



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA

EFICÁCIA POLÍTICA DE UMA CRÍTICA
Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia
interpretativa da História do cinema brasileiro

UBERLÂNDIA-MG
2010

JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA

EFICÁCIA POLÍTICA DE UMA CRÍTICA
Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia
interpretativa da História do cinema brasileiro

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, pela linha de pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica”, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

UBERLÂNDIA-MG
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G633. ys Souza, Julierme Sebastião Moraes, 1983-
Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a
constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro /
Julierme Sebastião Moraes Souza. - 2010.
286 f.

Orientador: Alcides Freire Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

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

CDU: 791.43(81)(091)

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA

EFICÁCIA POLÍTICA DE UMA CRÍTICA
Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia
interpretativa da História do cinema brasileiro

Uberlândia, 01 de Março de 2010

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. Marcos Silva
Universidade de São Paulo – (USP)

*Às mulheres de minha vida:
Lucimeire de Moraes e Karla Lima
Freitas.*

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, que, além da sempre solícita orientação, recoberta por conversas quase informais e sempre zelando por minha liberdade de pensamento, me indicou os caminhos mais adequados no decorrer do trabalho. Em suma, sem sua influência, minha paixão pelas relações entre História, historiografia e cinema jamais teria se materializado nessa pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Rosângela Patriota Ramos, que acompanhou todo o curso dessa pesquisa, agradeço pelos apontamentos sempre muito precisos, pela receptividade com que me acolheu no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), e pela compreensão e incentivo, sem os quais esse trabalho não teria sido desenvolvido.

Estendo esse agradecimento ao Prof. Dr. Pedro Caldas, que também contribuiu muito para esse trabalho com suas valiosas intervenções teóricas, sobretudo no decorrer dos seminários de pesquisa, à Prof^a. Dr^a. Kênia Maria de Almeida Pereira, sempre muito prestativa, bem como à Prof^a. Dr^a. Regina Ilka Vieira Vasconcelos, pelas valiosas sugestões no exame de qualificação.

Fica aqui um agradecimento especial ao Prof. Dr. Marcos Silva, por ter aceitado o convite para participar da banca de minha defesa.

A todos os colegas do NEHAC e aos funcionários da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), da *Cinemateca Brasileira* e do *Museu Lasar Segall*, também fica aqui meu agradecimento.

À minha mãe Lucimeire e minha companheira Karla, qualquer agradecimento é pouco, no entanto necessário, pois o carinho, a compreensão e o incentivo com os quais me re confortaram, além de serem impagáveis, proporcionaram bases sólidas e seguras para minha caminhada.

Agradeço também à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) que deu suporte financeiro para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Enfim, o meu mais sincero agradecimento a todos que contribuíram de algum modo para essa empreitada.

RESUMO

Este trabalho visa dar uma contribuição teórico-metodológica para a análise da escrita da história do cinema brasileiro. Tomando como objeto de estudo a trilogia de artigos arregimentados na obra **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, do crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes, busca-se entender o processo de constituição de uma teia interpretativa da história de nossa cinematografia com base nessa obra, bem como resgatar sua historicidade.

Palavras-chave: História do cinema brasileiro, historiografia do cinema brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes, eficácia política, teia interpretativa.

ABSTRACT

This work aims to contribute to theoretical and methodological analysis of writing the history of Brazilian cinema. The object of this study the trilogy of articles in **Cinema: the trajectory of underdevelopment** regimented, the critic and historian Paulo Emílio Salles Gomes, seeks to understand the process of setting up a web interpretative history of our film based on this work and how to rescue its historicity.

Keywords: History of Brazilian cinema, historiography of Brazilian cinema, Paulo Emílio Salles Gomes, political efficacy, web interpretative.

SUMÁRIO

<u>Considerações Iniciais</u>	08
<u>Capítulo 1. Paulo Emílio e seu tempo</u>	26
1.1. Pequeno perfil biográfico e questões de método	27
1.2. Cinemateca Brasileira e a luta pelo cinema nacional	32
1.2.1. Película brasileira também é assunto político e burocrático.....	33
1.2.2. Matriz intelectual na militância política e nos cargos burocráticos exercidos na França.....	37
1.3. Universidade de Brasília (UnB) e Universidade de São Paulo (USP)	52
1.3.1. O professor Paulo Emílio e a formação de pesquisadores de cinema.....	53
1.3.2. Matriz intelectual na cinefilia e no aprendizado francês.....	62
1.4. Crítica cinematográfica militante: atuação imersa num projeto cultural	75
1.4.1. Paulo Emílio no <i>Suplemento Literário</i> d’ <i>O Estado de São Paulo</i>	76
1.4.2. Matriz intelectual na revista <i>Clima</i>	94
<u>Capítulo 2. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento e sua eficácia política</u>	101
2.1. Pequena consideração introdutória	102
2.2. A trilogia	103
2.2.1. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966.....	104
2.2.2. Pequeno cinema antigo.....	113
2.2.3. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.....	117
2.3. Eficácia política: resultado direto da ambiguidade	126
2.3.1. Interlocução com Caio Prado Júnior.....	127
2.3.2. Interlocução com o ISEB e o PCB.....	142
2.3.3. Interlocução com o <i>Cinema Novo</i> : o nacional-popular cinematográfico.....	153
<u>Capítulo 3. A consolidação da teia interpretativa e seu momento de crise</u>	182
3.1. Mais algumas considerações introdutórias	183
3.2. Com a teia interpretativa entretecida restou à academia consolidá-la	184
3.2.1. “Nascimento”: aceitação do mito fundador em obra de referência.....	185
3.2.2. “Bela época”: nuances interpretativas, mas ratificação de uma ideia.....	188
3.2.3. “Subdesenvolvimento”: ampla instrumentalização na consagração.....	196
3.2.4. Hierarquização dos movimentos cinematográficos: <i>Cinema Novo</i> vs <i>Vera Cruz</i>	206
3.3. A crise da teia interpretativa	219
3.3.1. Avaliando as conquistas da teia e seu ápice com a Embrafilme.....	220
3.3.2. Crise econômica mundial, ofensiva neoliberal e fim da Embrafilme: o esgotamento da teia.....	232
3.3.3. Recepção da academia: Jean-Claude Bernardet e a redefinição de paradigmas.....	236
<u>Considerações Finais</u>	254

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O caráter auto-reflexivo do conhecimento histórico talvez seja o maior diferenciador da História no conjunto das ciências humanas. [...] Devido a uma característica básica do conhecimento histórico, que é sua historicidade, temos de nos haver com todas as contribuições dos que nos antecederam. Essa propriedade eleva a crítica historiográfica a fundamento do conhecimento histórico.

Jurandir Malerba, in: “A História escrita”

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural.

Michel de Certeau, in “A Escrita da história”

A historiografia, assim como a história, está sujeita às diversas modificações em seus objetos, temas ou paradigmas, sejam quantitativas ou qualitativas. Diante disso, cabe aos historiadores a consciência das modificações na busca de instrumentalizar um aparato teórico e metodológico que responda às questões de seu tempo. À primeira vista, essa afirmação soa trivial. Entretanto, retida à luz da proposição segundo a qual o sujeito do conhecimento histórico é agente ativo nesse processo e sua inserção em um local social contextualizado é determinante, tal afirmativa ganha mais consistência e torna-se imprescindível quando nos debruçamos sobre a historiografia do cinema brasileiro.

Esse apontamento não é produto de mero *insight* hipotético inferido com irresponsabilidade teórica, tampouco foi trazido para esta introdução apenas como suporte estético, mas, sim, é produto de reflexões originadas a partir de uma série de problemas com que tomamos contato num percurso que merece ser destacado. Na graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), precisamente no segundo semestre de 2007, cursamos a disciplina “Estudos Alternativos em História do Brasil”, ministrada pelo Professor Doutor Alcides Freire Ramos, que propunha uma revisão crítica da historiografia do cinema brasileiro discutindo seus principais movimentos cinematográficos, cineastas e películas.

No decorrer dessa disciplina, tivemos contato com variadas películas¹ e uma bibliografia sobre a história do cinema brasileiro², por meio das quais pudemos perceber as complexas relações entre os estudos históricos e a linguagem cinematográfica. Dentre os diversos textos, saltou aos olhos o artigo **Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada**³, do Professor Doutor Alcides Freire Ramos, que versa sobre o problema da hierarquização das formas artísticas e o modo como essa hierarquização está presente na historiografia do cinema nacional e na obra do crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes.

¹ Como exemplo, podemos dar destaque a *Carnaval na Atlântida* (1952), de José Carlos Burle; *Sinhá Moça*, de Tom Payne (1953); *O cangaceiro*, de Lima Barreto (1953); *Nem Sansão nem Dalila* (1954), de Carlos Manga; *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos; *O homem do Sputnik*, de Carlos Manga (1959); *Aruanda*, de Linduarte Noronha (1960); *Barravento*, de Glauber Rocha (1961); e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (1964-1984).

² Cabe destacar: AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Cinema brasileiro: 1930-1964*. In: FAUSTO, Boris (Org). *O Brasil Republicano* (economia e cultura – 1930-1964). São Paulo: Difel, 1984, p. 463-500.

³ RAMOS, Alcides Freire. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada*. **Fênix — Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n.º. 4, outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

Face aos problemas levantados pelo artigo supracitado, recorremos à fonte que inspirou o Professor Doutor Alcides Freire Ramos a escrever o texto. Desse modo, tomamos contato com a obra **Historiografia clássica do cinema brasileiro**⁴, do crítico e historiador Jean-Claude Bernardet. A partir daí nasceu o projeto desta pesquisa.

Ao ingressar na linha de pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica” do *Programa de Pós-Graduação do Instituto de História* (PPGHIS) da UFU, nosso projeto foi tomando contornos teórico-metodológicos mais precisos. Além de cursar as disciplinas ministradas pelos Professores Doutores Alcides Freire Ramos e Pedro Pereira Caldas, nas quais pudemos ler e discutir atentamente obras que versam sobre historiografia, teoria da história e as relações do conhecimento histórico com as linguagens artísticas⁵, começamos a participar das reuniões do *Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura* (NEHAC), sob a coordenação da Professora Doutora Rosangela Patriota, nas quais tomamos contato com a obra **A teia do Fato**⁶, do historiador Carlos Alberto Vesentini, que traz o partido teórico que adotamos nesta dissertação.

A partir dessa série elementos, ao final do primeiro ano do curso de mestrado, iniciamos o processo de escrita desta pesquisa que agora é apresentada ao leitor. Na verdade, ao ler atentamente o livro **Historiografia clássica do cinema brasileiro**⁷, de Jean-Claude Bernardet, deparamo-nos com algumas propostas que merecem discussão mais aprofundada.

Para Bernardet, a historiografia do cinema brasileiro – gestada na década de 1960 pela crítica cinematográfica – caminhou por duas veredas bastante discutíveis. Por um lado, ignorou a preocupação primordial do conhecimento histórico, que consiste em

⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

⁵ Convém destacar: CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982. GAY Peter. **O estilo na história**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. GUINSBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: 34, 1996, Vol. 1. JAUS, Hans-Robert. **Pequena apologia de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002. PARIS, Robert. *A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”*. **Revista Brasileira de História**, Vol. 8, nº. 15, São Paulo, 1988, p. 61-89. RUSEN, Jörn. **Razão histórica**. Brasília: Editora da UnB, 2007. _____. **Reconstrução do passado**. Brasília: Editora da UnB, 2007. _____. **Historia viva**. Brasília: Editora da UnB, 2007. VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Lisboa: Edições 70, 1987. ZERNER, Henri. *A arte*. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Orgs). **História**: novas abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 144-159. WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. 2ª. Ed. São Paulo: EDUSP, 1995. _____. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

⁶ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

⁷ BERNARDET, Op. cit.

analisar criticamente suas fontes⁸ e, por outro, elaborou um modelo de história alicerçado em preocupações, antes ideológicas e estéticas de fundação de uma tradição cinematográfica nacional, do que propriamente teórico-metodológicas típicas da disciplina história⁹.

Além de se aprofundar na produção de conhecimento elaborada pelos historiadores do cinema brasileiro, Bernardet também nos incita a questionar os critérios teóricos, estéticos e ideológicos utilizados em tais empreendimentos. De acordo com o crítico, esse modelo de história está ultrapassado. Para ele, a concepção de História, que orientou essa historiografia é, antes de tudo, resultado de uma construção elaborada a partir de um recorte específico, que buscou responder às exigências ideológicas e políticas de estudiosos e de cineastas brasileiros no decorrer das décadas de 1960 e 1970.

Os argumentos de Bernardet, além de fonte inesgotável de inspiração e universo valioso de sugestões, também se constituem em referência temática para nosso campo de problematização. Do interior das críticas de Bernardet, emergem com bastante relevância os apontamentos que buscam revisar a perspectiva de história elaborada pelo crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes.

Importantes estudiosos do cinema brasileiro, antes e depois da obra de Bernardet, têm avaliado a significação de Paulo Emílio com relação aos estudos e à consequente produção do cinema nacional. O historiador Ismail Xavier destaca o papel do crítico na efetiva constituição dos estudos sobre o cinema brasileiro, focalizando sua atuação, por um lado, nas fundações da *Cinemateca Brasileira* e do Curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB), e por outro, em seu expressivo trabalho como docente na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e na Escola de Comunicações e Artes (ECA), ambas da Universidade de São Paulo (USP)¹⁰.

O estudioso Roberto Moura segue essa mesma linha de raciocínio e enfatiza a entrada da crítica cinematográfica na Universidade por iniciativa de Paulo Emílio¹¹. Já Renato Victor Villela demonstra que o pensamento de Paulo Emílio se constitui na sistematização de um projeto crítico sobre cultura brasileira (em sua acepção mais ampla),

⁸ O que não chega a ser novidade, pois, se dermos uma rápida analisada nas obras que buscam explicar a história do cinema brasileiro, veremos que, em larga escala, elas são escritas por críticos cinematográficos e não por “historiadores de ofício”.

⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, passim.

¹⁰ XAVIER, Ismail. *Paulo Emílio e o estudo do cinema*. **Estudos Avançados**, 8 (22), 1994, p. 297-300.

¹¹ MOURA, Roberto. *Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras*. **Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais**, São Paulo, n.º. 10, março/abril de 1998, p. 171-198.

sendo sua crítica cinematográfica um exemplo de engajamento político com a realidade nacional a ser transformada¹².

Por fim, Arthur Autran Franco Sá Neto vai um pouco mais além dessas constatações e propõe que o crítico, apesar de várias omissões, constituiu as bases da pesquisa histórica sobre cinema brasileiro. De acordo com Autran, Paulo Emílio encabeçou um projeto historiográfico que tem como grande problema a ausência da crítica ideológica atinente aos filmes e cineastas mais antigos¹³.

Concordamos com todas essas avaliações. Não obstante, deve-se destacar que todos esses estudiosos ignoram (ou talvez tenham isso como propósito) algo fundamental: na historiografia do cinema brasileiro houve a “cristalização” e a constante reprodução da perspectiva de história elaborada por Paulo Emílio. Na verdade, é colocado à margem dos debates o indício de que o projeto historiográfico do crítico não só assumiu o *front* da historiografia clássica, mas também ecoou sensivelmente para as gerações posteriores ao seu momento de construção, ou seja, para a historiografia acadêmica do cinema nacional.

Nessa medida, a hipótese desta pesquisa é não só mostrar que Paulo Emílio é o arauto da historiografia clássica, como foi apontado por Jean-Claude Bernardet, mas, sobretudo, demonstrar como sua obra **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**¹⁴ constituiu-se numa teia interpretativa da história do cinema brasileiro, que se perpetuou ao longo dos anos de 1960 a 1980. Além disso, queremos discutir como e por que, atualmente, essa teia interpretativa vem passando por um processo de reavaliação.

No campo específico da linguagem cinematográfica, é notório que os problemas acerca da escrita de sua história foram colocados inicialmente por Jean-Claude Bernardet. No entanto, a principal preocupação desse trabalho se insere em um campo de problematização mais amplo, que diz respeito ao próprio processo de escrita da história, tomando por base o caso da produção de conhecimento histórico acerca da linguagem cinematográfica nacional.

¹² VILLELA, Renato Victor. *A crítica nacionalista de Paulo Emílio Salles Gomes*. **Comunicações e Artes**, São Paulo, n.º. 17, 1986, p. 71.

¹³ AUTRAN, Arthur. *Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil*. **Atualidade de Paulo Emílio**, 04 a 15 de Novembro, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002, passim.

