procuraram se desvencilhar da força centrípeta da interpretação do crítico —, reproduziram e difundiram argumentos, recortes, intenções ou mesmo explicações dadas por ele para os diversos elementos, contextos e eventos da cinematografia nacional.

A partir dessa constatação, conseguimos notar que o relacionamento íntimo com os elementos que compuseram a interpretação histórica de Paulo Emílio extrapolou o círculo

dos estudiosos dedicados exclusivamente à produção de conhecimento acerca do cinema nacional, a exemplo de Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Eliezer Galvão, Fernão Ramos, Roberto Moura, Arthur Autran F. Sá Neto, Antônio Moreno, José Inácio de Melo Souza e Franthiesco Ballerini, Maurício Cardoso, Ivana Bentes, Lúcia Nagib e Anita Simis, chegando a permear os argumentos de estudiosos de outros países, como é o caso do francês Guy Hernnebelle, de outras áreas, vide Aracy Amaral, e até mesmo de cineastas, caso de Eduardo Escorel.

Ao cabo dessa reflexão, já estava demonstrada a *eficácia discursiva* da interpretação histórica de Paulo Emílio, pois os resultados de nossa investigação demonstraram que a reprodução e difusão dos diversos elementos que a compuseram, em articulação com os postulados epistemológicos e as estratégias narrativas por ele utilizadas, contribuíram efetivamente para revesti-la da autoridade de um saber uno e correto, tomando-o como lição da história e projetando sua imbricação na concepção de objetividade. Dessa maneira, foi possível constatar que, imbricada na memória coletiva atinente ao cinema brasileiro e ligada aos estudos acadêmicos, que a recobriram com uma aura de objetividade, a interpretação de Paulo Emílio repele outras interpretações possíveis sobre a história de nossa cinematografia. Em poucas palavras, um processo histórico do cinema brasileiro, permeado de conflitos, tensões e possibilidades foi conformado como dado histórico alheio a qualquer tipo de construção subjetiva.

Diante desses resultados, isto é, da averiguação empírica da *eficácia discursiva* da interpretação histórica de Paulo Emílio, havia chegado o momento de entendermos os seus limites históricos e interpretativos, lançados à baila, especialmente, por Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995). Na verdade, esse ponto de chegada de nossa urdidura compôs o ponto de partida do processo heurístico de nossa investigação, portanto era momento de fazermos um acerto de contas com o objeto de pesquisa (interpretação de Paulo Emílio) e as profundas críticas que ele vem recebendo a partir da obra de Bernardet.

Assim sendo, nesse último movimento do texto, norteado pela colocação de Michel de Certeau segundo a qual todo trabalho histórico se relaciona com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural que, por um lado, pode permitir determinadas interpretações acerca do passado histórico, mas, por outro, também interdita outras versões possíveis sobre esse mesmo passado histórico (CERTEAU, 2007, p. 76-77), problematizamos a historicidade da obra de Jean-Claude Bernardet, intuindo que seus silêncios — implicações

de seu lugar social que não são expostos no seu texto —, se colocados sob perspectiva histórica e historiográfica, poderiam desvelar os limites da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio, sobretudo porque colocaram sob suspeição os diversos elementos constituintes da historiografia clássica do cinema brasileiro, especialmente do *Panorama* (1966) escrito pelo crítico.

Nesse passo, após passar em revista todos os argumentos de Bernardet, foi flagrado que, munido de uma concepção de história de matriz agostiniana, articulada a preocupações teórico-metodológicas potencializadas com a *Nova História* nos 1970 e seus desdobramentos — nova visão de documento histórico, ênfase nas discontinuidades históricas, nova disposição crítica acerca da noção de discurso ideológico —, Jean-Claude Bernardet seguiu um sistema de referências implícito que o influenciou no processo de colocar sob suspeição a ideologia, os métodos, os conceitos, os recortes e os contextos construídos no interior da historiografia clássica do cinema brasileiro, especialmente pela interpretação histórica de Paulo Emílio. Pormenorizando essa problematização, veio para o primeiro plano uma desconfiança geral quanto à teleologia histórica (elemento fundamental às narrativas globais), às ideologias constituidoras dos discursos históricos e à própria função da história enquanto *magistra vitae*, que, por um lado, constituiu-se no *não-dito* por Bernardet e, por outro, nos próprio limites teórico-metodológicos da interpretação histórica de Paulo Emílio.

Como outro fator de destaque, deparamo-nos com as relações tecidas pela obra de Bernardet com uma instituição do saber, a sociedade brasileira da conjuntura dos anos de 1990 e os processos que permitiram suas colocações e, automaticamente, se demonstraram como entraves à interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio. Desse modo, percebemos que o primeiro, ao aderir a um *não-dito* não compactuado na instituição do saber em que estava inserido, encontrou lugar seguro e permissivo para tecer críticas de tônica negativa à interpretação histórica do segundo na seara da produção cinematográfica nacional, isto é, nos processos de *interdição* à empresa de Paulo Emílio e *permissão* à sua.

Como resultados expressivos dessa reflexão, foi possível apreender que Bernardet teve suas críticas referenciadas pelos acontecimentos da seara da produção cinematográfica nacional e sua interlocução com o Estado brasileiro. Nesse sentido, averiguamos que houve, por um lado, desde meados dos anos de 1960, um processo de esmaecimento do ideal de cinema nacional-popular (cinemanovista) que se revelou pela carência de orientação estético-ideológica no início da década de 1990 e, por outro, com a potencialização das práticas

neoliberais (sobretudo com o fim da Embrafilme no início dos anos de 1990), um movimento de exaustão do projeto nacionalista para a produção cinematográfica brasileira, cuja essência sinalizou a inviabilidade de um discurso histórico que propugnava a defesa e o subsídio estatal a essa produção. A par dessa constatação, chegamos à ilação segundo a qual os eventos, a mentalidade e as propostas políticas e estéticas que envolveram a produção cinematográfica brasileira de longas-metragens ficcionais dos anos de 1990 — quase inexistente no período devido à exaustão de um projeto político-econômico nacionalista de industrialização cinematográfica via Estado e, ao mesmo tempo, já desvinculada de um projeto político-estético de cunho nacional-popular —, por um lado, constitui-se em condição *sine qua non* a Jean-Claude Bernardet no processo de construção da obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995) e, por outro, revelou-se enquanto parcela dos principais limites históricos e interpretativos da interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio.

Em vista disso, nos foi possível explicitar que as colocações de Jean-Claude Bernardet têm logrado algum êxito no sentido de incitar os pesquisadores de cinema brasileiro antenados com os acontecimentos mercadológicos do cinema brasileiro contemporâneo a se enveredarem numa postura crítica à interpretação histórica de Paulo Emílio, pois, após a publicação de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), nos deparamos com pesquisas nos campos das humanidades que focalizam as relações entre cinema brasileiro e Estado nacional se desvencilhando dos ideais de esquerda; as mentalidades da crítica e da produção cinematográfica; o desprestígio, nos estudos acadêmicos, das esferas de distribuição e exibição dos filmes no país; e as Companhias e os gêneros cinematográficos antes ignorados ou vistos à luz de uma hierarquização estético-política. No entanto, mais significativo nesse movimento do texto foi a averiguação de que a interpretação histórica de Paulo Emílio foi derrotada no plano político-institucional pertinente ao mercado cinematográfico brasileiro, porém continua alimentando grande parte dos estudos históricos acerca da Sétima arte nacional. Portanto, ainda constitui-se vencedora nos estudos acadêmicos, mantendo-se com *eficácia discursiva*.

Ao cabo destas considerações é preciso pontuar que esta pesquisa é empreendida num cenário historiográfico de constante debate acerca da produção do conhecimento histórico referente ao cinema brasileiro. No contexto atual, inúmeros trabalhos, entre os quais

figuram alguns já mencionados ao longo do texto, tendem a alicerçar-se na tese segundo a qual vivemos um momento denominado pelo pesquisador Arthur Autran Franco Sá Neto “Nova historiografia universitária”. De acordo com ele, a historiografia do cinema brasileiro pode ser dividida em quatro grandes momentos, categorizados como “Proto-historiografia”, em que se destacam Pedro Lima e Vinícius de Moraes, “Historiografia clássica”, na qual os arautos são Paulo Emílio e Alex Viany, “Historiografia Universitária”, cujos principais nomes são Maria Rita Galvão, Ismail Xavier e Carlos Roberto de Souza, e “Nova historiografia universitária”, cujo marco de origem consiste na obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), escrita por Jean-Claude Bernardet, a partir do qual surgiu uma tendência em refutar e/ou colocar em suspeição praticamente todos os elementos construídos pela historiografia clássica do cinema nacional (SÁ NETO, 2007, *passim*)¹.

A respeito dessa tese concordamos apenas com o ponto segundo o qual a produção do conhecimento histórico relativo à Sétima arte brasileira hoje toma como objeto de reflexão demasiadamente crítica (e em alguns casos de refutação) a historiografia clássica desse cinema, cujo arauto é a interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio. Entretanto, discordamos totalmente da ideia de que estamos inseridos numa conjuntura na qual impera uma “Nova historiografia universitária” por considerar tal classificação arbitrária, sobretudo por seu esquematismo e imprecisão. Nossa postura passa diretamente pela averiguação da escassez de trabalhos que colocam algo no lugar do que foi produzido por Paulo Emílio e, por consequência, da *eficácia discursiva* de sua interpretação histórica, que foi observada