¹⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. Essa obra arregimenta os três artigos: *Panorama do cinema brasileiro 1896/1966*, editado originalmente pela *Expressão e Cultura*, em 1966, com o nome *70 anos de cinema brasileiro*, e reeditado em 1970 pela ECA-USP com o primeiro nome citado, *Pequeno cinema antigo*, escrito em português para a revista italiana *Aut-Aut* e publicado em 1969, e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado em *Argumento*, revista mensal de cultura, São Paulo, n.º. 1, outubro de 1973.

Geralmente, o estudioso de linguagens artísticas, ao tomar contato com a documentação necessária ao seu campo de trabalho, encontra seu objeto de pesquisa imerso em um conjunto de referências muito bem organizado, que traz em si uma interpretação já posta e unívoca¹⁵. Diante desse quadro demasiadamente trabalhoso, como nos alerta Robert Paris, o “historiador de ofício” deve tomar bastante cuidado com uma perspectiva cristalizada de história, pois, nesse caso, ele não é o primeiro leitor dos documentos e, devido a isso, deve encarar criticamente essa história feita em outras circunstâncias e de acordo com critérios que não são os seus¹⁶.

Em face disso, esta pesquisa originou-se da tentativa de oferecer uma alternativa de reflexão teórico-metodológica acerca do processo de escrita da história do cinema brasileiro. Dessa maneira, o trinômio História-Cinema-Escrita da História emerge com bastante peso em nosso campo de problematização. Para seguir tal percurso são de grande importância os aportes teóricos presentes nas obras **A teia do fato**¹⁷, de Carlos Alberto Vesentini, e **A escrita da história**¹⁸, de Michel de Certeau.

Dando prosseguimento teórico ao artigo **A revolução do vencedor**¹⁹, escrito em colaboração com Edgar de Decca, no qual as discussões são travadas em torno da chamada “Revolução de 30”, que é entendida como “fato histórico” elaborado e reproduzido através de uma “memória histórica” sob a ótica do vencedor, Carlos Alberto Vesentini, em **A teia do fato**, inicia sua obra com a seguinte indagação:

Com que critérios um historiador fala das lutas e agentes de uma época que não é sua? A interrogação ganha amplitude quando lembramos que essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre a história²⁰.

Seguindo este prisma teórico, o historiador se propõe a aprofundar-se nas memórias dos vencedores da chamada “Revolução de 1930”, que é entendida pelos

¹⁵ Se dermos uma rápida passada de olho no processo de escrita da história da literatura, do teatro e da música, encontraremos o mesmo movimento. No campo teatral, a historiadora Rosângela Patriota nos dá um quadro bastante sugestivo desse processo. Cf. PATRIOTA, Rosângela. *História, Memória e Teatro*. In: _____ & MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs). **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: UFU, 2001, p. 171-210.

¹⁶ PARIS, Robert. *A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, Vol.8, nº. 15, set. 1987/fev. 1988, p. 61-89.

¹⁷ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica**. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹⁸ CERTEAU, Michael de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

¹⁹ VESENTINI, Carlos Alberto & DE DECCA, Edgar. *A revolução do vencedor*. **Contraponto**, Rio de Janeiro, (1), Nov/1976, p. 60-71.

²⁰ VESENTINI, Op. cit., p. 13.

historiadores somente como historiografia, concebendo a história como uma memória, bem como percebendo a interação contínua entre a herança construída e projetada até os historiadores. Vesentini aborda a memória dos vencedores de 1930 como aquela interpretação que vai orientar as leituras de todos os agentes participantes e não-participantes diretos daquele processo histórico, inclusive aqueles que tiveram suas aspirações derrotadas.

O historiador trabalha com o conceito de “memória histórica”, afirmando:

[...] Por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado — já dotado, preenchido, com os temas dessa memória²¹.

Seguindo tal perspectiva, Vesentini demonstra como o fato (Revolução de 1930) desempenha um papel de localização de significações e lugar onde é entrevista a realização da história. Do mesmo modo, ele acentua o peso que determinados fatos exercem na rememoração posterior, até mesmo para aqueles que poderiam indicar outros momentos importantes na definição de tais fatos²².

De acordo com Vesentini, esses dois movimentos ocorrem devido à obra da “transubstanciação”, que aloca uma gama de significações aos episódios de um dia, de um mês, que são convertidos em fato histórico²³. Assim, a força que o fato histórico cumpre diante das práticas sociais colabora para que ele soe como o único responsável por todas as implicações e decorrências que estavam em jogo em determinado processo histórico. Para o historiador, nesse movimento,

Elide-se toda uma gama de outras ações, a serem pensadas como dotadas da mesma significação social. **Reina o fato, um fato, e neste, somente nele, imbrica gigantesca quantidade de implicações**, as quais pressupõem outro mundo de práticas específicas, rotineiras ou não, e por meio das quais a obra que aparece como decorrência poderia surgir como aquilo que realmente é, ação e criação²⁴. (Grifo nosso)

²¹ VESENTINI, Carlos Alberto. *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, Rosângela. **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 35.

²² VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 19.

²³ Ibid., p. 26.

²⁴ Ibid., p. 27.

Esse Império do fato, como é denominado por Vesentini, traz consigo a força de incidência no ato de rememoração. Nos procedimentos de reportar-se aos tempos decorridos, o movimento de abandonar certos momentos (que dariam ensejo a outro fio condutor) devido à força do fato e sua “ideia” de coerência toma os rumos da memória coletiva²⁵.

Tal, por sua vez, sob a incidência da aura de objetividade que recobre o fato, bem como da posição de exterioridade assumida por quem o aborda em um momento posterior, encontra um ponto de junção em torno de “acontecimentos”²⁶. Dessa maneira, para Vesentini,

Acontecimento, neste caso, descola-se das práticas vivas que o instituíram, assumindo este ar de concreto, substantivo, dado pela certeza, comum a todos e prévia a qualquer análise, de sua existência como o lugar onde a criação se deu. E seu exame tranquilo, sem paixões, por quem os traz de volta, juntamente com outros (que apenas os estudam, sem jamais terem se envolvido, parece superar a subjetividade inerente ao ‘como eu a vi’. Esta operação abre possibilidades — não estou afirmando sempre, e em qualquer caso — para certa pretensão de objetividade na análise do fato/acontecimento e para certa separação entre fato e interpretação²⁷.

Ou seja, acontecimento e fato se confundem e ganham ar de objetividade que, entre outros desdobramentos, promovem a separação entre fato e interpretação. É como se o fato não estivesse carregado de interpretação. Nesse sentido, acontecimentos crescem como fatos à medida que crescem como ideia, como significação²⁸.

Nessa medida, Vesentini finaliza sua primeira gama de colocações, ressaltando a necessidade de se enfrentar a ideia de fato, aceita previamente sob o signo da objetividade como um passado comum a todos, bem como sua confusão com o acontecimento, pois esses últimos são momentos históricos, ao contrário dos fatos, que são fruto de produção intelectual.

Em seguida, levando em consideração que as significações históricas têm expressiva capacidade de identificarem-se coletivamente aos fatos em geral, o que possibilita uma leitura “supostamente” objetiva desses fatos, o historiador se atém ao aparato e às instituições por meio das quais alguns fatos são difundidos, impondo-se no

²⁵ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 35.

²⁶ Ibid., p. 43.

²⁷ Ibid., p. 45.

²⁸ VESENTINI, loc. cit.

conjunto social sem deixar brecha para um exame mais apurado acerca de sua significação e construção²⁹. Em outras palavras, Vesentini examina outro viés da existência do fato, aquele das dimensões assumidas pelas alocações nele situadas posteriormente³⁰.

Para tanto, o historiador trabalha com o processo de reprodução de marcos “cristalizados” pela “memória histórica”, tomando com exemplo límpido o livro didático. Ele explica sua escolha pelos livros didáticos da seguinte forma:

O livro didático parece-me um ótimo lugar para esta discussão. Isto porque ele atinge um público vastíssimo, constituindo uma das primeiras vias pelas quais a linguagem histórica é absorvida por qualquer um. [...] A percepção do saber e seu conteúdo interior merecem um rápido olhar. Tendem a universalizar-se, e a obra didática acompanha, em parte, esse processo, ao se dirigir a vasto número de leitores, embora respeitando faixas de mercado³¹.

Isto é, o livro didático corresponde a uma “memória histórica” dos vencedores, que se confunde com uma memória coletiva, reafirmando a ideias sacralizadas: os fatos, carregando consigo marcos já definidos e impondo uma autoridade dessa “memória histórica”. Isso, por sua vez, transmite uma visão segundo a qual o fato, já definido e acabado, relaciona-se com a ideia de saber uno e correto a despeito de outras significações que são rebaixadas à condição de erro³².

Ainda que perceba a existência de algumas tentativas de aperfeiçoamento desses materiais, Vesentini demonstra a persistência da separação radical entre fato e interpretação, assim como de alguns pontos chave que funcionam como marcos periodizadores. Conforme salienta o historiador, a clivagem entre fato e interpretação tem um desdobramento perigoso, pois

Temas fulcrais, objetos continuamente reproduzidos e revistos, acabam tomando este caráter empírico, quase pedra, com que os recebemos pela diferenciação entre ideias e fato, dados os dispositivos mediante os quais aquela assume esta aparência concreta [...] No tornar simplificado e unitário o conhecimento, apenas um discurso se reforça e toma ‘ar’ de verdade. Temas, em seu momento bastante complexo, são submetidos à simplificação, assumindo esse sentido de unicidade de significado³³.

²⁹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 19.

³⁰ Ibid., p. 65.

³¹ Ibid., p. 67-68.

³² Ibid., p. 68.

³³ Ibid., p. 70-72.

Mesmo passando por uma revisão que tente explicá-los, os fatos, tomados por seu caráter unitário, já excluem divergências de significação, eliminando pensamentos referenciados em outras categorias que estão de fora dos próprios fatos³⁴. Assim, Vesentini passa a abordar mais profundamente a relação dos pesquisadores com seu objeto de pesquisa e a “memória histórica”, apontando que essa última se localiza entre os outros dois, bem como que sua difusão, além dos livros didáticos, é centrada na percepção de objetividade com que o fato é encarado por nós historiadores³⁵.

Segundo o historiador, devemos atentar, por um lado, para as obras que se situam no lugar comum, ou seja, reproduzem as visões simplificadas que auxiliam na manutenção do império do fato, e, por outro, na decorrência disso, portanto, no peso já colocado em nossa formação e em nosso próprio papel na sua manutenção³⁶. Diante disso, em uma longa passagem que merece destaque, Vesentini aprofunda-se nessa questão, abordando as diferenças entre “testemunhos” e “interpretação” por meio de algumas considerações acerca da diferenciação feita pela historiadora Emília Viotti da Costa entre “história tradicional” e “história moderna” ou “revisionista”. Para ele,

A autora nota as dificuldades envolvidas nos “fatos conhecidos”, como até mesmo a possibilidade do desaparecimento de quaisquer fatos, a favor da interpretação — “esquemas novos”. Análises vazias, saídas do puro esquema, no ar, seriam um grande risco. E o fato perderia sua historicidade, sequência necessária. Outro lado do mesmo problema, para Viotti da Costa, seria lastrear esses estudos renovadores, numa insuficiente crítica das fontes e dos fatos delas saídos, herdando-se, nesse caso, elementos de uma imagem deformada, superficial e imediata dos acontecimentos. O que não significa recusa. O caminho parece aberto e, nele, enfrentar esses senões torna-se uma tarefa prática. [...] Agora, o ponto específico trazido por essa distinção e colocado à prática do especialista, algo como seu ofício, estaria na felicidade e técnica necessárias para clivar a interpretação do fato, de forma muito refinada. Não se trata mais, ao meu ver, de fato e idéia: aqui a análise nova se entende por interpretação, surge *a posteriori* e implica ciência. [...] O arsenal tecnológico de nosso ofício elaboraria num grau superior fontes e fatos em bruto, como que dando-lhes certa qualidade científica, liberando-os daquele mundo de paixões e percepções parciais, interessadas, de forma a garantir à análise, desde então e sobre aquela base, pontos firmes de apoio. E versões contemporâneas, friso, em que a disputa turva e, mais, impede a visão de conjunto. Isolá-las, cotejá-las, depurá-las seria equivalente, suponho eu, a abrir caminho à ciência e às suas interpretações. Nestas, lastreadas, residiria o conhecimento. [...]

³⁴ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 72.

³⁵ Ibid., p. 79.

³⁶ Ibid., p. 80.

Existem duas nuances que comentarei neste momento, a me parecerem problemáticas nesta distinção classificadora, a partir deste ponto especial, visto logo acima. A primeira delas já foi apresentada. Expulsar roupagens subjetivas, a idéia imediata do fato, é uma pretensão extremamente complicada. Se advém de pensar em separado, como distintos, idéia e fato, pelo qual ela apenas o “invadiria”, no decorrer das ações, por quem as vive, a complicação só aumenta. Esta subjetividade da idéia não se coloca como exterioridade, “fora” e colada a ele. Ou ela *reside no próprio interior do fato*, constituindo-o, ou ele não nos aparece como fato. Em segundo lugar, como decorrência, salvo pelo gongo do nosso esforço, esse procedimento se encontra com o movimento próprio ao fato, no caminho da unicidade, a partir da qual toma certo ar despido, de coisa bruta. Poderíamos, ironicamente, por isso mesmo, cair na sua força de atração, gravitando em torno dele. Nenhuma novidade, mas ainda não o tínhamos visto precisamente neste terreno da ciência³⁷.

Para Vesentini, herdamos uma forma de pensar que segrega fato e interpretação de maneira a manter a aura de objetividade dos documentos, que podem ser muito bem atraídos para a própria concepção de fato objetivo³⁸. O fato sempre é o mesmo, o que se altera são as interpretações alocadas no interior do próprio fato traduzido pela “memória histórica” do vencedor. Para se contrapor a esse movimento, o historiador cita as indagações e a posterior afirmação de Lucian Febvre:

Pensam acaso que eles [os fatos] são dados à história como realidades substanciais, que o tempo escondeu de modo mais ou menos profundo, e que se deve simplesmente desenterrar, limpar e apresentar à luz do dia aos nossos contemporâneos?[...] Tratando-se da história, é o historiador que os forja [os fatos]. Não é, como ele diz, o “passado”. Ou, por uma estranha tautologia, ‘a história’³⁹.

Como aponta Vesentini, o fato deve ser visto como produção intelectual de agentes engendrados nas lutas em jogo no processo histórico, portanto, como fruto de interpretação e não somente como fato oposto a interpretações. Dessa forma, mesmo no tempo presente, posterior ao fato e interpretador, não existe neutralidade no trabalho do historiador, pois o fato é produto de escolha e passa por elaboração ligada ao próprio método utilizado⁴⁰.

Nesse sentido, há o peso da formação intelectual e das próprias lutas nas quais o pesquisador está inserido. Assim, o distanciamento temporal não é garantia de

³⁷ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 84-85.

³⁸ Ibid., p. 81-82.

³⁹ Ibid., p. 86-87.

⁴⁰ Ibid., p. 89.

objetividade⁴¹. Em face disso, conforme salienta Vesentini, é preciso analisar os fatos e os marcos através da desconstrução da temporalidade, propondo outros modos de compreensão que fujam da periodização proposta pela teia interpretativa construída pela “memória histórica” do vencedor e se aprofundem nas questões em jogo no processo histórico.

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

A unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo da luta, torna-se essencial para a possibilidade de construção da ampla temporalidade característica da memória do vencedor. Aceito e estabelecido este tempo peculiar, a sequência de fatos, temas, crise e marco legitimador/definidor (base a permitir a organização de todo o conjunto) torna-se atrativa por si só, recebendo e absorvendo quaisquer novas informações ou estudos. Estabelecem-se núcleos orientadores de memórias, em torno de questões, de problemas, a atraírem as análises e a proporem revisões. Podem ser recuperados por aquele conjunto abrangente, de modo que também se integrem naquela ampla memória, no seu tempo (e sua cisão, em dois momentos maiores), mesmo quando trazidos por participantes vencidos ou descartados no conjunto do processo, por autores saídos de grupos que efetivamente se envolveram com a história⁴².

Ou seja, estabelecem-se núcleos orientadores de memória, possuidores de eco na memória coletiva. Essa memória mais ampla, coletiva e do vencedor, se impõe pelo seu poder de atribuir relevância a alguns fatos em detrimento de outros em um processo de reelaboração e difusão constante que lhe atribui existência enquanto instância definidora de todo o processo histórico. Como observa Vesentini,

Nessas operações, parte de sua autodefinição, o vencedor/poder apresentará também os lineamentos mais gerais da memória histórica. Transparecerá como um tempo, dado pelo marco, e caracterizado por todo o conjunto interpretativo, explicitador do seu final⁴³.