¹ Até mesmo trabalhos em tom apologético a Paulo Emílio, como a recente publicação *Paulo Emílio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto* (2012), organizada pela jornalista Maria do Rosário Caetano, endossam o estágio atual aventado por Sá Neto. Finalizando essa publicação, que conta com uma dezena de artigos, muitos até então inéditos; mais de cinquenta depoimentos de companheiros de geração e alunos de Paulo Emílio, entre os quais se destacam Antonio Candido, Lygia Fagundes Telles, Carlos Augusto Calil e Ismail Xavier; duas entrevistas do crítico, concedidas no decênio de 1970 e um rico acervo fotográfico, Caetano afirma: “Para finalizar este depoimento, quero registrar a capacidade de Paulo Emílio de fecundar paixões cinematográficas em corações e mentes alheios. Ele deixou uma centena de discípulos. Há uma primeira geração de difusores de sua obra (Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl e Maurice Capovilla). Uma segunda tem em Ismail Xavier, Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Souza e José Inácio de Melo Souza seus principais nomes. A terceira forma-se com os ex-alunos André Klotzel, Ricardo Dias, Cláudio Kahns, Alain Fresnot, Cristina Amaral, Rogério Corrêa, Pedro Farkas, entre muitos outros. E há uma quarta, formada com o Quarteto Sinopse: Newton Cannito, Leandro Saraiva, Manoel Rangel e Alfredo Manevy. [...] Depois de organizar este livro-catálogo, me pergunto se Paulo Emílio e sua obra ainda fazem a cabeça de novas gerações. Formou-se uma quinta leva de discípulos? Parece que não. Por isto, espero que a reedição de sua obra, comandada pela Editora Cosac Naify em volumes ricamente ilustrados, e esta publicação, com a qual o 45º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro o homenageia, sirvam para fertilizar novos corações e mentes, dispostos a abraçar algumas das causas que ele defendeu em seus produtivos 60 anos de vida” (CAETANO, 2012, p. 174-175). Percebe-se que, ao incitar os novos pesquisadores a reporem algumas das diversas causas encampadas por Paulo Emílio, a organizadora da obra endossa o viés interpretativo de Sá Neto, já que passa enfaticamente pela ideia de reposição — pois só se repõe algo que já foi retirado.

empiricamente no seu movimento de apropriação dos dados, marcos, conceitos, recortes, proposições ideológicas e apreciações estéticas.

É bem verdade que pós-*Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995) houve um efeito exploratório no atual cenário historiográfico, codificado no aumento da diversidade temática e de abordagens referentes à história de nosso cinema, bem como na relativização de diversos elementos lançados à baila por Paulo Emílio. Todavia, malgrado esses efeitos e o fato de que sua interpretação histórica não possua mais respaldo experiencial nas ações mercadológicas do campo histórico da cinematografia brasileira, é inegável que Paulo Emílio ainda consiste na principal referência dos pesquisadores, pois grande parte dos estudos históricos pertinentes ao cinema nacional está inserida ou recebe influxo da academia, lugar onde impera uma visão da história de nossa Sétima arte como *magistra vitae*, cuja essência não permite fazer tábula rasa do passado.

Isso pode ser averiguado, em função de que o *nascimento do cinema brasileiro* (1898) ainda é visto como dado, mesmo não existindo a fonte primária (filmagem de Segreto); a *Bela época* (1908-1911), apesar de nuances temporais, permanece tomada como um período pretérito frutífero; a percepção de nosso cinema em termos de atraso (subdesenvolvido noutros tempos) ainda compõe a principal via de entrada em nossa história do cinema; a hierarquização estética que supervaloriza o cinema novo como o movimento mais requintado em termos políticos e artísticos de nossa Sétima arte continua fazendo a cabeça de nossos pesquisadores, apesar de ser expressa pela via do resgate do valor, obviamente mais baixo, de outros gêneros e movimentos; a noção de *ciclos regionais* prossegue sendo aplicada aos filmes produzidos fora de eixo Rio-São Paulo, malgrado essas produções sejam observadas em outras regiões; a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro permanece qualquer que seja a nuance interpretativa; o temor do encerramento de um novo surto cinematográfico ainda é sentimento intenso em muitos dos setores de produção, alimentando a noção de nossa história cinematográfica pela via dos surtos produtivos e improdutivos e encaminhando os pesquisadores a endossarem-na; e a ideologia do meio cinematográfico ainda permanece essencialmente voltada para a produção dos filmes — alimentada pelas leis estatais de incentivo à cultura mediante esquemas de renúncia fiscal —, reverberando no privilégio pelo recorte da produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais por parte dos estudiosos.

As diversas nuances e diferenças entre perspectivas historiográficas é uma constante nos estudos históricos. Evidentemente os movimentos opostos a determinadas

formas de olhar para o passado encaminham à constituição de novas abordagens, paradigmas e interpretações que podem culminar em novas correntes historiográficas. Entretanto, até o momento inexistia uma nova corrente historiográfica relativa ao cinema brasileiro, pois a interpretação histórica de Paulo Emílio possui uma *eficácia discursiva* que torna infactível pensarmos que, na contemporaneidade, existe outra historiografia que não a clássica, encabeçada pelo crítico. Portanto, mesmo os estudos contemporâneos mais críticos acerca de nossa história cinematográfica devem muito mais a Paulo Emílio do que em geral tendem a assumir.