⁴¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 94.

⁴² Ibid., p. 163.

⁴³ Ibid., p. 132.

Em contraponto, a memória dos vencidos é fragmentada e somente encontra sentido e significado dentro da memória mais ampla, coletiva e do vencedor, contextualizada pelos marcos históricos. Para Vesentini, em tal memória dos vencedores, “[...] utilizar o fato/tema e combater pela sua posse, transparece como instrumento de controle do poder e garantia da manutenção da temporalidade que se pretende instaurar”⁴⁴.

Nesse movimento, refazendo a memória (do vencedor) a instância de poder e seus adeptos estabelecem uma visão unitária do processo, tomando-a como uma grande interpretação conformadora do próprio tempo histórico. Nessa medida, a diferença na sua qualidade é dada pelo marco, que se torna ponto comum em que todos se referenciarão e a qual relacionarão diferentes percepções, sem, no entanto, respeitarem a temporalidade maior⁴⁵.

Nesse processo desencadeado pela “memória histórica” do vencedor, segundo o historiador,

Desaparecem momentos e agentes. O significado de outros instantes, a cristalizarem-se de outra forma, e o lugar onde propostas de agentes foram efetivamente jogadas perdem nitidez. E não conseguem integrar-se na memória, nessa memória [do vencedor]. A percepção do processo como choque entre sujeitos e propostas divergentes e como sequência de cristalizações também diferentes, como que se esvai — sendo substituída pelo movimento de um tempo e de algumas ações a confluírem para um único lugar. [...] A existência de várias propostas de revolução e o âmbito da luta em que se tentou sua efetivação, por sujeitos políticos concretos, perdem-se na memória. [...] Este processo, como pluralidade de possíveis, momentos a indicarem cristalizações diversas entre propostas concretas é elidido, para permanecer apenas o fato, esse fato⁴⁶.

Em suma, imerso nesse procedimento, os vencidos acabam perdendo suas próprias práticas devido às significações e conduções impostas pela memória do vencedor, que têm como ponto de apoio o marco. De acordo com Vesentini, isso ocorre porque o marco traz consigo a capacidade de elidir as falhas dos projetos dos vencedores, pois o ponto de análise de quem debruça sobre essa história é justamente o *a posteriori*, ou seja, o resultado do processo, que se resume no marco.

Conforme aponta Vesentini, o historiador deve buscar se colocar entre a “memória histórica” e sua própria formação, o que lhe possibilitará unir acontecimentos,

⁴⁴ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 135.

⁴⁵ Ibid., p. 136.

⁴⁶ Ibid., p. 138.

ideias em jogo, movimentos intelectuais e memórias. Para tanto, é preciso considerar o conjunto do processo histórico, que supõe, no mínimo, a possibilidade de repensar o seu sentido. Em outras palavras, para o historiador,

[...] considerar outros momentos, ultrapassados, nos levaria a perceber propostas vencidas e a ter de admitir a sua não-absorção no movimento histórico. Momentos e propostas vencidas sugerem refletir sobre o que precisamente situou a estrutura de poder saída do conjunto do processo [...] Também sugere considerar agentes mal colocados quando os pensamos exclusivamente no espaço cronológico [...] ⁴⁷.

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

Com efeito, embora as observações de Vesentini se concentrem no estudo de um momento histórico determinado (“revolução de 30” e todo o processo de rememorar e interpretar que dele decorre), sua importância teórico-metodológica para nosso campo de abordagem é de grande significação. Esse historiador nos incita ao entendimento da história não somente como memória dos vencedores, mas, sim, como um campo repleto de possibilidades que estão em constante tensão.

Dessa maneira, por um lado, seus argumentos abrem campo para abordagem da própria historicidade da obra de Paulo Emílio, ou seja, para o resgate de um processo histórico repleto de possibilidades, mas que foi traduzido pela historiografia do cinema brasileiro somente através da obra do crítico. Encarar criticamente a história do cinema nacional elaborada por Paulo Emílio consiste em interrogar o passado sobre as razões pelas quais alguns acontecimentos ganham a conotação de fatos absolutos ou inegáveis, pois a reiteração de determinada interpretação geralmente redefine a memória com a qual tomamos contato, sendo essa um resultado de lutas de poder ao longo do processo histórico.

⁴⁷ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 142.

Por outro, ao salientar a força com que episódios consagrados pela “memória histórica” projetam-se no presente do pesquisador, Vesentini também problematiza o próprio lugar social no qual o historiador entretece sua teia interpretativa. O que, automaticamente, nos serve de apoio para problematizar o “lugar social” da produção de Paulo Emílio, bem como nos leva às proposições lançadas por Michel de Certeau, em **A escrita da história**, sobretudo acerca do lugar social do pesquisador em história.

Michel de Certeau, precisamente no capítulo *A operação historiográfica*, inicia sua exposição com a interrogação: “O que *fabrica* o historiador quando ‘faz história’? Para quem trabalha? Que produz? [...] O que é esta profissão?⁴⁸”. Obviamente, todo o capítulo será direcionado no sentido de responder tais questões, buscando compreender a chamada “operação historiográfica”, ou melhor, “a produção do conhecimento histórico”, pautada no tripé “lugar social”, “prática” e “processo de escrita”. O que nos interessa no momento são os argumentos acerca do “lugar social” e suas implicações no processo de produção do conhecimento histórico.

Segundo Certeau, toda pesquisa historiográfica articula-se com seu lugar de produção social, econômico, político ou cultural, que traz consigo “o não dito”, “a instituição do saber”, a “relação do historiador com a sociedade” e a “permissão e interdição” das produções. Nessa medida, é justamente a partir desse lugar que irão surgir os interesses, os métodos, os documentos e as interrogações passíveis de análise por parte do historiador⁴⁹.

De acordo com Certeau, o “não-dito” consiste nas escolhas pessoais dos pesquisadores, que são referenciadas por um sistema filosófico, político ou ideológico implícito e particular. Apontando a proposta de Raymond Aron, que buscou reservar um “lugar” privilegiado para as “ideias” e os “intelectuais”, ignorando, assim, as implicações de um lugar social e a possível subjetividade do trabalho do historiador, Certeau a refuta enfatizando que as escolhas individuais do historiador obedecem a um sistema de referência implícito a elas, norteador o contato do primeiro com seu objeto⁵⁰.

Na abordagem concernente à “instituição do saber”, Certeau demonstra que essa é ponto também implícito na análise, que, tal como o “não dito”, exorbitou a relação do historiador com o objeto. O historiador jesuíta enfatiza a existência de uma associação

⁴⁸ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 65.

⁴⁹ Ibid., p. 67.

⁵⁰ Ibid., p. 68-69.

entre o saber histórico e determinadas instituições sociais, que são intrinsecamente ligadas a determinadas doutrinas, a ponto de estabelecerem uma relação de causa e efeito.

Nesse sentido, como aponta Certeau, uma obra de valor em história 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 ao 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 laboratório⁵¹.

Perante esses argumentos é quase um truísmo afirmar que o trabalho do historiador não é autônomo. O historiador não é um indivíduo isolado que elabora suas propostas apenas com base em suas descobertas geniais. Com base nisso, Certeau passa à abordagem das determinações impostas pela relação dos historiadores com sua sociedade.

De acordo com ele, as relações sociais do pesquisador em história constituem-se na textura dos procedimentos de método adotados. Em um quadro no qual cada vez mais ocorre a profissionalização, o produto do conhecimento histórico reforça uma tautologia sociocultural entre os pesquisadores, seus objetos e seu público. Desse modo, da reunião dos objetos à escrita final, o conhecimento histórico é relativo à estrutura da sociedade⁵².

Nitidamente, o conhecimento em história está vinculado às instituições sociais nas quais ele é produzido, ou seja, o “lugar” da produção de conhecimento. Assim, Certeau passa a abordar como a história funciona dentro dessas instituições sociais. Para tanto, elege dois pontos essenciais que regulam essa funcionalidade: a permissão e interdição das produções do conhecimento histórico. Conforme salienta Certeau, essa dupla função do lugar

[...] *torna possíveis* certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas comuns. Mas *torna impossíveis*; exclui do discurso aquilo que é sua condição num momento dado; representa o papel de censura com relação aos postulados presentes (sociais, econômicos, políticos) na análise. [...] De parte a parte, a história permanece configurada pelo sistema no qual se elabora. Hoje e ontem, é determinada por uma fabricação localizada em tal ou qual ponto deste sistema⁵³.

Em linhas gerais, Certeau nos direciona para um terreno analítico que considera o lugar social do pesquisador em história um dos pontos essenciais para a

⁵¹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 72-73.

⁵² Ibid., p. 74.

⁵³ Ibid., p. 77.

produção do conhecimento histórico. Tal prisma teórico é fundamental no modo operatório deste trabalho, pois nos enseja abordar o lugar de produção do conhecimento histórico acerca da história do cinema brasileiro no qual Paulo Emílio esteve inserido.

Dessa forma, é justamente no sentido teórico-metodológico apontado por Carlos Alberto Vesentini e Michel de Certeau que este trabalho busca analisar a trilogia de artigos presentes na obra **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, de Paulo Emílio, pois, por um lado, existem claros indícios da formação de uma “memória histórica” acerca de nossa cinematografia com base na obra do crítico e, por outro, é preciso resgatar a historicidade dessa mesma obra para analisar sua significação cultural, política e ideológica.

À luz de todas as considerações já feitas, fica bastante claro que nosso foco principal é discutir alternativas teórico-metodológicas para os pesquisadores que busquem abordar criticamente a produção do conhecimento acerca da história do cinema brasileiro. A trilogia de artigos presente em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** foi escolhida como objeto desta pesquisa na medida em que, no processo preliminar de obtenção, seleção de materiais e leitura da história do cinema nacional, a obra do crítico emerge como ponto de referência para diversos estudiosos.

Seguindo tal indício, a estrutura dos capítulos tentará oferecer ao leitor uma composição consistente dos temas tratados.

O primeiro capítulo tratará das relações tecidas por Paulo Emílio em seu tempo histórico. Na verdade, pretende abordar a atuação intelectual do crítico no decorrer das décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960, visto que o papel desempenhado por nosso autor nesses quatro decênios consiste em um estágio preparatório para que sua luta pelo cinema brasileiro fosse reconhecida posteriormente. Perseguindo tal análise indagaremos: Em quais frentes de atuação Paulo Emílio efetivou sua luta em favor do cinema brasileiro? Como se deu sua formação política e intelectual para que possibilitasse essa atuação? E que circunstâncias históricas o levaram a dedicar-se tão profundamente ao resgate da história do cinema brasileiro?

O segundo capítulo discutirá de forma mais aprofundada a trilogia de artigos que compõe **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Obviamente, encarando nosso objeto como um produto de conhecimento inserido num lugar social, político, econômico e cultural, bem como analisando o processo de recepção de suas perspectivas, esse capítulo buscará resgatar a historicidade da obra do crítico. De acordo com tal preocupação,

propomos os seguintes questionamentos: Qual é a estrutura interna da obra de Paulo Emílio, do ponto de vista teórico-metodológico? Com quais referências políticas, estéticas e ideológicas ele dialogou? Como ele se posicionou diante dos problemas mais relevantes de seu tempo? E em que medida ele travou um diálogo persuasivo com seus interlocutores?

O terceiro capítulo analisará a recepção da obra do crítico por parte dos estudiosos inseridos na academia ou sob seu raio de influência. Nesse momento do trabalho, as seguintes questões orientarão a nossa escrita/urdidura de enredo: Como ocorreu a consolidação da teia interpretativa da história de nossa cinematografia entretecida por Paulo Emílio? Quais os principais divulgadores dessa teia no campo acadêmico? E como se deu o processo de rompimento ou reavaliação das principais perspectivas dessa teia?

Em suma, é com base nessas questões que esta pesquisa busca oferecer uma contribuição para outra abordagem teórico-metodológica da história do cinema brasileiro.

PAULO EMÍLIO E SEU TEMPO

Os lugares mais quentes do inferno são reservados àqueles que, em épocas de crise moral, mantêm-se na neutralidade.

Dante Alighieri, in “Divina Comédia”

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

Glauber Rocha, in “Revolução do cinema novo”

CAPÍTULO 1

1.1. Pequeno perfil biográfico e questões de método¹

Tomando como ponto da partida a frase de Dante utilizada como epígrafe, podemos afirmar que, sem dúvida, Paulo Emílio Salles Gomes não garantiu seu lugar no inferno, pois em toda sua trajetória na sociedade brasileira, em momentos de crise moral, econômica, política ou cultural, nunca se pautou pela neutralidade. É justamente esse caráter permanentemente engajado da atuação de Paulo Emílio que norteará este primeiro capítulo, pois as relações tecidas pelo crítico ao longo de praticamente cinco décadas alicerçaram um notório reconhecimento e respeito a suas posições políticas, sociais, econômicas e culturais, sobretudo no que diz respeito a história e aos destinos do cinema brasileiro.

Paulo Emílio nasceu em São Paulo a 17 de dezembro de 1916. Filho de família burguesa — Francisco de Salles Gomes [médico] e Gilda Moreira de Salles Gomes —, em 1933 concluiu o ginásio cursado no colégio *Liceu Rio Branco*, no bairro de Higienópolis, na capital paulista. Tornou-se vestibulando de medicina, plano automaticamente abandonado em detrimento da aptidão para as ciências humanas. Essa guinada levou Paulo Emílio ao vestibular de filosofia, porém a política já falava mais forte e então o jovem intelectual se interessou pelo marxismo e passou a integrar a *Juventude Comunista*.

Entre 1934 e 1935, Paulo Emílio mesclou atividades intelectuais e políticas. Por um lado, participou de reuniões e comícios da *Aliança Nacional Libertadora* (ANL), bem como começou a escrever artigos para periódicos de esquerda como *Vanguarda Estudantil*, *A Platéia* e *Correio Paulistano*. Por outro, com seu melhor amigo, de *Liceu Rio Branco* e por toda a vida, Décio de Almeida Prado, lançou a revista *Movimento*, na qual se desdobrava em diversos pseudônimos, e tentou fundar, sem êxito, o *Quartirão*, uma espécie de clube de literatos, pintores, escultores e musicistas, que reuniria novos adeptos e alguns remanescentes modernistas da semana de 1922.

Apesar de *Movimento* não passar do primeiro número e *Quartirão* não sair da primeira reunião, de acordo com Décio, o esforço intelectual de Paulo Emílio abriu portas para sua entrada na cena intelectual paulista, assim como lhe deu oportunidade de conhecer grandes nomes da elite intelectual, como Mario e Oswald de Andrade e Flávio de

¹ A grande maioria dos dados biográficos desse capítulo foi retirada do competente trabalho de José Inácio de Melo Souza. Cf. MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002. Quando fugirmos a esta regra, bem como utilizarmos argumentos diretos ou indiretos, obviamente daremos devida referência.

Carvalho². João Carlos Soares Zuin, com base em ensaio do próprio Paulo Emílio, caracteriza esse período da vida do crítico como uma “adesão e gosto de ser moderno”³.

Na verdade, Paulo Emílio, um indivíduo de origem burguesa, além de não se identificar com sua classe, buscava se orientar em uma sociedade aristocrática, elitista e golpista. Neste contexto, uma paixão política pela Rússia comunista, assim como a perspectiva estética modernista alimentavam seu eixo de orientação sociocultural no contexto paulista dos anos de 1930.

Em 1935, precisamente em 5 de dezembro, pouco após a *Intentona Comunista*, a ditadura Vargas recrudescer a repressão às esquerdas e nessa onda Paulo Emílio foi preso. Passou cerca de um ano e meio em presídios da capital paulista. Em 1937, com outros colegas de prisão fugiu por um túnel. Pouco tempo depois foi capturado, liberado e partiu para Paris.

Em Paris nosso autor passou dois anos. Em função de seus relacionamentos pessoais, sobretudo com Victor Serge, Andrea Caffi⁴ e Plínio Sussekind Rocha⁵, fez uma releitura do marxismo e se interessou por cinema. Com relação à política, foi influenciado por Serge e Caffi, acompanhando os desdobramentos das atividades da *Frente Popular* francesa e dos fatos soviéticos. Quanto ao cinema, o interesse veio em decorrência da política, porém por intermédio de Plínio Sussekind Rocha, naquele período bolsista pelo governo brasileiro em Paris e preparando seu doutoramento no Instituto de História das Ciências. Ambos frequentaram os cineclubes parisienses tomando contato com películas francesas, alemãs e soviéticas.

Com a eclosão da segunda guerra, em dezembro de 1939, Paulo Emílio retornou ao Brasil e retomou contato mais estreito com Décio de Almeida Prado, já graduado em Filosofia e Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). De 1940 até 1946, após uma breve inatividade e desinteresse, nosso autor se bacharelou em Filosofia pela FFLCH; junto com Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado fundou o *Clube de Cinema de São Paulo*; e tomou contato com Ruy Coelho, Gilda de Mello Souza, Alfredo Mesquita e

² PRADO, Décio de Almeida. *Paulo Emílio quando Jovem*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Paulo Emílio Salles Gomes**: um intelectual na linha de frente. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 17.

³ ZUIN, João Carlos Soares. *Paulo Emílio Salles Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações*. **Novos Rumos**, ano 17, n°. 36, 2002, p. 52.

⁴ Ambos de visão bastante crítica com relação ao Stalinismo.

⁵ Um dos membros fundadores do *Chaplin Clube* e considerado um dos maiores críticos de cinema do Brasil.

Antonio Candido, com os quais colaborou na seminal revista *Clima*, cuja seção de cinema ficou sob sua responsabilidade.

Nesse período, Paulo Emílio não abandonou a atividade política. A essa altura liberto de qualquer ortodoxia esquerdista, particularmente devido à influência de Serge e Caffi, sua participação mais efetiva foi no *Grupo Radical de Ação Popular* (GRAP), de atividade prática na luta contra Getúlio Vargas e dentro de uma linha ideológica marxista independente.

Do GRAP surgiu a *Frente de Resistência*, na qual, por meio de contatos com comunistas anticnopolistas do *Comitê de Ação*, nosso autor ajudou na organização do *Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores*, realizado em 1945. Pouco tempo depois, a *Frente de Resistência* fundiu-se com a efêmera *União Democrática Socialista* (UDS), também fundada por Paulo Emílio.

De um modo geral, as atividades políticas não partidárias de nosso autor giraram em torno de comícios, reuniões, preparação e apreciação de manifestos, negociações e intervenções públicas alicerçadas no bastião democrático e socialista contra o Estado Novo varguista. Em 1946, Paulo Emílio recebeu bolsa do governo francês para estudar cinema na *Escola de Altos Estudos Cinematográficos* (IDHEC), de Paris, e partiu novamente para França.

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

As relações tecidas por nosso autor na Europa proporcionaram a organização do acervo da *Filmoteca*, do então recém-criado *Museu de Arte Moderna* (MAM) de São Paulo, bem como sua admissão na FIAF e o estabelecimento de diversas parcerias que auxiliaram na preparação do *I Festival Internacional de Cinema de São Paulo*, na ocasião das comemorações do *IV Centenário da cidade de São Paulo*, em 1954.

Justamente para o festival, em maio de 1954, Paulo Emílio retornou em definitivo para o Brasil. Além de começar a escrever na coluna de cinema do *Suplemento Literário* d'O Estado de São Paulo, lugar no qual seus amigos fraterno Antonio Candido e Décio de Almeida Prado também desempenharam papéis importantes, o crítico passou a proferir palestras, ministrar aulas e participar de conferências e debates por todo o país, mas sobretudo em São Paulo.

Até por volta de 1960, organizou cursos para dirigentes de Cineclubes, participou ativamente da *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica* e retomou a prática efetiva na organização do acervo da Filmoteca do MAM, colaborando na sua transformação em *Cinematca Brasileira*, da qual foi o primeiro curador-chefe. Em 1961, com Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld, foi convidado por Antonio Candido a se integrar aos intelectuais da FFLCH-USP para ministrar um seminário de Teoria Literária. O intelectual começava a se transformar em professor universitário.

Desde então, conjuntamente ele mesclou suas atividades na *Cinematca Brasileira* às de professor universitário e crítico cinematográfico. A defesa do cinema brasileiro o aproximou da geração do *Cinema Novo*, que o considerou mentor intelectual à semelhança do que se passava na França com a *Nouvelle Vague* francesa e o crítico André Bazin. Ainda nesse contexto, além de defensor estético, o crítico se tornou o arauto das reivindicações burocráticas daqueles cineastas brasileiros perante a esfera pública.

Em 1964, por intermédio de Darci Ribeiro, que buscava um entrosamento entre *Cinematca* e Universidade, foi fundador do curso de cinema da então recém-criada Universidade de Brasília (UnB), ministrou aulas e orientou trabalhos na instituição e ainda participou da *I Semana do Cinema Brasileiro* de 1965. Com a repressão imposta pelo golpe militar, Paulo Emílio se demitiu da UnB e retornou a São Paulo, precisamente à USP, onde assumiu o cargo de professor-colaborador da FFLCH e, posteriormente, participou da primeira turma de professores contratados pela *Escola de Comunicações Culturais* (ECC), pouco depois rebatizada de *Escola de Comunicações e Artes* (ECA).

Além de várias orientações na FFLCH e na ECA, nosso autor continuou seus escritos em órgãos de imprensa como o *Suplemento Literário*, a revista *Visão*, o tablóide *Brasil, Urgente*. Em 1973, defendeu seu doutoramento sobre Humberto Mauro⁶, considerado, a partir de sua pesquisa, o maior cineasta do cinema brasileiro.

⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Em 1977, precisamente no dia 9 de setembro, Paulo Emílio faleceu vitimado por um ataque cardíaco fulminante. No entanto, sua atuação na sociedade brasileira, ao longo de praticamente cinco décadas, garantiu-lhe o *status* de maior crítico de cinema do país das décadas de 1950, 1960 e 1970, assim como de um dos expressivos nomes da geração de intelectuais nacionais comprometidos com a cultura brasileira naquele período.

Como buscaremos demonstrar ao longo deste trabalho, sua concepção de história do cinema brasileiro alimentou praticamente todas as perspectivas de análise da historiografia cinematográfica nacional entre as décadas de 1960 e 1980. No intuito de já iniciarmos tal demonstração, três questões aparecem como fundamentais neste capítulo: Em quais frentes de atuação ele lutou em favor do cinema brasileiro? Como se deu sua formação política e intelectual? E quais circunstâncias históricas o levaram a dedicar-se tão profundamente ao resgate da história do cinema brasileiro?

Para respondê-las, metodologicamente partiremos da demonstração da atuação do crítico em três frentes institucionais — *Cinemateca Brasileira*, Universidade e crítica cinematográfica — no sentido de investigar quais as matrizes intelectuais dessa atuação. Os recortes são arbitrários, por isso mesmo o trabalho se impõe como transitório. Nessa medida, para tal empreitada este capítulo será dividido em três seções: uma primeira que versará sobre as atividades de Paulo Emílio na *Cinemateca Brasileira*; outra que dará ênfase em sua atuação no âmbito universitário; e uma última na qual buscaremos nos ater a suas atividades de crítico cinematográfico.

Embora tenhamos escolhido apenas um dos caminhos analíticos possíveis, buscaremos identificar um panorama geral das influências fundamentais na atuação institucional de Paulo Emílio. Acreditamos que com tal movimento será possível extrair dessa relação de via dupla entre presente e passado os elementos essenciais que contribuíram para os diálogos travados por sua obra nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

Por fim, é oportuno ressaltar que a clivagem estabelecida entre essas três frentes de atuação institucional advém antes de imposições formais do texto que propriamente de alguma investidura desavisada de nossa parte, pois sabemos que, de um modo geral, as atividades de Paulo Emílio não se separaram. De todo modo, o capítulo tomado em sua completude conseguirá superar a clivagem formal estabelecida entre estas atividades, galgando uma circunscrição mais abrangente.

1.2. *Cinemateca Brasileira* e a luta pelo cinema nacional

A frase de Glauber Rocha utilizada como epígrafe neste capítulo não é mero efeito estético, pois ela traduz em larga medida a influxo intelectual da atuação de Paulo Emílio na cultura cinematográfica nacional, tendo como uns dos locais privilegiados a *Cinemateca Brasileira*. Como em um castelo de cartas cuja fileira da base é fundamental para a sustentação das demais logo acima, a *Cinemateca* foi o campo preciso no qual o crítico iniciou sua luta pelo cinema brasileiro, sobretudo seu passado. Não passado morto, no sentido apenas de resgate arquivístico, mas passado vivo e influente no presente e o futuro do cinema brasileiro, sua história e historiografia.

Analisando de um ponto de vista histórico, José Inácio de Melo Souza caracteriza a *Cinemateca* como uma “trincheira cultural” utilizada por Paulo Emílio; um espaço a partir do qual ele exerceu sua militância pelo cinema brasileiro em duas faces: uma primeira no resgate de seu passado e outra na compreensão desse passado como aposta para o futuro⁷. Contudo, podemos ir um pouco mais longe e inferir que a atuação de Paulo Emílio na *Cinemateca Brasileira*, seja no trabalho de resgate histórico e difusão de películas, seja no investimento cultural de uma instituição empenhada na temática cinematográfica, contribuiu sensivelmente para o reconhecimento e respeitabilidade adquiridos pela quase totalidade de sua vasta escrita sobre cinema brasileiro.

Nesse sentido, acreditamos que o respaldo conquistado pelo “jacobinismo” de Paulo Emílio quando o assunto girava em torno do cinema brasileiro possui uma matriz intelectual ambivalente. Por um lado, residente no peso histórico de sua militância política nas décadas de 1930 e 1940. E, por outro, na experiência institucional e burocrática acumulada em função dos cargos exercidos na França, ao longo de suas duas estadias naquele país, que também contemplam grande parte das duas décadas supracitadas, chegando ao início da de 1950.

Diante disso, e no propósito de analisar o desempenho de sua luta à frente da *Cinemateca* como um dos principais motivos que possibilitaram o reconhecimento de sua obra, este subcapítulo será dividido em duas frentes. Uma primeira, na qual nos empenharemos em demonstrar suas atividades na entidade. E uma segunda, cujo ponto fundamental é buscar evidenciar a matriz intelectual que possibilitou tal atuação.

⁷ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 439-440.

1.2.1. *Película brasileira também é assunto político e burocrático*

Em 1954, Paulo Emílio encerrou suas atividades na França e retornou ao Brasil para a participação no *I Festival Internacional de Cinema de São Paulo*, realizado na ocasião das comemorações do *IV Centenário* da capital. Nosso autor, de Paris, havia participado efetivamente da organização do evento, inclusive do acervo da *Filмотeca* do *Museu de Arte Moderna* de São Paulo (MAM-SP). O empenho foi tamanho, ao ponto de Rudá de Andrade revelar que o crítico era esperado como a chave para a resolução de todos os problemas da *Retrospectiva Internacional*⁸, que faria parte das atividades do *Festival*.

Diante disso, o caminho natural de Paulo Emílio foi assumir, logo após o evento, a direção da *Filмотeca* do MAM, que pretendiam transformar no *Museu do Cinema* de São Paulo. Durante ao menos dois anos, o crítico e Rudá de Andrade trabalharam fundamentalmente na obtenção de películas, na organização de documentação, na captação de recursos e espaços para o acervo, bem como na tentativa de estabelecimento de convênios culturais e financeiros para a entidade.

Tal investimento resultou no crescimento cultural e físico das atividades do *Museu de Cinema*, porém o interesse dos responsáveis do MAM, que o abrigava, inclusive pagando os salários de Paulo e Rudá, não o acompanhou no mesmo passo. Isso resultou, em dezembro de 1956, no divórcio amigável⁹ entre o *Museu* e o MAM, transformando-se o primeiro numa entidade independente: *Cinematheca Brasileira*. De acordo com Melo e Souza,

A finalidade da sociedade sem fins lucrativos [Cinematheca Brasileira] era a preservação, a documentação e a difusão cinematográfica, bem como a atividade filantrópica de assistência e proteção aos trabalhadores dos diferentes campos do cinema. [...] Paulo foi empossado como conservador-chefe, tendo dois conservadores adjuntos: Rudá de Andrade e Caio Scheiby. Essa estrutura harmoniosa, que permaneceria viva nos dez anos seguintes, **baseava-se na força de liderança e coordenação política de Paulo Emílio**, no traquejo e segura presença de Almeida Salles junto ao Estado e na firme direção administrativa de Rudá¹⁰. (Grifo nosso)

⁸ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 356.

⁹ Ibid., p. 364.

¹⁰ Ibid., p. 366.

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

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

A Cinemateca Brasileira tem compromissos não só com a posteridade. A massa de filmes armazenados, que já atinge cerca de dois milhões de metros, permite ou permitirá à Cinemateca Brasileira satisfazer uma multiplicidade de funções imediatas. Facultando aos quadros técnicos e artísticos da indústria cinematográfica o conhecimento das grandes obras da história do cinema em todo o mundo, contribui para a elevação do nível cultural desses quadros. Colecionando filmes de ficção e naturais de todas as épocas e países, ela é para a indústria uma fonte preciosa de documentação tendo em vista as produções que exijam reconstrução de ambientes afastados no tempo e no espaço. A Cinemateca Brasileira permitirá a criação, nas escolas, de cursos de apreciação cinematográfica, que cada vez mais aparecem como uma necessidade no mundo moderno, pela sua função de elevar o nível de exigências do público cinematográfico. Reunindo, além de filmes, toda espécie de documentação relativa ao cinema, ela será ao mesmo tempo um arquivo e um museu das artes técnicas cinematográficas. Fora o terreno propriamente cinematográfico, a importância cultural da Cinemateca Brasileira não é menor; particularmente para as diversas disciplinas das ciências humanas pode exercer papel próximo ao das bibliotecas e arquivos nacionais¹¹.

Mais adiante, as considerações mencionam questões burocráticas e trâmites financeiros, que não são considerados temas menos importantes. Paulo Emílio argumenta:

A preservação dos filmes, isto é, sua restauração, contratipagem, copiagem e armazenamento em instalações especiais rigorosamente adequadas, com temperatura e grau de umidade constantes, é um trabalho por si só altamente custoso. Uma cinemateca ainda deve enfrentar as despesas de documentação e difusão. [...] Uma cinemateca só pode existir quando fortemente apoiada pelos poderes públicos. Neste particular a data de 30 de dezembro de 1955 tem uma grande significação. Nesse dia foi sancionada pelo prefeito Wladimir de Toledo Piza a lei municipal nº 4.854 que, entre outras providências, prevê o estabelecimento de convênios entre a Prefeitura e instituições culturais que se dediquem à

¹¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Vinte milhões de cruzeiros*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 77, Vol. 1.

conservação e difusão de filmes, e assegura os fundos necessários pela cobrança de um adicional ao preço das entradas nos cinemas. O atraso dos trabalhos no Brasil é tão grande e as necessidades de uma cinemateca tão altas que talvez a Prefeitura não possa, sozinha, satisfazê-las integralmente¹².

Diante dessa necessidade, iniciou uma peregrinação por repartições públicas na busca de parcerias para a manutenção e desenvolvimento da *Cinemateca*. Tal empenho resultou na transformação de *Cinemateca* em *Fundação Cinemateca Brasileira*, bem como no estabelecimento de convênios com o governo de São Paulo e a USP.

Estes convênios logo foram estremecidos pela irregularidade do repasse de recursos à *Cinemateca*. Em face disso, Paulo Emílio continuava a defender a importância cultural da entidade. Em novembro de 1959, no *Suplemento Literário*, ao comparar o estágio de desenvolvimento do arquivamento de filmes com o da pesquisa histórica nacional, o crítico demonstrava certo descontentamento com o trabalho desenvolvido. Segundo ele,

No Brasil um exame superficial dá a **impressão** de que o trabalho de arquivamento de filmes está muito mais desenvolvido do que a pesquisa histórica. Uma melhor aproximação do problema mostra que por um lado **ainda não existe entre nós uma verdadeira cinemateca**, como demonstrarei oportunamente, e que por outro os trabalhos históricos em curso têm uma importância fundamental¹³. (Grifo nosso)

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

Em meados de 1963, nosso autor, além de escrever na imprensa especializada, já ministrava diversos cursos e proferia palestras Brasil afora. Nesse contexto, sua importância cultural lhe impôs outras atividades, ocasionando seu distanciamento natural e esporádico das funções de curador-chefe da entidade.