Por isso mesmo, somente poderemos nos aventurar em constatar a existência de uma “Nova historiografia universitária” se os estudiosos que arrogam para si tal rótulo começarem a produzir interpretações históricas que ultrapassem o caráter essencialmente de refutação à historiografia clássica — logo, à interpretação histórica elaborada por Paulo Emílio — e proponham algo novo, mas reconhecendo a vitalidade daquilo que já foi feito em termos de estudos históricos a propósito de nosso cinema. Para tanto, é necessário um abandono do procedimento de fuga para a frente e a edificação de um sistema de sentido pertinente ao nosso tempo histórico, mas que também teça as mediações necessárias com nossos antecessores.

À luz dessa necessidade emergiram as preocupações expostas nesta pesquisa, que se pautaram na necessidade de um mergulho nos postulados epistemológicos e nas estratégias narrativas utilizadas por Paulo Emílio em sua interpretação histórica, ou seja, em sua *eficácia discursiva*, pois, como sublinhou o teórico Jurandir Malerba:

O caráter autorreflexivo do conhecimento histórico talvez seja o maior diferenciador da História no conjunto das ciências humanas. Embora às vezes nos deparemos com algumas aberrações em contrário, o trabalho do profissional de história exige um exercício de memória, de resgate da produção do conhecimento sobre qualquer tema que investigue. Não nos é dado supor que partimos de um ‘ponto zero’, decretando a morte cívica de todo um elenco de pessoas que, em diversas gerações, e à luz delas, voltou-se a este ou aquele objeto que porventura nos interessa atualmente. Devido a uma característica básica do conhecimento histórico, que é sua própria historicidade, temos de nos haver com todas as contribuições dos que nos antecederam. Essa propriedade eleva a crítica historiográfica a fundamento do conhecimento histórico (MALERBA, 2006, p. 15).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A – BIBLIOGRAFIA DE PAULO EMÍLIO

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SALLES GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cemitério/Destinos*. São Paulo: Cosacnaify, 2007b.
_____. *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*. São Paulo: Cosacnaify/Edições SESC-SP, 2009.

_____. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (Org.). São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/EMBRAFILME, 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°. 3, 1972, p. 5-6. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso>.

_____. *Três mulheres de três Pppês*. 2ª ed. São Paulo: Cosacnaify, 2007a.

_____. *Vigo, vulgo Almereyda*. 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.

B – 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.

CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. São Paulo: Tese Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

CARVALHO, Jaílson Dias. *Lazer, cinema e modernidade: um estudo sobre a exibição cinematográfica em Montes Claros (MG) - 1900-1940*. Uberlândia: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

- GATI, André Piero. *Barravento, cinema e documento*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1985.
- 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 Embrafilme: 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.
- LIMA, Frederico Osanan A. *É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do cinema brasileiro moderno e configuração do debate sobre o ser cinema nacional*. Uberlândia: Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.
- LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói, RJ: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2005.
- MASCARELLO, Fernando. *Os estudos culturais e a espectralidade cinematográfica: uma abordagem relativista*. São Paulo: Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.
- MENDES, Adilson Inácio. *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes (1935-1952)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.
- _____. *A crítica viva de Paulo Emílio*. São Paulo: Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.
- MORAIS, Julierme. *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. Uberlândia: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010a.
- 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.
- NEVES, Anderson Rodrigues. *Entre o western e o nordestern: os possíveis diálogos entre Glauber Rocha e Lima Barreto no cinema de canção*. Uberlândia: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2013.
- NORITOMI, Roberto Tadeu. *Cinema e política – resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

- NOGUEIRA, Cynthia Araújo. *Anos 60, anos 90 – A crítica cinematográfica brasileira “pós-Retomada” e a tradição moderna*. Niterói, RJ: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2006.
- OLIVEIRA, Máira Zenun. *Os intelectuais na terra de Vera Cruz: cinema, identidade e modernidade*. Brasília, DF: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília, 2007.
- QUEIROZ, Eliana. *A Cena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1981.
- 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, PE: 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.
- TELLES, Lúcia Carolina A. A. da Silva. *Movimento em construção: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.
- WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento literário d'O Estado de São Paulo (1956-1967) – subsídios para a história da crítica literária no Brasil*. São Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1982.
- ZUIN, José Carlos Soares. *Sobre o neologismo intelectual: um estudo sobre o papel intelectual desempenhado por Paulo Emílio Salles Gomes na sociedade Brasileira*. Campinas, SP: Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1998.

C– BIBLIOGRAFIA SOBRE LINGUAGENS ARTÍSTICAS E CRÍTICA CULTURAL

- ALLEN, Robert & GOMERY, Douglas. *Film and History: theory and practice*. Boston: McGraw-Hill, 1993.
- AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro: Vol. 8, n°. 15, Jul/dez, 2007, p. 173-184.
- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. 10ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

- _____. *De Paulicéia Desvairada a Café* (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- _____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- _____. O artista e o artesão. In: _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 10-36.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano I, no. I, maio de 1928, p. 3-7.
- _____. Manifesto da poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme - Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFF, 2000.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura*. São Paulo: Edusc, 2001.
- AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SÁ NETO, Arthur Autran F. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Revista Alceu*, Vol. 10, nº. 20, jan/jun de 2010, p. 116-125.
- _____. A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século XX. *Revista Mnemocine*, 2008. Disponível em: www.mnemocine.com.br
- _____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Revista Alceu*, Vol. 7, nº. 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.
- BALLERINI, Frantjesco. *O cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. 8ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, 08/07/2001.

- _____. Cidade de Deus promove turismo no inferno. *O Estado de São Paulo*, 31/08/2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *O vôo dos anjos* - Bressane, Sganzerla; estudo sobre a criação cinematográfica. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. *O autor no cinema: a política dos autores* - França, Brasil nos anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
- _____ & CANDIDO, Antonio (Org.). *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.
- _____ & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. 3ª. Ed. São Paulo: Contexto, 1994.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922.
- BORDWELL, David; Thompson, Kristin, et. al. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In:_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRAGA, Maria Lúcia de Santana. A recepção do pensamento de Roger Bastide no Brasil. *Sociedade e Estado*. Brasília, nº 2, vol. 15, 2000, p. 331-360.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *Paulo Emílio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2012.

- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 181-198.
- _____. Depoimento sobre *Clima*. *Revista Discurso*, São Paulo, nº. 8, 1978, p. 183-193.
- _____. Feitos da burguesia. *Revista Discurso*, São Paulo, nº. 11, 1980.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2 vols.
- _____. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- _____ & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 9ª ed. São Paulo: Difel, 1983.
- CARDOSO, Irene. *Entrevista com Roger Bastide: 18/08/1973*. *Revista Discurso*, São Paulo, nº 16, 1987, p. 181-187.
- _____. *A Universidade da comunhão paulista* (O projeto de criação da Universidade de São Paulo). São Paulo: Cortez, 1982.
- CASTRO, Ruy (Org.). *Um filme por dia: crítica de choque (1946-73)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953.
- CORREIA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CUENCA, Carlos Fernández. *Historia del cine*. Madri, Afrodísio Aguado, 1949.
- DAHL, Gustavo. Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais. In: *Cinema Brasileiro*. Biblioteca Jenny K. Segall, 1965, p. 37-48. Mimeografado.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/MEC/SESU/PROED, 1988.

- ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água. pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad/Embrafilme, 1986.
- 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. 463-500.
- _____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____. O historiador Alex Vianny. In: VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.
- 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.
- GINSBURG, Jacob & PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma História*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. Rio de Janeiro: Ática, 1986.
- 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°. 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.
- LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinema: méthodes historique et histoire du cinema*. Armand Colin, 1992.
- LAPIERRE, Marcel. *Les cent visages du cinéma*. Paris, Bernard Grasset, 1948.

LIMA, Pedro. O Cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 38, 20 set. 1924a.

_____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 30, 26 jul. 1924b.

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°. 55, São Paulo, 2008, p. 19-40.

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.

MACIEL, Kátia. Glauber. O pensamento de cinema no Brasil. *Cinemais - Revista de Cinema e Outras Questões* Audiovisuais, Rio de Janeiro, n° 5, mai/jun 1997, p. 37-70.

_____. *Poeta, herói, idiota*. O pensamento de cinema no Brasil. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira? *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 3, n° 2, 2005, p. 129-158.

_____. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. Porto Alegre, *Revista Intexto*, v. 2, n. 11, julho/dezembro 2004a, p. 1-14.

_____. O dragão da cosmética da fome contra o grande público. *Revista Teorema* 3, julho de 2003, p. 13-19.

_____. Procura-se a audiência cinematográfica desesperadamente, ou Como e por que os estudos de cinema permanecem textualistas. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, setembro de 2005, p. 1-12.

MATTOS, Carlos Alberto (Org.). *Maurice Capovilla: a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MELLO E SOUZA, Gilda de. Paulo Emílio: a crítica como perícia. São Paulo, *Revista discurso*, n° 10, 1979, p. 61-69.

MORAES, Vinicius de. Crônicas para a história do cinema no Brasil. *Clima*, São Paulo, n. 13, ago. 1944.