Desde então, até aproximadamente 1970, a *Fundação Cinemateca Brasileira* praticamente vegetou devido às dificuldades de auto-sustentação financeira. Paulo Emílio,

¹² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Vinte milhões de cruzeiros*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 77-78, Vol. 1.

¹³ Id., *Pesquisa histórica*. In: _____. Op. cit, p. 27, Vol. 1.

nesse período, passou uma temporada em Brasília, sobretudo em atividades na UnB, e posteriormente em São Paulo, envolvido com cursos na FFLCH e ECA da USP.

Em 1970, um alento ao renascimento da *Fundação* foi dado com a perspectiva de incorporação de seu acervo ao recém-criado *Museu da Imagem e do Som* (MIS), que tinha Rudá de Andrade na direção e Paulo Emílio como membro do conselho de orientação. Não obstante, por cerca de quatro anos, a *Cinemateca* ficou à mercê de promessas de acordo¹⁴ e sobrevivendo das atividades de novos voluntários, especialmente aqueles cooptados por Paulo Emílio na ECA-USP, como Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto Souza e Sylvia Bahiense Naves.

Até aproximadamente 1974, a *Cinemateca* foi dirigida por Lucilla Ribeiro Bernardet, porém, devido a seus problemas de saúde, a volta de Paulo Emílio às funções de curador-chefe foi inevitável. Após retomar a curadoria da *Fundação*, o crítico foi a “ponte” entre a velha e a nova geração da *Cinemateca*.

Na verdade, ele coordenou toda a reorientação diretora atribuindo cargos a Antonio Candido, Sylvia Bahiense, Ismail Xavier, Zulmira Ribeiro Tavares, Maria Rita Eliezer Galvão, Décio de Almeida Prado, Carlos Roberto Souza e Carlos Augusto Calil. Segundo Melo Souza, uma visão museológica de gênese universitária se impôs na *Cinemateca*, tendo Paulo Emílio um papel central neste processo¹⁵.

Nesse contexto, nosso autor reiniciou sua peregrinação aos gabinetes públicos conseguindo acordar importantes benefícios financeiros e convênios culturais. Uma pequena mostra da reestruturação da *Cinemateca* pode ser percebida em trecho de carta escrita por Paulo Emílio a Glauber Rocha, em 1976. O crítico afirma:

Até agora não ousei pedir a você mais um sacrifício, o de me arranjar suas fitas, as do Brasil e as daí. Mas agora as coisas mudaram e há possibilidade de combinar a sua ajuda para o nosso trabalho com a reunião de alguns recursos para você, que talvez tenham alguma utilidade no momento em que vive. **Está finalmente chegando um bom dinheiro para a Cinemateca se aparelhar e é possível dedicar parcela para obtenção de novo material para o acervo.** É para nós primordial [...] obter cópias em 16 e 35 mm de cada um de seus filmes, se possível todos¹⁶. (Grifo nosso)

¹⁴ Um com o MIS, que acenava com a necessidade de inventariar todas as peças do acervo para lhes “arranjar um espaço”, e outro com o *Museu Lasar Segall*, que lhes doou um terreno e cedeu espaços para as atividades, porém sem aposte financeiro, o que inviabilizou a construção de espaços adequados ao acervo.

¹⁵ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 489.

¹⁶ ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Ivana Bentes (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 578.

Em outros termos, a *Fundação Cinemateca Brasileira*, após penosa década, estava se reerguendo sob a tutela de seu mais fiel escudeiro: Paulo Emílio. No entanto, por obra do fluxo histórico, o crítico não pôde continuar sua luta incansável à frente da *Fundação*, pois em 1977 seu coração não acompanhou mais sua militância pelo cinema brasileiro.

Contudo, ao lado de antigos companheiros como Antonio Candido, Zulmira Ribeiro Tavares e Décio de Almeida Prado, nosso autor havia conseguido introduzir na *Cinemateca* alguns novos integrantes como Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto Souza e Sylvia Bahiense, que se tornariam expoentes da esfera documental do cinema brasileiro. Enfim, a luta cultural em defesa do cinema nacional tinha prosseguimento garantido.

1.2.2. Matriz intelectual na militância política e nos cargos burocráticos exercidos na França

Seguindo algumas evidências, somos conduzidos à hipótese de que a militância política e os cargos burocráticos desempenhados por Paulo Emílio na França constituem um quadro expressivo da matriz intelectual de sua atuação na *Cinemateca Brasileira*. Alguns mais desavisados não encontrariam na sua luta pelo cinema brasileiro à frente da *Cinemateca*, sobretudo pela organização de um acervo de películas e sua difusão, qualquer ligação com sua militância política nas décadas de 1930 e 1940. Entretanto, encarada sob luzes de um processo histórico que se esgotou fisicamente com sua morte, mas que, em contrapartida, ganhou prosseguimento na historiografia do cinema nacional, esta inerência emerge expressivamente.

Desde a juventude nosso autor tendeu à arregimentação social e à militância política. Na atmosfera efervescente da capital paulista do início dos anos de 1930, o estudante Paulo Emílio aderiu aos ideais esquerdistas participando ativamente da *Juventude Comunista*, bem como levando a sério os estudos sobre o marxismo. De acordo como Melo Souza, entre suas leituras figuravam Lênin, Stalin, Riazanov, Max Beer, Leo Goomilevsky, Michael Good e as publicações da Terceira Internacional¹⁷.

O próprio Paulo Emílio, já maduro, nas páginas *Suplemento Literário*, rememorou sua juventude comunista. Em outubro de 1961 afirmou:

¹⁷ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 22.

A Rússia foi o país que mais me interessou durante muito tempo. O motivo era político, mas eu me pergunto se esta expressão é a mais adequada para resumir o estado de espírito dos jovens brasileiros que abordavam os problemas russos nos anos imediatamente anteriores e posteriores a 1930. Durante os últimos cento e tantos anos não houve país que suscitasse, como a Rússia, tanta paixão. Para encontrar algo semelhante é preciso reportar aos fins do século dezoito e início do século dezenove, à França nova remodelada pela Revolução. Os estímulos afetivos provocados pela transformação da Rússia em União Soviética ultrapassaram amplamente o que se designa por política. Ou melhor, **a política naquele tempo aparecia para muitos como a atividade humana mais completa que se pudesse imaginar**, envolvendo todas as preocupações, das morais à estéticas. [...] **O comunismo oferecia uma concepção de mundo e normas de comportamento**¹⁸. (Grifo nosso)

A modéstia do crítico resume a posição de ser comunista a uma questão de paixão. Mais tarde um pouco, em outubro de 1964, novamente no *Suplemento Literário*, as considerações também giram em torno do sentimentalismo. Ele argumenta:

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, Stalin e Trotski, Meyerhold e Renato Viana¹⁹.

Em outros termos, ser comunista correspondia a ser moderno. Entretanto, acreditamos que era bem mais que isso. Pois, apesar de o influxo modernista ser fundamental em sua formação intelectual, naquele momento, após a “Revolução de 1930”, quando a derrota política da elite paulista reordenou a ambiência intelectual da capital, a militância de esquerda tendia a ocupar mais profundamente seu cotidiano.

João Carlos Soares Zuin não nega o gosto de Paulo Emílio em ser moderno, porém afirma a importância do comunismo em sua vida. De acordo com ele,

Paulo Emílio concebia o comunismo como um movimento libertário da humanidade, a nova luz que iluminava o caminho que deveria ser trilhado pela humanidade após a barbárie da Primeira Guerra mundial e da crise da modernidade. Para o jovem militante comunista a participação na política estava ligada à convicção de que os antigos valores culturais haviam se tornado obsoletos e sem vida e, por conseguinte, vinculada também a uma atenção apaixonada à história entendida como *lôcus* da renovação radical²⁰.

¹⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Introdução bastante pessoal*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 357, Vol. 2.

¹⁹ Id., *Um discípulo de Oswald em 1935*. In: _____, Op. cit., p. 440, Vol. 2.

²⁰ ZUIN, João Carlos Soares. *Paulo Emílio Salles Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações*. **Novos Rumos**, ano 17, n.º. 36, 2002, p. 53.

Por volta de 1934, em função da adesão à *Juventude Comunista*, Paulo Emílio passou a participar de reuniões do *Comitê Estudantil da Luta Contra a Guerra Imperialista e o Fascismo* e a escrever na *Vanguarda Estudantil*. Nesse contexto, os integralistas, sob a liderança de Plínio Salgado, começaram a se tornar seus principais inimigos políticos.

Dois pontos merecem destaque. Por um lado, o embate entre os intelectuais paulistas e o movimento integralista tem profundas raízes na querela política desencadeada pelos acontecimentos que rondaram 1930 (a chamada “Revolução”). Por outro, a própria concepção marxista de Paulo Emílio ensejava o combate a uma perspectiva ideológica fascista, que vinha contra os seus ideais.

O mais célebre ataque do crítico ao integralismo veio em artigo publicado na *Vanguarda Estudantil*. Nele, Paulo Emílio faz ácidas críticas a Plínio Salgado e companhia, que se teriam reunido em torno do busto de Euclides da Cunha, no Cantagalo, Rio de Janeiro, como se esse tivesse aderido ao movimento integralista. Uma passagem merece ser transcrita. Logo no início do artigo, o crítico afirma:

— O chefe nacional [Plínio] 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**²¹. (Grifo nosso)

Salta aos olhos a ironia de Paulo Emílio, que acaba ridicularizando a atitude do chefe dos integralistas. Para Décio de Almeida Prado, ridicularizar, fora o choque direto, era visto então como uma das armas mais eficazes na luta contra o fascismo²². 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 perto²³.

Em meados de 1935, surgiu a *Aliança Nacional Libertadora* (ANL), reunindo militantes do PCB e uma gama de organizações estudantis de esquerda. Como consequência natural de sua militância, nosso autor passou a frequentar os comícios da ANL, bem como a escrever em *A Platéia*. Ao argumentar sobre dois comícios da ANL, em

²¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Euclides da Cunha, Olavo Bilac e o Integralismo*. In: _____. **Paulo Emílio Salles Gomes**: um intelectual na linha de frente. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 27.

²² PRADO, Décio de Almeida. *Paulo Emílio quando jovem*. In: GOMES, Op. cit., p. 25-26.

²³ Em *Cemitério*, obra ficcional inacabada, Paulo Emílio narra alguns acontecimentos da batalha com maestria, inclusive o enterro de um de seus maiores companheiros de militância, Décio Pinto de Oliveira, morto no célebre combate. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cemitério**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

São Paulo — um na esplanada do então Palácio das Indústrias e outro no Rink —, Victor de Azevedo dá ênfase ao que Paulo Emílio despertava em seus interlocutores:

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 precedia dos meios universitários. Seu nome: Paulo Emílio Salles Gomes²⁴.

Melo Souza prefere destacar as convicções políticas do crítico:

A adesão de Paulo Emílio à ANL alterou a sua trajetória de militante de esquerda. Ele, que nunca se rendera completamente à ortodoxia do Partido Comunista, encontrou na nova organização espaço para aumentar sua participação política. [...] seu antiimperialismo 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 catastrófica²⁵. (Grifo nosso)

Aliada a esta visão da política apontada por Melo Souza, também notamos que Paulo Emílio, em entrevista ao *Correio de São Paulo*, em 1935, revela sua visão do fluxo histórico afirmando:

[...] de uns tempos pra cá, a mocidade brasileira tornou-se consciente de que, por um **determinismo histórico**, fora **extemporaneamente** [...] chamada a uma situação social ativa, situação em desequilíbrio com a sua cultura, que era escassa, e a sua experiência, que era pouca²⁶. (Grifo nosso)

O crítico reconhece a imaturidade da juventude ao caracterizar sua atuação como extemporânea, porém a enxerga necessária, pois o determinismo histórico condicionou tal conjuntura. É o marxismo influenciando sensivelmente nas suas concepções políticas. Paulo Emílio demonstra sua concepção marxista de história, bem como sua capacidade em historicizar os fatos de seu presente de acordo com uma linha mestra reguladora de suas ações práticas.

²⁴ AZEVEDO, Victor. *Paulo Emílio preso político*. In: BERNARDET, Jean-Claude & CANDIDO, Antonio (Orgs). **Ensaio de Opinião**. Rio de Janeiro: Inúbia, 1978, p. 13, Vol. 6.

²⁵ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 29.

²⁶ Entrevista de Paulo Emílio ao *Correio de São Paulo*, em 21 de junho de 1935. Apud PRADO, Décio de Almeida. *Paulo Emílio quando jovem*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 17.

O tom antigolpista, antimilitarista e pró-democracia, aliado ao pano de fundo da crença no determinismo histórico, ditou a sua atuação em diversas frentes sociais e políticas. 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 Platéia*, 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.

Toda essa agitação militante de Paulo Emílio, aliada à atmosfera autoritária pela qual passava o país em 1935, sobretudo após a *Intentona Comunista* de novembro, da qual o crítico não participou, resultou em sua prisão política no dia 17 de dezembro. Nomes consideráveis como Caio Prado Júnior, Miguel Costa e Fúlvio Abramo haviam sido presos poucos dias antes pelo DOPS. Melo Souza sintetiza bem os motivos da prisão de nosso autor:

[...] 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 país²⁷.

Paulo Emílio passou cerca de um ano e meio nos presídios *Paraíso* e *Maria Zélia*²⁸. No segundo, teve apenas uma passagem intermediária. Nesse período, precisamente no *Paraíso*, dedicou-se a leituras “proibidas” e ao proselitismo entre os companheiros de prisão. Décio de Almeida Prado, ao escrever sobre o período em que o crítico passou na prisão, revela sua personalidade ímpar:

²⁷ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 77.

²⁸ Para uma detalhada descrição do processo contra o crítico. Cf. MELO SOUZA, Op. cit., p. 77-86.

Às quintas-feiras, o visitávamos, um pequeno grupo de parentes e amigos. Desejávamos dar-lhe apoio, passar-lhe um pouco do nosso calor de pessoas livres. Mas quase sempre acontecia o contrário: ele é que nos fazia rir, ele é que nos remuniciava de otimismo com a vitalidade e a sua inesgotável alegria de viver. Íamos confortar e saíamos reconfortados²⁹.

Esta personalidade de Paulo Emílio provavelmente foi o que mais pesou em sua redação da peça teatral **Destinos**³⁰, que, escrita e representada no presídio *Maria Zélia*, buscava reafirmar sua causa esquerdista, assim como sinalizar a próxima e inevitável vitória da revolução³¹. Mais uma vez salta aos olhos sua perspectiva marxista, cujo *telos* consiste na vitória da causa revolucionária comunista.

Paulo Emílio fugiu do *Paraíso* em 1937, aproveitando-se de uma fuga em massa. Passou cerca de três meses se escondendo em casas de amigos, foi capturado novamente e liberado pela polícia do governo Vargas.

No mesmo ano partiu para a França; por lá passou apenas dois anos, porém muito expressivos para a redefinição de suas concepções políticas e intelectuais. O cinema passou a fazer parte da vida do crítico, bem como o marxismo começou a sofrer uma transformação. De acordo com Antonio Candido,

Essa estada foi dos fatos mais importantes da sua vida: ela lhe revelou o cinema e alterou a fundo sua visão política. Ao chegar lá era automaticamente stalinista, na medida em que apoiava o Partido Comunista e seguia a sua orientação³².

No entanto, em Paris, além de fazer leitura das obras de Trotski, Victor Serge, Arthur Rosenberg, Koestler, Bukarin e Alexandre Barmine, todas de visão bastante crítica acerca da *Revolução de Outubro*, Paulo Emílio se ligou intimamente a Victor Serge e Andrea Caffi, cujas trajetórias de exilados políticos sinalizavam um socialismo democrático e revolucionário³³. Conforme aponta Antonio Candido, nosso autor

[...] 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

²⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Paulo Emílio na prisão*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cemitério**. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p. 142.

³⁰ Incorporada ao volume citado logo acima. Cf. GOMES, Op. cit., p.115-135.

³¹ PRADO, Op. cit., p. 143.

³² CANDIDO, Antonio. *Informe político*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p.56.

³³ Ibid., p. 56-57.

prejuízo da admiração pela figura e os escritos de Trotski, rejeitava também o trotskismo; e passou a ver o marxismo como um corpo aberto de doutrina, passível de modificação segundo a época³⁴.

Ou seja, o próprio determinismo histórico abria brechas para uma nova leitura marxista da sociedade. Sob essa perspectiva ideológica, a conjuntura europeia já não era mais segura para Paulo Emílio e, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939, ele retornou para o Brasil. Não obstante, após a decepção com o stalinismo e a decepção com o trotskismo, nosso autor não encontrou conforto entre os antigos companheiros de *Juventude Comunista*, tampouco no interior das outras organizações de esquerda.