MORAIS, Julierme. A crítica de Paulo Emílio Salles Gomes na revista *Clima* e n' *O Suplemento literário d' Estado de São Paulo*: distanciados pelo tempo e unidos por um

- projeto. In: CAPEL, Heloísa S. F.; RAMOS, Alcides F.; PATRIOTA, Rosangela (Org.). *Narrativas Ficcionais e Escrita da História*. São Paulo: Hucitec, 2013a, p. 143-168.
- _____. A eficácia prática do discurso histórico de Paulo Emílio nas reivindicações ao Estado: um problema teórico-metodológico nos estudos da história do cinema brasileiro. *O olho da História, Revista de Teoria, Cultura, Cinema e Sociedades*, nº 19, 2012, p. 1-16.
- _____. A historiografia clássica do cinema nacional e a Bela época do cinema brasileiro: a influência de Paulo Emílio Salles Gomes. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 7, Ano VII, nº. 3 Set/Out/Nov/Dez de 2010c, p. 1-11. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.
- _____. A história contada por Paulo Emílio Salles Gomes e a valorização estética do *Cinema Novo* em detrimento dos filmes da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. *O Olho da História*, n. 14, Salvador (BA), 2010e, p. 1-10.
- _____. Hayden White lendo Karl Marx: reflexões acerca da repetição histórica. *Revista de Teoria da História*, Ano 5, nº 9, 2013b, p. 303-337.
- _____. O conceito de subdesenvolvimento na historiografia clássica do cinema brasileiro e a matriz Paulo Emílio Salles Gomes. *Fato & Versões*, Vol. 2, nº. 3, 2010d, p. 173-186.
- _____. Paulo Emílio Salles Gomes e a adesão ao cinemanovismo: matriz intelectual nas congruências entre Cinema Novo e modernismo literário. In: CAPEL, Heloísa S. F.; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides F (Org.). *Criações artísticas, representações da história: diálogos entre arte e sociedade*. São Paulo: Hucitec, Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2010b, p. 45-68.
- _____. Vigo, vulgo Almereyda e Jean Vigo: Paulo Emílio Salles Gomes e a interlocução entre anarquismo e cinema. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 102, ano IX, novembro de 2009, p. 168-171.
- _____ & FERNANDES, Renan. Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais*, v. 1, 2012, p. 96-113.
- MOURA, Roberto. Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras. *Cinemais — Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, São Paulo, nº. 10, março/abril de 1998, p. 171-198.
- MOURÃO, Maria Dora; CAETANO, Maria do Rosário; BACQUÉ, Laure (Org.). *Jean-Claude Bernardet: uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cinemateca Brasileira, 2007.
- MORENO, Antônio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1994.
- NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada — Depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

OLIVEIRA, Elysabeth. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume, 2003.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Luzes, Câmera, Reflexão: entrevista com Jean-Claude Bernardet*. São Paulo, 23 de Fevereiro de 2010. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/luzes-camera-reflexao-entrevista-com-jea/>.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América latina*. Rio de Janeiro: Rio fundo Editora, 1992.

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. É difícil fazer rir... O cômico no cinema brasileiro. São Paulo, *A Cena Muda*, n. 2, 1952a, p. 21-29.

_____. Nada de novo no cinema brasileiro, exceto... NUDISMO, MACUMBA e MALANDRAGEM. São Paulo, *A Cena Muda*, n. 5, 1952b, p. 10-26.

PATRIOTA, Rosangela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. História, Memória e Teatro. In: _____ & MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Org.). *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.

_____. Cidades e Intelectuais: os “nova-iorquinos” da Partisan Review e os “paulistas” de Clima entre 1930 e 1950. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 18, nº 53, outubro 2003, p. 33-52.

_____. Entrevista com Antonio Candido. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, Vol.16, nº. 47, outubro de 2001, p. 19.

PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas e lugares (Do teatro ao futebol)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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, nº. 1, janeiro/fevereiro/março de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

_____. Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2007. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/>

- _____. Bertold Brecht e o cinema alemão dos anos 1920. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 3, Ano III, n°. 3, Julho/Agosto/Setembro de 2006, p. 1-20. 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: redescobrimos a chanchada. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n°. 4, outubro/novembro/dezembro de 2005, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.
- _____. Os inconfidentes (1972, Joaquim Pedro de Andrade): recepção e historicidade a partir das ideias de Wolfgang Iser. In: CAPEL, Heloísa Fernandes; PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. *Narrativas ficcionais e escrita da História*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 127-141.
- _____. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n°. 2, Abril/Maio/Junho de 2005, p. 1-13. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.
- _____. Sob o signo da estética do lixo: As parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n°. 3, Julho/Agosto/Setembro de 2005, p. 1-13. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.
- _____. Terra em Transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n°. 2, Abril/Maio/Junho de 2006, p. 1-11. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.
- _____; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. *A História invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973) - A representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1987b.
- _____. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987a.
- _____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.
- _____. *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005. vol. I.
- _____. *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC: 2005. vol. II.
- _____ & MIRANDA, Luiz Felipe A. (org.). *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.
- Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 03 de março de 1926, nº 01. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. BENTES, 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.
- SADOUL, George. *Histoire Générale du Cinéma*. La Invention du Cinéma (1832-1897). Paris Denoël, 1946. Tome 1.
- _____. *Histoire Générale du Cinéma*. Les Pioniers du Cinéma. Paris, Denoël, 1950. Tome II.
- _____. *Histoire Générale du Cinéma*. Le Cinéma devient un art-L'avant-guerre. Paris, Denoël, 1951. Tome III.
- _____. *Histoire Générale du Cinéma*. Le Cinéma devient un art-La Première Guerre Mondiale. Paris, Denoël, 1952. Tome IV.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SALES FILHO, Valter Vicente. *Pornochanchada: doce sabor da transgressão*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.
- 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.
- SANZ, José. Cinema nacional. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 10, p. 43-44, fev./mar. 1959.
- SARACENI, Paulo Cesar. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.
- SARAIVA, Leandro & CANNITO, Newton. *Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. Fim de século. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-162.
- _____. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 37-38.

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.

_____. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador. *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

SEVCENKO, Nicolau. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 78-88.

SIEGA, Paula. A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. *Confluenze*, Bolonha, Vol. 1, n. 1, 2009, p. 158-177.

_____. Trópicos (1967, Gianni Amico): Um caso particular da recepção do Cinema Novo na Itália. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 7, ano VII, n. 2, Maio-Agosto 2010, p. 1-19.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996,

SILVA NOBRE, Francisco. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004.

_____. *Paulo Emílio no paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.

_____. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2003.

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.

_____. *O velho e novo*. Biblioteca Jenny K. Segall, 1965. Mimeografado.

VILLELA, Renato Victor. A crítica nacionalista de Paulo Emílio Salles Gomes. *Comunicações e Artes*, São Paulo, n°. 17, 1986.

XAVIER, Ismail. *Alegorias no subdesenvolvimento: Glauber Rocha e estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

- _____. Entrevista: O Cinema Brasileiro dos Anos 90. *Revista Praga*, nº 9, 2000.
- _____. 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 Sales Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações. *Novos Rumos*, ano 17, nº. 36, 2002.

D – BIBLIOGRAFIA SOBRE HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA

- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENEVIDES, Maria Victoria. *A UDN e o Udenismo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Seis Interpretações do Brasil. *Dados*, São Paulo: Perspectiva, vol. 25, nº 03, 1979.
- _____. Uma interpretação da América Latina: a crise do Estado. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº. 37, Novembro de 1993.
- CARONE, Edgard. *O PCB – 1943 a 1964*. São Paulo: Difel, 1982.
- _____. *O marxismo no Brasil*: das origens a 1964. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1986.
- CASTRO GOMES, Ângela de (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.
- CÊPEDA, Vera Alves. Celso Furtado e a interpretação do subdesenvolvimento. *Perspectivas*, São Paulo, 28, 2005, p. 57-77.
- CHASIN, José. *O integralismo de Plínio Salgado*: forma de regressividade no capitalismo hiper-tardio. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978.
- CHIAPPINI, LÍGIA. Do subdesenvolvimento à interdependência: as duas pontas do nó. *Revista Ieb*, nº 53, mar/set 2011, p. 13-30.
- COSTA, Iraci Del Nero da. Repesando o modelo interpretativo de Caio Prado Jr. São Paulo: *Cadernos NEHD-FEA/USP*, nº. 3, 1995.
- D'INCAO, Maria Ângela (Org.). *História e ideal*. Ensaios sobre Caio Prado Junior. São Paulo: UNESP/Brasiliense, 1989.
- FICO, Carlos. *Além do golpe*: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FURTADO, Celso. *A economia brasileira*. Rio de Janeiro: A noite, 1954.

- _____. *Formação econômica do Brasil*. 30ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.
- _____. *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.
- _____. *O Mito do desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- _____. *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.
- HECKER, Alexandre. *Socialismo sociável: história da esquerda democrática em São Paulo (1945-1965)*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IANNI, Octávio. Nacionalismo, regionalismo e globalismo. In: BOLAÑO, Cesar (Org.). *Globalização e regionalização das comunicações*. São Paulo: Edusc/Universidade Federal de Sergipe, 1999, p. 29-50.
- KONDER, Leandro. *A derrota da dialética: a recepção das obras de Marx no Brasil até o começo dos anos trinta*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- LEÃO, Igor Z. & SILVA, Newton Gracia da. A relação entre Caio Prado Júnior e Celso Furtado. *Economia & Tecnologia*, Ano 07, Vol. 27, Outubro/Dezembro de 2011, p. 99-106.
- LÊNIN, Vladimir I. *Imperialismo, fase superior do capitalismo*. Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2011.
- LEWIN, Moshe. *O Século Soviético: da revolução de 1917 ao colapso da URSS*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.
- MAFFEI, Eduardo. *Batalha da Praça da Sé*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.
- 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, Lília 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.
- PANDOLFI, Dulce Chaves. *Camaradas e companheiros: história e memória do PCB*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1995.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PRADO JUNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- _____. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. 15ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- RAGO, Margareth. A nova historiografia brasileira. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 11, julho de 1999, p. 73-96.
- _____. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo, vol. 7 (1-2), outubro de 1995, p. 67-82.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo (Org.). *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.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133-166.
- _____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp/FAPESP, 1993.