Em face disso, foi no âmbito universitário que o crítico desenvolveu suas novas concepções políticas e culturais, cuja base fundamental acenava para um socialismo independente. Paulo Emílio passou então a dividir e/ou mesclar sua atuação entre cinema e política. Reativou contato mais íntimo com Décio de Almeida Prado, que o aproximou do grupo fundador da revista *Clima*³⁵ — Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Gilda de Mello Souza, Alfredo Mesquita e Antonio Candido —, bem como, seguindo o destino de praticamente todos do grupo de amigos, iniciou seu curso de Filosofia na FFLCH-USP.

Com Décio e Lourival, na Filosofia da USP, fundou o *Clube de Cinema de São Paulo*. No espectro político, além de politizar sua coluna de *Clima*, sem, no entanto, abandonar a apreciação cinematográfica, Paulo Emílio se dedicou ao engajamento militante não partidário, alicerçando-se numa perspectiva democrática e socialista contra o Estado Novo (1937-1945)³⁶.

Com o rompimento do governo brasileiro com as nações nazi-fascistas, o terreno para as atividades políticas ficou mais ameno, propiciando Paulo Emílio fundar, em 1942, o *Grupo Radical de Ação Popular* (GRAP). Antonio Candido tece considerações acerca dos quadros formadores do GRAP, bem como das atividades na organização:

Éramos apenas seis: de *Clima*, ele [Paulo] e eu; dos militantes veteranos da Faculdade de Direito, Antonio Costa Correia e seu cunhado Germinal Feijó; mais o jornalista Paulo Zingg e Eric Czaskes, litógrafo austríaco

³⁴ CANDIDO, Antonio. *Informe político*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 57.

³⁵ Retomaremos o tema da revista *Clima* mais adiante.

³⁶ Uma atividade curiosa e efêmera a qual Paulo Emílio se dedicou foi o trabalho como “Soldado da borracha” no *Serviço Especial de Mobilização dos Trabalhadores no Amazonas* (SEMTA), no qual sua função mais significativa se restringiu a dirigir um documentário acerca da viagem de um grupo de trabalhadores do Rio de Janeiro até a Amazônia. Para mais detalhes. Cf. MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 181-191.

que trabalhava então numa livraria. [...] O grupo era bastante vivo e serviu de esmeril para todos nós, na busca de uma posição de **esquerda independente**. **Líamos, analisávamos os acontecimentos, preparávamos documentos e tomamos algumas atitudes práticas na clandestinidade**. Cada um tinha o seu ângulo e trazia a sua contribuição, sendo a mais nova e articulada a de Paulo [...] ³⁷. (Grifo nosso)

Obviamente, a atividade prática mais desenvolvida era a luta contra o governo Getúlio Vargas. Desse modo, ainda segundo Antonio Candido, o GRAP definiu um modo próprio de atuação do grupo, mas também suscitou uma articulação mais ampla que foi encontrada entre os estudantes e graduandos de Direito, em já tradicional luta contra o governo Vargas³⁸.

Por volta de 1943 e 1944, dada a maior amplitude de relacionamento alcançada pelo GRAP, Paulo Emílio teceu relações com atores políticos de diversas tendências, entre eles os comunistas não alinhados do *Comitê de Ação*, como Caio Prado Júnior e Mário Schemberg. Desta feita, surgiu a *Frente de Resistência*, que funcionava como “[...] 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”³⁹.

Fazendo uma retrospectiva da transformação do GRAP em *Frente de Resistência*, Antonio Candido afirma:

Creio que o GRAP influiu na Frente, primeiro, criando ambiente para confrontar a vocação socialista de vários jovens, que se aproximaram das nossas posições; segundo, deslocando progressivamente para a esquerda o tom dos pronunciamentos, que antes era de puro liberalismo⁴⁰.

Analisando historicamente o “deslocamento para a esquerda” dos pronunciamentos da *Frente de Resistência*, pode-se notar que muito de seus membros não o acompanharam no mesmo passo. Na entrevista concedida entre 1943 e 1944, porém publicada em 1945, na **Plataforma da nova geração**, organizada por Mário Neme, Paulo Emílio já acentuava a diversidade de pensamento no interior da esquerda nacional⁴¹. Com muita propriedade o crítico afirma:

³⁷ CANDIDO, Antonio. *Informe político*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 61.

³⁸ *Ibid.*, p. 62.

³⁹ CANDIDO, loc. cit.

⁴⁰ CANDIDO, loc. cit.

⁴¹ Carlos Guilherme Mota, em estudo das ideologias da cultura brasileira, ao delinear um quadro das posições políticas e culturais esboçadas nas entrevistas publicadas na *Plataforma da nova geração*, identifica na geração de Paulo Emílio as raízes do pensamento radical que tomou conta da intelectualidade brasileira a

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 grave⁴². (Grifo nosso)

Ou seja, a inexistência de unidade de pensamento, sobretudo entre as esquerdas, gerava uma confusão da qual algumas vertentes fascistas se aproveitavam para manter certa força política⁴³. Este quadro esboçado por Paulo Emílio já por volta de 1944 ganhou maior clareza no ano posterior. Para abordá-lo, mesmo que fuja um pouco à linha reguladora de nossa argumentação, é preciso um esboço mais cronológico e didático da política e dos agrupamentos surgidos no período.

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).

Retomando a linha mestra de nossos argumentos, no mesmo ano, após o *Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores*⁴⁴, bem como do surgimento da UDN e a volta à legalidade do PCB, a *Frente de Resistência* — que apoiou a fundação da primeira e sempre manteve contato com os integrantes e dissidentes do segundo — perdeu diversos membros liberais e esquerdistas, inclusive aqueles do *Comitê de Ação*, e sucumbiu no âmago dos debates. Esse fato levou Paulo Emílio a fundar a *União Democrática Socialista*

partir da década de 1950. Cf. MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**: 1933-1974 pontos de partida para uma revisão histórica. 4ª. Ed., São Paulo: Ática, 1980, p. 110-153.

⁴² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Plataforma da nova geração*. In: _____. **Paulo Emílio Salles Gomes**: um intelectual na linha de frente. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 82-85.

⁴³ Concordamos com as afirmações de Heloísa Pontes, que, em estudo acerca do grupo reunido em torno da revista *Clima*, percebe na entrevista de Paulo Emílio publicada na *Plataforma* a proeminência da política sobre a cultura. Cf. PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 53-54. Retomaremos este trabalho ao longo da pesquisa.

⁴⁴ Carlos Guilherme Mota traça uma síntese das principais discussões realizadas no congresso, inclusive as posições assumidas por Paulo Emílio. Cf. MOTA, Op. cit., p. 137-153.

(UDS). De acordo com Melo Souza, a UDS surgia mais como um movimento político e menos como um partido⁴⁵.

Foi justamente nesse sentido que Paulo Emílio redigiu o **Manifesto da UDS** assinado pelos seus membros, no qual, além de historicizar as lutas democráticas desde o advento da República, enfatizar a necessidade de participação política da classe trabalhadora, traçar o perfil dos adeptos ao movimento e, obviamente, atacar as mazelas sociais e políticas do Estado Novo, assinalava um programa político social independente⁴⁶. A passagem transcrita a seguir sintetiza o programa e tom do novo movimento:

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 Assembléia Nacional Constituinte e para a **conquista da democracia**⁴⁷. (Grifo nosso)

Apesar de acentuar o bloco democrático que se reunira em torno da candidatura do Brigadeiro Eduardo Gomes pela UDN, ficava explícita a perspectiva independente do movimento. Sobre tal independência, assim como acerca da atuação de Paulo Emílio na UDS, Antonio Candido é pontual ao afirmar:

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 anunciava⁴⁸.

Nesse mesmo período, surgiu a *Esquerda Democrática* (ED), no Rio de Janeiro, cuja base fundamental de pensamento também convergia para a luta contra o Estado Novo. De imediato ocorreu uma adesão por parte dos membros da UDS à ED,

⁴⁵ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 249.

⁴⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Manifesto da União Democrática Socialista (UDS)*. In: _____. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 96-107.

⁴⁷ Ibid., p. 105-107.

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. *Informe político*. In: GOMES, Op. cit., p. 65.

inclusive com assinatura de Paulo Emílio no manifesto inaugural. Esse fato, como nos revela Antonio Candido, levou à dissolução da UDS⁴⁹.

Nesse contexto, o embate na campanha presidencial se resumiu na polarização entre o Brigadeiro Eduardo Gomes pela UDN, apoiada pela ED, e o General Eurico Gaspar Dutra pela coligação PSD-PDT. A história nos demonstra que a UDN, apesar do apoio de grande parte da intelectualidade esquerdista, tendeu para a direita já na aliança com a frente de Dutra para a derrubada do Estado Novo.

Esse problema histórico e político, por um lado, enseja o questionamento acerca da participação de Paulo Emílio no processo e, por outro, nos remete a buscar uma linha reguladora de suas atividades. Antonio Candido explica a condição *sine qua non* que o levou, ao lado de Paulo Emílio e outros integrantes da UDS e ED, a apoiar a UDN:

[...] não tendo no momento condições para constituir legalmente um partido, a ED, pelo menos no Rio e em São Paulo, fez um acordo mediante o qual a UDN aceitou na sua chapa representantes dela [...] O que nos ligava então à UDN era a tradição comum de luta contra o Estado Novo, que nos parecia essencial e servia de ponto de encontro, do mesmo modo que o apoio a uma candidatura antigetulista, a de Eduardo Gomes⁵⁰.

Diante disso, concluímos que a adesão do crítico à candidatura de Eduardo Gomes, ou seja, à UDN — via *Frente de Resistência*, depois na efêmera UDS, e por fim na ED — pode ser entendida pela necessidade de assumir posição eficiente em prol da derrubada do Estado Novo. Sua participação em comícios, reuniões, na redação de manifestos, nos debates públicos e nas tentativas de arregimentação social em favor da causa defendida, antes de sintetizar uma adesão partidária, acentua sua militância política alicerçada em um marxismo independente e democrático, cuja pedra de toque nacionalista seria lapidada alguns anos mais tarde na luta pelo cinema brasileiro.

Em 1946, Paulo Emílio retornou à França para estudar cinema. Como reflete Antonio Candido, “[...] Acabara o militante de partido, embora nunca houvesse acabado o homem visceralmente político que sempre foi; capaz de politizar qualquer atividade”⁵¹. Foi exatamente a politização de sua atividade na *Cinemateca Brasileira*, após o retorno ao

⁴⁹ CANDIDO, Antonio. *Informe político*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 66.

⁵⁰ CANDIDO, loc. cit.

⁵¹ Ibid., p. 67.

Brasil, em 1954, que possibilitou a Paulo Emílio conquistar um campo de atuação teórica e prática na luta pela história do cinema brasileiro.

Do núcleo principal dessa politização das atividades desenvolvidas no interior da *Cinemateca Brasileira*, nitidamente emerge com bastante força sua matriz intelectual de militância política socialista e nacional em prol da democratização do país. Em uma palavra, Paulo Emílio, a partir da década de 1950, encarou a luta pela difusão, restauração e arquivamento da película e dos objetos cinematográficos com a mesma carga política e nacionalista que outrora havia dirigido suas atividades de militante nos dois decênios anteriores.

Todavia, a matriz das atividades na *Cinemateca* não se restringe à militância política, pois, quando se tornou curador-chefe da instituição na década de 1950, ele já trazia consigo da França uma vasta bagagem de trabalhos burocráticos prestados no âmbito cultural. Nessa medida, é interessante passarmos a abordá-los a partir daqui.

Paulo Emílio desembarcou em Paris para sua segunda estadia no ano de 1946. Têm-se notícias de seu primeiro trabalho burocrático no *Instituto Francês de Altos Estudos Brasileiros* (IFHEB), ligado ao *Museu do Homem*, de Paris. Criado por Paulo Duarte e Paul Rivet, no início de 1945, o órgão tinha a incumbência de promover intercâmbio entre estudos brasileiros e franceses por meio da concessão de bolsas de estudos a alunos brasileiros e da difusão das pesquisas elaboradas nos dois países.

Melo Souza, com base em informações de Paulo Duarte, argumenta que o instituto ganhou notoriedade rápida, tendo um expressivo número de estudiosos frequentando sua biblioteca. E ainda, acerca dos trabalhos desempenhados por Paulo Emílio, destaca que ele substituiu Paulo Duarte no atendimento de professores ou estudiosos franceses interessados nos assuntos brasileiros⁵².

Em 1950, com o retorno de Paulo Duarte ao Brasil e a aposentadoria de Paul Rivet, houve uma paralisação das atividades da biblioteca do IFHEB. Em 1952, quando foi fundado o *Instituto de Altos Estudos da América Latina* (IHEAL), a biblioteca foi incorporada ao instituto, porém Paulo Emílio já não trabalhava mais lá. Apesar de efêmera, a atuação do crítico no IFHEB desvela o desenvolvimento de uma característica que posteriormente seria muito importante em sua atuação como curador-chefe da *Cinemateca*: a capacidade de mesclar o trabalho intelectual ao trabalho burocrático.

⁵² MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 296-297.

Essa característica foi desenvolvida ainda mais e de forma paralela ao trabalho no IFHEB, quando Paulo Emílio, ainda em 1946, foi contratado como correspondente Europeu do renovado *Clube de Cinema de São Paulo*, cuja direção ficou a cargo de Almeida Salles. Neste contexto, nosso autor conseguiu a adesão do Cine-Clube paulistano à *Federação Internacional de Cine-Clubes* (FICC), bem como manteve contatos com diversas entidades européias na tentativa de obtenção de películas.

A atuação mais expressiva de Paulo Emílio como correspondente do *Clube* deu-se no ano de 1947, quando foi intermediário da compra de filmes junto à *Cinemateca Francesa*. O crítico, frequentador assíduo das sessões do *Cercle du Cinéma* e das demais atividades desenvolvidas no interior daquela *Cinemateca*, havia estreitado relações com seu secretário-geral: Henri Langlois. Desse modo, possivelmente esta negociação foi facilitada em função de seu relacionamento com o secretário.

Nesse contexto, precisamente em São Paulo, o projeto de modernização cultural lançado por influentes quadros da burguesia industrial, como Assis Chateaubriand e Ciccilo Matarazzo Sobrinho, deu origem ao projeto do MAM de São Paulo, cuja presidência foi atribuída a Ciccilo, bem como a *Filmoteca* do museu ficou a cargo de Almeida Salles⁵³. Após um período de negociações entre o *Clube de Cinema* e a *Filmoteca* do MAM, em 1949 as entidades se fundiram e começaram a trabalhar conjuntamente em um auditório localizado no Museu⁵⁴.

Um pouco antes disso, em 1948, buscando a aceitação da candidatura da *Filmoteca* do MAM para se associar à *Federação Internacional dos Arquivos do Filme* (FIAF), Paulo Emílio foi o representante oficial da *Filmoteca* na reunião do Conselho de Administração da FIAF, bem como iniciou seu relacionamento com o órgão. Com a candidatura da *Filmoteca* aceita e os trâmites burocráticos se desenvolvendo bem, o crítico continuou a participar dos congressos da FIAF.

No congresso realizado em Copenhague, Paulo Emílio tornou-se tesoureiro-adjunto da nova diretoria eleita. Paralelamente, ele continuou a intermediar a obtenção de películas para a *Filmoteca* do MAM junto a Henri Langlois, da *Cinemateca Francesa*, e Iris Barry, da *Filmoteca do Museu de Arte Moderna* de Nova York.

⁵³ Sobre o projeto de modernização cultural paulista. Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura:** São Paulo no meio século XX. São Paulo: Edusc, 2001. Retomaremos esse trabalho mais adiante.

⁵⁴ Acerca do processo de negociações. Cf. MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso.** São Paulo: Editora Record, p. 302-303.

Datam de 1949 duas participações de nosso autor em reuniões da FIAF. Uma primeira, em Knokke-sur-mer, Bélgica, integrando o comitê-diretor, o crítico discorreu sobre a reunião da Comissão Mista FIAFI/FICC, realizada por ele, bem como acerca da situação da *Filmoteca* do MAM e as perspectivas de existência de mais uma *Cinemateca* por país. Na segunda, em congresso realizado em Roma, foi eleito um dos vice-diretores da FIAF e participou do estabelecimento de acordos entre a *Federação* e a FICC.