- _____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1, 2005, p. 81-110.
- ROSA, Virgílio Santa. *O sentido do Tenentismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SADER, Emir & GENTILI, Pablo (Orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Civilização Brasileira*. Uma interpretação marxista. São Paulo: Centro de Estudos Sociais, 1963.
- _____. *Formação da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- _____. *Formação histórica do Brasil*. 11ª ed. São Paulo: Difel, 1982.
- SILVA, Marcos (Org.). *Dicionário crítico Nelson Werneck Sodré*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- TAVARES, M. C (Org.). *Celso Furtado e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- 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.
- TRINDADE, Héliogio. *Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo: Difel, 1974.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Ideologia Curupira: análise do discurso integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

E –BIBLIOGRAFIA SOBRE TEORIA E METODOLOGIA DA HISTÓRIA

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- ANKERSMITH, Frank Rudolf. *A Escrita da História: a natureza da representação histórica*. Londrina: Editora da UEL, 2012.
- _____. Historiografia e pós-modernismo. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001a, p. 113-135.
- _____. Resposta a Zagorin. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001b, p. 153-173.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARROS, José D'Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- _____. *Teoria da História: princípios e conceitos fundamentais*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011a. Vol. 1.
- _____. *Teoria da História: os primeiros paradigmas: positivismo e historicismo*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011b. Vol. 2.
- _____. *Teoria da História: os paradigmas revolucionários*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011c. Vol. 3.
- _____. *Teoria da História: acordes historiográficos — uma nova proposta para a teoria da história*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011d. Vol. 4.
- _____. *Teoria da História: A escola dos Annales e a nova história*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Vol. 5.
- 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.
- BERBERT JÚNIOR, Carlos Oiti. *A história, a retórica e a crise dos paradigmas*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás/Programa de Pós-Graduação em História/Funape, 2012.
- 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.
- BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996, p. 74-82.
- BURCKHARDT, Jacob. *A civilização do renascimento na Itália*. Lisboa: Presença, 1992.
- BURKE, Peter. *A escola dos Annales: 1929-1989*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- _____. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: _____ (Org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 327-348.
- CARR, E. H. *Que é história?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.
- _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- 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,
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas Ciências Humanas*. São Paulo: UNESP, 2010.
- DROYSEN, Johann Gustav. *Manual de teoria da História*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DE DECCA, Edgar Salvadori. *1930, o silêncio dos vencidos: memória, história e revolução*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. & VESENTINI, Carlos Alberto. *A revolução do vencedor. Contraponto*, Rio de Janeiro (1), novembro de 1976, p. 60-71.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FONTANA, Josep. *A história dos homens*. Bauru: UDUSC, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *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.
- GERVINUS, Georg. *Fundamentos de teoria de História*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.
- _____. et. al. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social Moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- 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, 2001a.
- _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.
- _____. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício. Trad. Eduardo Brandão e Rose Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2006. (Companhia de bolso).
- _____. *Relações de Força*. História, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOBBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1996. (2 vols.).
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Pequena apologia de la experiência 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*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MALERBA, Jurandir. *A história escrita*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos (Org.). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich Engels. *A ideologia alemã*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. *Revista Brasileira de História*, Vol. 8, n°.15, São Paulo, 1988, p. 61-89.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994, 3 tomos.
- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica – Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica*. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da UNB, 2010a.
- _____. *Reconstrução do passado – Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica*. Trad. Asta-Rose Alcaide e Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da UNB, 2010b.
- _____. *História viva – Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da UNB, 2010c.
- 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.
- SCHAFF, Adam. *História e verdade*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- SIMIAND, François. *Método Histórico e Ciência Social*. Tradução de José Leonardo do Nascimento. Bauru/SP: Edusc, 2003.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René. *Por uma história política*. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 231-269.
- STONE, Laurence. O ressurgimento da narrativa. Reflexões sobre uma velha História. *Revista de História*, Unicamp, n. 2/3, 1991, p. 13-37.
- THOMPSON, Edward Palmer. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. In: NEGRO, Antonio Luigi & SILVA, Sérgio (Org.). Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- _____. *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. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Editora brasiliense, São Paulo: 1983.
- _____. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. 4ª ed. Brasília: Editora da UnB, 2008.
- VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. A instauração da temporalidade e a (re)fundação na história: *1937 e 1930*. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, Vol.1, Out/Dez, 1986, p.104 Apud. RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. *A História invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 35.
- _____. A figuração recorrente. In: *Tudo é história*, Cadernos de Pesquisa, n. 2, São Paulo, AUPHIB/BRASILIANSE, 1978.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- _____. Teoria literária e escrita da história. Rio de Janeiro: *Estudos históricos*, Vol. 7, nº.13. 1991, p. 21-48.
- _____. *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
- _____. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Cia da Letras, 1990.
- _____. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosacnaify, 2002.
- ZAGORIN, Perez. Historiografia e pós-modernismo: reconsiderações. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 137-152.
- ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História – novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976b, p. 144-159.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.