Em meio ao constante processo de organização do acervo da *Filmoteca* do MAM, em 1951, Paulo Emílio presidiu o Congresso da FIAF, realizado em Cambridge. Entre os temas tratados, além de recusar o convite para se tornar secretário-executivo da *Federação* — pois já tinha em vista o retorno para o Brasil —, o crítico tratou da situação da *Filmoteca* do MAM, que não recebia ajuda governamental, enfatizando a necessidade de ajuda de outras cinematecas, sobretudo a francesa.

Em 1952, Paulo Emílio praticamente fechou sua participação efetiva nas reuniões da FIAFI, no congresso realizado em Paris. Argumentou novamente sobre a situação do acervo da *Filmoteca* e anunciou as festividades do *IV Centenário da Cidade de São Paulo*, sugerindo a realização do Congresso da *Federação* naquela ocasião.

Com já vimos, em 1954, nosso autor retornou definitivamente da França para o Brasil. As relações diplomáticas e o trabalho mais complexo da burocracia junto à comunidade mundial cinematográfica não cessaram definitivamente, pois o *I Festival Internacional de Cinema de São Paulo* exigia esforço em igual proporção. De tal modo que a organização do acervo da *Filmoteca*, que iniciou da França, legitimou seu cargo de curador-chefe da *Cinemateca Brasileira*, conquistado posteriormente no Brasil.

Diante do exposto, podemos notar que as atividades da *Cinemateca* exigiram, além de conhecimento de causa, militância e combatividade política, uma grande parcela de conhecimento atinente à burocracia institucional. Traduzindo, a atuação na *Cinemateca* cobrou de Paulo Emílio, por um lado, a face combativa do militante político de esquerda e, por outro, uma biografia intelectual que era legitimada pelas atividades desempenhadas na Europa como funcionário de instituições culturais.

Nesse sentido, a arregimentação social e o poder de persuasão desenvolvidos na militância proporcionaram a conquista de novos adeptos na luta em torno da *Cinemateca* e, conseqüentemente, pelo cinema brasileiro. Do mesmo modo, também a legitimidade do profundo conhecedor dos limites e possibilidades burocráticas de uma instituição cultural sensivelmente pesara nas atividades da *Fundação*.

Ao cabo desta análise, podemos afirmar que a maleabilidade do relacionamento pessoal, o poder de persuasão, o carisma, a combatividade e o conhecimento burocrático de causa formaram um conjunto de características que não podem ser omitidos quando o assunto versa sobre as atividades teóricas e práticas de Paulo Emílio à frente da *Cinemateca Brasileira*. Essa, tendo o crítico como curador-chefe e principal porta-voz, transformou-se em um polo de arregimentação, tanto dos críticos e cineastas brasileiros mais experientes, quanto daqueles mais jovens, sobretudo os adeptos do *Cinema Novo*.

Na verdade, em tal arregimentação houve uma relação de troca entre a *Cinemateca*, seu curador-chefe e os jovens intelectuais cinemanovistas. Por um lado, protegidos intelectualmente pelo vasto conhecimento cinematográfico, político e burocrático de Paulo Emílio, esses cineastas e críticos encontraram um “lugar seguro” para conhecer e discutir os principais clássicos do cinema mundial. Por outro, o próprio Paulo Emílio e *Fundação Cinemateca Brasileira* tiveram seus respectivos interesses reconhecidos como legítimos e difundidos por aqueles intelectuais.

A partir da década de 1960, essa relação de mão dupla contribuiu na formação de um núcleo intelectual que incidiu diretamente nas perspectivas históricas, ideológicas, teóricas e estéticas do cinema nacional. Embora houvesse algumas divergências de pensamento, que na maioria dos estudos acerca do tema são ignorados, ao movimento cinemanovista foi garantido um expressivo apoio institucional, tal como a Paulo Emílio foi outorgado o papel de tutor de um movimento considerado seminal no cinema brasileiro.

Com efeito, o resultado da atuação institucional do crítico na *Cinemateca*, que emana profundamente de sua matriz intelectual na militância política e no trabalho burocrático exercido, especialmente na França, sem dúvida, constituiu-se em expressiva parcela dos motivos pelos quais ele obteve reconhecimento e respeitabilidade em sua constante luta pelo cinema nacional e sua história.

1.3. Universidade de Brasília (UnB) e Universidade de São Paulo (USP)

Ismail Xavier, em artigo da década de 1990, tecendo algumas linhas reflexivas sobre a atuação institucional de Paulo Emílio na Universidade, sobretudo na USP, aponta que, se o crítico é peça decisiva na afirmação da *Cinemateca Brasileira* como centro formador de pesquisadores de cinema em São Paulo, na verdade, seu esforço de formação de um campo de pesquisa consolidou-se quando ele encontrou um lugar de atuação na Universidade. Evoluindo, o historiador argumenta que, uma vez na Universidade, o poder aglutinador de Paulo Emílio proporcionou o surgimento da pesquisa cinematográfica dentro da USP antes que o cinema fosse formalizado como esfera acadêmica⁵⁵.

Por um lado, as palavras de Xavier nos dizem muito acerca da capacidade de Paulo Emílio em orientar tendências temáticas de pesquisa, em especial sobre cinema, cuja formalidade e trâmites acadêmicos não haviam se consolidado. De mesmo modo, por outro, nos direciona a inferir que o crítico encontrou na Universidade um lugar ideal para a consolidação da luta que já vinha travando na *Cinemateca*.

Tal avaliação de Xavier é bastante interessante, pois, Nessa perspectiva, se no trabalho para a formação de um arquivo de filmes no Brasil, Paulo Emílio conseguiu arregimentar muitos interessados por cinema em torno de uma causa, na Universidade ele estendeu sua capacidade intelectual na formação de pesquisadores interessados no resgate da história do cinema brasileiro. É justamente sua atuação na Universidade, especialmente UnB e USP, que será fruto de reflexão neste subcapítulo.

Seguindo esta disposição metodológica, partiremos da ideia de que outro aspecto significativo para o reconhecimento teórico e prático da luta de Paulo Emílio pelo cinema nacional e sua história emana da inerência entre suas atividades docentes desempenhadas nos decênios de 1960 e 1970 e uma matriz intelectual consolidada na experiência francesa dos anos de 1930, 1940 e 1950. Para demonstrar isso dividimos este subcapítulo em duas fases: uma primeira que versará acerca das orientações, seminários, aulas e palestras empreitados na UnB e na USP; e uma segunda, na qual discorreremos sobre as origens de sua cinefilia; a atuação discente na FFLCH-USP e na *Escola de Altos Estudos Cinematográficos* (IDHEC) de Paris; e as atividades da seminal pesquisa sobre o cineasta francês Jean Vigo.

⁵⁵ XAVIER, Ismail. *Paulo Emílio e o estudo do cinema*. **Estudos Avançados**, 8 (22), 1994, p. 298.

1.3.1. O professor Paulo Emílio e a formação de pesquisadores de cinema

Após o retorno definitivo ao Brasil, em 1954, por consequência das atividades de difusão da *Cinemateca*, a docência começou a ser uma constante nas atividades intelectuais de Paulo Emílio. Em 1958, com ajuda dos dirigentes da *Cinemateca* e companheiros de *Clima*, o crítico participou da organização e dos trabalhos desenvolvidos no *I Curso para Dirigentes de Cineclubes*. Entre os alunos que posteriormente apareceriam com bastante representatividade nos quadros cinematográficos nacionais, especialmente no interior da USP e do movimento cinemanovista, figuram respectivamente Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl.

Em 1960, o crítico ministrou *Cursos de Formação Cinematográfica* no interior de São Paulo e proferiu palestras em diversas ocasiões e instituições pelo Brasil. Entretanto, o início da profunda relação do crítico com a Universidade se deu em 1961. Paulo Emílio recebeu convite do amigo Antonio Candido, que havia formalizado carreira profissional na USP, para ministrar aulas em um seminário interdisciplinar no curso de Teoria Literária da FFLCH.

No ano seguinte veio outro convite de Antonio Candido. Nosso autor, ao lado de Décio de Almeida Prado, do próprio Antonio Candido e Anatol Rosenfeld, ministraram seminário dedicado à temática “personagem”⁵⁶. Obviamente, a Paulo Emílio foram incumbidas as aulas sobre a “personagem cinematográfica”. Nelas, o crítico revelava sua concepção de cinema refletindo:

Na década de vinte a maneira mais útil de abordar o cinema, para criação ou a reflexão, era considerá-lo arte autônoma. [...] Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. [...] A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura. O filme só escapa 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 século⁵⁷.

⁵⁶ Esse seminário deu origem ao texto *A personagem cinematográfica*. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem cinematográfica*. In: CANDIDO, Antonio (Org). **A Personagem de ficção**. 11ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 103-119.

⁵⁷ Ibid., p. 105-106.

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

Paralelamente ao intercâmbio com a Universidade, nosso autor continuava suas viagens para palestras e cursos pelo país. Melo Souza destaca uma palestra sobre cinema francês em São Paulo, a participação no *I Seminário do Filme Documentário*, e conferências em São José dos Campos, Rio Claro e João Pessoa, na ocasião do *Congresso de Crítica e História Literária*⁵⁸. Na USP, junto à FFLCH, em 1963, o crítico ministrou cursos de especialização: no primeiro semestre, em torno de temáticas como lirismo, poesia e declamação, apreciando o filme *Hiroshima, meu amor*; e, no segundo, abordando a temática nordestina no cinema brasileiro via análise de películas como *A morte comanda o cangaço* e *Bahia de todos os santos*.

Em 1964, após o estabelecimento efetivo de um convênio entre a *Cinemateca Brasileira* e a recém-fundada UnB, sobretudo em função da participação ativa de Darci Ribeiro, Paulo Emílio transferiu-se para Brasília com o propósito de se dedicar a uma programação que previa a realização dos festivais de cinema tchecoslovaco, alemão e japonês; cursos sobre Griffith e Eisenstein; e a repetição dos seminários ministrados na FFLCH-USP. Deter-nos-emos por enquanto às atividades em Brasília.

Mesmo com o golpe de 31 de março, que parece não ter interferido imediatamente nas atividades de Paulo Emílio como professor-assistente do *Instituto Central de Artes* (ICA) da UnB, ele iniciou sua carreira formal como professor universitário ministrando dois cursos no primeiro semestre daquele ano: um de “Linguagem e Estilo do Cinema” e outro de extensão cultural intitulado “Apreciação Cinematográfica”. No segundo semestre, realizou o seminário em torno de *Vidas secas* — livro de Graciliano Ramos e filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos — obtendo a participação do próprio Nelson Pereira, Pompeu de Souza, Rui Mourão e Yulo Brandão.

Melo Souza, por meio de entrevista com Jorge Bodansky e Rafael Hime, alunos de Paulo Emílio em Brasília, extrai um pouco do que significavam as aulas do crítico naquele período. Do primeiro escuta a afirmação: “Era um acontecimento na

⁵⁸ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 418.

Universidade as aulas do Paulo Emílio. Quer dizer, era apreciado não só pelos alunos dele, mas pelas pessoas de Brasília”⁵⁹. E, do segundo, confere o aprofundamento da questão:

[...] 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 debates⁶⁰.

Em 1965, provavelmente em função do êxito de seus cursos ministrados no ano anterior, Paulo Emílio conseguiu fundir sua história à história da UnB e dos estudos de cinema no Brasil. Foram quatro feitos de bastante expressividade.

O primeiro consiste na fundação oficial, juntamente com Pompeu de Souza, do Curso de Cinema. Nesse período, ministrou as disciplinas “Cinema Brasileiro” e “História do Cinema”, tendo como instrutores Jean-Claude Bernardet e Lucilla Ribeiro Bernardet. De tais disciplinas emanaram o segundo e o terceiro feitos.

O segundo foi a descoberta de Humberto Mauro na disciplina “Cinema Brasileiro”. Paulo Emílio tomou o cineasta como tema das aulas, discutindo as origens da família de Mauro em Volta Grande, até seu filme de 1965, *A Velha de fiar*. Na publicação da tese acerca de Mauro defendida em 1973, ao explicar as motivações que o levaram ao cineasta, o crítico revela a experiência de Brasília:

Não tinha ideia de que fosse preciso escrever tanto a propósito de Humberto Mauro. Conheci-o pessoalmente em 1940 mas não dei ao fato maior importância, pois naquele tempo — para minha vergonha — o cinema brasileiro, presente ou passado, não me interessava. Em 1965, programei Humberto Mauro para os alunos de cinema da Universidade de Brasília e fui ao Rio preparar o curso. Durante cerca de um mês conversei com ele algumas horas por dia e revi ao seu lado alguns filmes. As aulas sobre Humberto Mauro estavam se desenvolvendo e se ampliando com as pesquisas paralelas empreendidas pelos alunos, quando sobreveio a crise que abalou a Universidade de Brasília em seus alicerces [...] ⁶¹

Ou seja, Paulo Emílio iniciou ali seu interesse por Humberto Mauro, que mais tarde, em 1973, rendeu uma tese de doutoramento⁶². Como argumenta Sheila Schvarzman, a tese sobre Mauro foi a gênese da constituição da “memória histórica” do cinema

⁵⁹ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 422.

⁶⁰ MELO SOUZA, loc. cit.

⁶¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 1.

⁶² A tese acadêmica foi imposição da reforma universitária de 1968, que liquidou com as cátedras e instituiu a estrutura departamental. Entre a medida legal e o início da década de 1970 todos os professores da USP sem titulação foram obrigados a apresentar um trabalho acadêmico de Pós-graduação sob o risco de perderem ou verem recusados os seus contratos temporários de trabalho. Cf. MELO SOUZA, Op. cit., p. 519-520.

brasileiro. Pois Humberto Mauro foi tomado como modelo de cinema nacional autêntico e puro, portanto exemplo a ser seguido contra as forças econômicas e ideológicas exteriores que cerceavam a verdadeira expressão cinematográfica nacional⁶³.

O terceiro feito foi a pesquisa de Bernardet. Instrutor de Paulo Emílio na disciplina “História do Cinema” e bolsista para desenvolver sua pesquisa, Bernardet a iniciou em Brasília, à primeira vista somente com orientação formal assinada por nosso autor. No entanto, ao contrário do que afirma Bernardet a Melo Souza⁶⁴, parece não ter sido apenas orientação formal, pois, como teremos oportunidade de demonstrar, sua publicação de 1967 com o título **Brasil em tempo de cinema**⁶⁵ seguiu a perspectiva de história do cinema brasileiro elaborada pelo crítico. Ou seja, foi o início da constituição de uma teia interpretativa.

O quarto feito foi a *I Semana do Cinema Brasileiro de Brasília*, realizada em 1965. No “olho do furacão” causado pela invasão, prisão e expulsão de diversos professores da UnB, pouco antes da demissão voluntária e coletiva de todos os professores do Curso de Cinema, Paulo Emílio participou na organização da semana. Grande parte da produção recente cinemanovista e a curiosa escolha de um júri composto não de críticos especialistas, mas, sim, de ex-professores da UnB, músicos, jornalistas, educadores, deputados e autoridades públicas do âmbito cultural ditaram o tom do evento.

A Hora e a Vez de Augusto Matraga, do cineasta Roberto Santos, levou a maioria dos prêmios e *O Desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, provocou grande alvoroço. Todavia, para além da significação cultural da semana, Paulo Emílio, no *Suplemento Literário* d’*O Estado de São Paulo*, avaliou as conquistas do evento como conquistas políticas para o cinema brasileiro. De acordo com ele:

O significado da primeira semana não se restringiu, porém, à qualidade dos filmes exibidos; foram eles condição necessária mas por si só não esclarecem o sentido do acontecimento. [...] **O fenômeno de Brasília foi a conversão em massa.** [...] Examinando mais de perto os convertidos de Brasília, é fácil prever a contribuição salutar que trarão ao cinema nacional. O público era constituído em boa parte pelos altos quadros do Executivo, do Legislativo, da Magistratura, do Serviço Público e das Forças Armadas. **Foi precisamente para esses setores-chaves da vida oficial que o cinema brasileiro surgiu como**

⁶³ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e a constituição da memória do cinema brasileiro*. **Revista Mnemocine**, não paginado. Disponível em: www.mnemocine.com.br.

⁶⁴ Melo Souza revela entre aspas a seguinte afirmação de Bernardet: “[...]ele não orientou nada[...]”. Cf. MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 429.

⁶⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

inesperada revelação. Tudo leva a crer que foi atingido em cheio o mais tenaz e invisível obstáculo com que se defronta o filme brasileiro, isto é, a enraizada mentalidade importadora de nossas elites políticas e administrativas em matéria de cinema⁶⁶. (Grifo nosso)

O otimismo das palavras do crítico se baseava no memorial redigido e assinado ao término das atividades da semana, pois grande parte dos membros dos setores-chaves da vida oficial e quadros da atividade cinematográfica concordaram com o documento que solicitava a intervenção do Executivo na aprovação do projeto de criação do *Instituto Nacional de Cinema* (INC)⁶⁷. Se aprovado, o projeto abriria perspectivas que, por um lado, ensejavam barrar a invasão dos filmes importados em nosso mercado interno e, por outro, buscavam criar uma indústria cinematográfica nacional estável em termos econômicos, políticos e administrativos.

Na verdade, Paulo Emílio estava embebido pelos ideais demasiadamente difundidos em São Paulo, do meio século XX, e que já faziam parte da agenda paulista desde a fundação da USP. Tal perspectiva acenava para a valorização cultural de uma elite letrada, bem como para a obtenção de recursos financeiros em prol de um projeto cultural. Todavia, após o malogro industrial a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, o crítico reconhecia que um projeto cultural não podia se restringir somente à iniciativa privada. É justamente nesse sentido que se deu a formação do júri da semana, pois a escolha por quadros do poder público buscava cooptar os dirigentes políticos e seus respectivos pares no intuito de caminhar no sentido de um projeto cultural tutelado pelo Estado.

Terminada a *I Semana*, Paulo Emílio retornou definitivamente para São Paulo, precisamente às atividades da USP e da *Cinamateca*. Elas não estiveram paralisadas entre 1964 e 1965, porém assumiram segundo plano nos afazeres do crítico⁶⁸. De tal modo que, neste período recortado, têm-se notícias apenas de seu primeiro curso como professor-colaborador contratado pela FFLCH. Intitulado “Nascimento e constituição da linguagem cinematográfica”, teve duração de dois semestres, pois percorreu, de modo mais panorâmico, parte da história do cinema, partindo dos irmãos Lumière e chegando a Eisenstein.

⁶⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Novembro em Brasília*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 455-456, Vol. 2.

⁶⁷ Elaborado pelo *Grupo de Executivo da Indústria Cinematográfica* (Geicine), esse projeto já era reivindicação antiga nos meios cinematográficos.

⁶⁸ Isto se justifica pela grande quantidade de afazeres extraclasses na UnB, pela busca de estabelecimento de convênios para a *Cinamateca* em Brasília e pela pouca quantidade de cursos ministrados por ele na USP naquele período. A crítica cinematográfica é um caso de exceção, pois Paulo Emílio continuou ininterruptamente a escrever. Talvez pela desnecessidade da presença física em São Paulo.

Digno de destaque é que, neste período, Paulo Emílio e seu amigo fraternal Décio de Almeida Prado, sobretudo por influxo direto de Antonio Candido, iniciaram suas carreiras formais como professores da FFLCH-USP. Tal momento é destacado por Heloisa Pontes como o início das carreiras universitárias tardias de dois dos mais importantes membros do grupo que se reuniu na revista *Clima*⁶⁹. Em suma, era um retorno à USP, não mais como alunos ou conferencistas esporádicos, mas docentes de peso.

Em 1966, nosso autor iniciou o primeiro semestre lecionado acerca da história do cinema brasileiro na pós-graduação da cadeira de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH. Na temática das aulas, que giravam em torno das consequências ocasionadas no Brasil pela revolução industrial no campo do entretenimento, ocorrida na Europa e na América do Norte, ele introduziu novamente Humberto Mauro nas discussões.

No segundo semestre foi a vez de analisar o malogro da indústria cinematográfica paulista do início da década de 1950, bem como as condições estabelecidas para o florescimento do cinema antiindustrial. Nesse curso os filmes de Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri deram a dinâmica dos debates artísticos, sem, no entanto, serem abandonadas as discussões de ordem econômica do cinema brasileiro.

Ainda em 1966, nosso autor, ao lado de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Walter Zanini, também teve participação em um curso de extensão universitária e divulgação cultural que versava sobre a temática do cangaço na realidade cultural brasileira. As projeções de *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil, acompanhadas de depoimentos do próprio cineasta, de Lima Barreto, Carlos Coimbra, Roberto Santos e Glauber Rocha, eram seguidas de análise fílmica e debates⁷⁰.

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

Não era fácil derrotar Paulo Emílio Salles Gomes. [...] sua proposta de incluir o cinema na nova Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo (ECC/USP) não foi bem recebida pelo conselho universitário — para quem o cinema ou era subversivo, se

⁶⁹ PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 201.

⁷⁰ Como o foco de nosso trabalho consiste na atuação de Paulo Emílio na UnB e na USP, cumpre somente a menção de que, entre 1966 e 1969, como o regime de trabalho na USP era em tempo parcial, o crítico lecionou na efêmera *Escola Superior de Cinema São Luiz*. Cf. MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 494-495.

brasileiro, ou mero entretenimento, se estrangeiro. Paulo Emílio formou uma aliança com Antônio Candido, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado para defender a idéia. Se a USP estava absorvendo a Escola de Arte Dramática do Alfredo Mesquita, por que o cinema haveria de ficar de fora? Paulo Emílio venceu e logo formou com Roberto Santos, Rudá de Andrade, Lucilla Bernardet e Jean-Claude Bernardet um grupo de trabalho para planejar o curso⁷¹.

Ao lado de Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla, Rudá de Andrade, Roberto Santos e outros, o crítico, integrou o primeiro grupo de professores contratados da ECA, acumulando as aulas e orientações de pesquisa do novo desafio com aquelas já em andamento na FFLCH. Na *Escola*, ele se encarregou dos cursos de cinema brasileiro, teoria do cinema e história do cinema⁷². Segundo Heloisa Pontes, ali Paulo Emílio encontrou lugar mais adequado para dar prosseguimento ao seu verdadeiro interesse intelectual: o cinema⁷³.

Em 1970, auxiliado por sua orientanda pela FFLCH, Maria Rita Eliezer Galvão, ele lecionou as disciplinas “História do Cinema Universal” e “História do Cinema Brasileiro”. Na primeira, o foco girava em torno do esclarecimento de alguns pontos de congruência do cinema na cultura e da definição dos vínculos entre o nacional e o estrangeiro; já na segunda, as luzes eram lançadas na busca de familiarização dos alunos com o cinema nacional, dando ênfase para os filmes mais recentes do período.

Nota-se que as preocupações de Paulo Emílio nas aulas da Universidade encontram eco em seus escritos sobre a história do cinema brasileiro. Nessa medida, o conhecimento do cinema e da tradição cultural de cada país, bem como a definição e familiarização com aquilo que seria um cinema “puramente” nacional consistiam na “tecla” a ser pressionada no processo de formação de seus alunos.

Isso pode ser percebido em entrevista para *Última Hora*, na qual o crítico discorre acerca de sua atividade docente. Perguntado se tinha apreço em ensinar, afirma: “Eu não ensino. Minhas aulas são conversas através das quais meus alunos e eu procuramos descobrir e construir coisas em torno do cinema brasileiro”⁷⁴. Neste contexto, o *Cinema Novo* tinha papel expressivo.

⁷¹ MATTOS, Carlos Alberto (Org). **Maurice Capovilla**: a imagem crítica. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 215.

⁷² Nos ateremos a algumas informações levantadas por José Inácio de Melo Souza. Quando aparecerem dados de outras fontes daremos a referência devida.

⁷³ PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 203-204.

⁷⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio e a literatura do nosso cinema*. **Última Hora**, São Paulo, 07/11/1974. Entrevista concedida à Norma Leão.

Ao escrever a Glauber Rocha, em 1976, solicitando suas películas para a *Cinemateca*, Paulo Emílio revela tal perspectiva quando afirma:

A impossibilidade de trabalhar com sua obra está prejudicando e deformando muita coisa, muito. É claro que você está sempre presente nas aulas, tanto as da Faculdade como as da Escola, cada vez mais, porém exclusivamente através de texto e do mito. Uns e outro são vivos e utilíssimos, mas a ausência dos filmes os expõe a metamorfoses de toda a sorte, e que também acolho bem, mas que, sem a presença encarnadora de suas imagens, sons e falas escutadas, tendem para a gratuidade do jogo⁷⁵.

A gratuidade do jogo mediada por suas acolhidas, que foram caracterizadas por Maria Rita Eliezer Galvão como um método de aula a rigor vagamente socrático⁷⁶, e por Rachel Gerber como uma preocupação com a necessidade ou desnecessidade da inteligência ultrapassada pelo talento e por uma expressão livre⁷⁷, notadamente tinha como pano de fundo sua adesão incondicional ao cinema brasileiro.

Em 1974 e 1975, na pós-graduação em Literatura da FFLCH, o crítico ministrou cursos dedicados a “Machado de Assis e o cinema”⁷⁸. No primeiro, de 1974, enfatizando “Dom Casmurro e o cinema”, salta aos olhos a exigência: “Os alunos devem estar familiarizados com **Dom Casmurro** ao começar o curso e dispostos a relê-lo muito durante o mesmo”⁷⁹. Já no segundo, de 1975, mais abrangente pelo próprio título: “Machado de Assis no cinema”, demonstra que as luzes se voltaram para a convergência da análise de **Dom Casmurro** com outros contos machadianos⁸⁰.

Em 1976, ainda na FFLCH, continuando o projeto de cinema e literatura, abordou Graciliano Ramos utilizando as películas *São Bernardo e Vidas Secas*. Na ECA, ofereceu os cursos “Cinema e Sociedade”, sobre o qual não temos maiores informações, e “Cinema Brasileiro”, cujo foco deu prioridade às exibições comerciais ou não, assim como, quando possível, na exclusão das aulas expositivas para girar em torno da exibição e do debate acerca das películas.

⁷⁵ ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Ivana Bentes (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 578.

⁷⁶ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 501.

⁷⁷ GERBER, Rachel. *O Espírito do Pai: Paulo Emílio, Glauber Rocha e o Cinema Novo*. In: BERNARDET, Jean-Claude & CANDIDO, Antonio (Orgs). **Ensaio de Opinião**. Rio de Janeiro: Inúbia, 1978, p. 7, Vol. 6.

⁷⁸ Paulo Emílio não escondia sua admiração pela obra machadiana, tanto que, em 1967, junto com Lygia Fagundes Telles, então sua esposa, escreveu uma adaptação livre de *Dom Casmurro*, intitulada *Capitu*, para o filme homônimo de Paulo César Saraceni. O filme não seguiu muito bem o roteiro escrito por Paulo Emílio e Lygia, no entanto o texto foi relançado recentemente pela Cosacnaify. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles & TELLES, Lygia Fagundes. **Capitu**. 2ª. Ed. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

⁷⁹ GOMES & TELLES, Op. cit., p. 186.

⁸⁰ Nas férias desse ano Paulo Emílio ministrou um curso de verão na *Escola de Artes da Universidade de Nova York*.

De um modo geral, os cursos ministrados na pós-graduação da FFLCH faziam parte de um amadurecimento da perspectiva desenvolvida na década anterior lá mesmo, quando o crítico ministrou os cursos sobre as relações entre a personagem literária e a cinematográfica com ênfase no cinema nacional. Na ECA, tudo leva a crer que, a exemplo do que ocorrera com as turmas de 1970 e 1971, foram projetadas aos alunos de 1976 películas cinemanovistas, da pornochanchada, algumas marginais e outras mais populares.

Na realidade, na outra ponta da luta travada em prol do cinema brasileiro estava o cinema estrangeiro como repressão cultural e econômica. Portanto, para Paulo Emílio, era necessário evidenciar a existência cinematográfica nacional, bem como sinalizar as possíveis perspectivas econômicas e culturais para o embate. Isto se clarifica quando lançamos luzes a uma de suas últimas entrevistas. Nela o crítico responde sobre seu relacionamento com os alunos. Segundo ele, era

Simple e utilmente simplificado, sem levar em conta nível. O obstáculo maior é o interessar por filmes brasileiros, o que, de uns anos para cá, tem facilitado muito. O aluno, muitas vezes, não tem informação nenhuma de cinema brasileiro. Os melhores alunos são os ocasionais, quando o cinema não foi uma verdadeira opção. Há um período de iniciação que existe. O meu papel é o de, exclusivamente, criar condições para se interessarem por cinema brasileiro. Conhecer ativamente e não receber passivamente; depende do esforço de cada um com as coisas⁸¹.

Contudo, esta plena atividade cessou em 1977, por ocasião de seu falecimento. Por parte de alguns alunos restou apenas a lembrança de suas aulas. No entanto, mais expressiva que sua proposta de cinema e de cultura nacionais retida na memória de seus interlocutores, ficou uma perspectiva de história do cinema brasileiro que impregnou, em larga escala, os trabalhos orientados por Paulo Emílio na Universidade.

As principais pesquisas que seguiram esse caminho foram os mestrados de Jean-Claude Bernardet⁸² e Lucilla Ribeiro Bernardet⁸³, bem como os mestrados e doutorados de Maria Rita Eliezer Galvão⁸⁴ e Ismail Xavier⁸⁵. Como poderemos demonstrar

⁸¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. S/título. São Paulo, Arquivo da *Cinemateca Brasileira*, maio/junho de 1977, não paginado. Entrevista concedida a Giselle Gubernikoff.

⁸² Defendido em 1965 na UnB. Publicada pela primeira vez em 1967. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁸³ Defendido em 1970 na FFLCH. Cf. RIBEIRO BERNARDET, Lucilla. **Cinema pernambucano de 1922 a 1931**: primeira abordagem. Mimeo, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1970.

⁸⁴ Mestrado defendido em 1969 na FFLCH. Publicado em 1975. Cf. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975. Doutorado defendido em 1975 na FFLCH com o título **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista — 1949/1954. Publicado em 1981. Cf. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ao longo do trabalho, se constituiu uma teia interpretativa acerca da história do cinema brasileiro com base na perspectiva de história de Paulo Emílio, posta em prática nas pesquisas orientadas pelo crítico, bem como em seus ensaios na imprensa especializada.

Dessa forma, é impossível fugir ao fato de que a atuação de Paulo Emílio, tanto na UnB, quanto na FFLCH ou ECA, possui uma matriz intelectual residente nas atividades que desempenhou como discente universitário, cinéfilo e pesquisador cinematográfico, ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950. Dessa forma, passemos a analisá-las.

1.3.2. Matriz intelectual na cinefilia e no aprendizado francês

Ao apontar que as atividades desenvolvidas na Universidade pelo professor de cinema Paulo Emílio possuem uma matriz na experiência francesa, não queremos dizer que restringimos essa experiência somente às suas estadias naquele país. Pois acreditamos que a experiência francesa vivenciada por ele consiste em um conjunto mais abrangente, que tem início em sua primeira estadia em Paris, entre 1937 e 1939, passa pela sua formação universitária na FFLCH-USP, entre 1942 e 1944, e culmina na sua última estadia na capital francesa, entre 1946 e 1954, cujas atividades giraram em torno da frequência nas aulas da *Escola de Altos Estudos Cinematográficos* (IDHEC), na assídua presença nos cineclubes parisienses e na pesquisa sobre o cineasta francês Jean Vigo.

Nosso autor se auto-exilou em Paris a partir de 1937. Muito se fala e publica acerca de sua guinada político-ideológica e as possíveis influências recebidas, porém poucos se aprofundam em sua descoberta do cinema como uma arte tão importante como as outras mais tradicionais⁸⁵. Desse modo, apesar de concordarmos que o despertar cinematográfico em Paulo Emílio consiste em uma decorrência da política, ao tratarmos de sua primeira estadia em Paris nos ateremos à questão cultural.

O cinema para Paulo Emílio, ao menos até sua primeira estada em Paris, não era fruto de maiores investimentos. A exceção era Chaplin, como ele mesmo revelou alguns anos mais tarde:

⁸⁵ Mestrado defendido em 1975 na FFLCH com o título ***À procura da essência do cinema***: o caminho da vanguarda e as iniciações brasileiras. Publicado em 1978. Cf. XAVIER, Ismail. ***Sétima arte***: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978. Doutorado defendido em 1980 na FFLCH com o título ***A narração contraditória***: Glauber Rocha (1962-1964). Publicado em 1983. Cf. XAVIER, Ismail. ***Sertão mar***: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁸⁶ Talvez por este fato as fontes sejam escassas. No entanto, buscaremos uma metodologia que possa iluminar sua cinefilia como matriz intelectual de sua atividade de pesquisador e professor universitário.

Num tempo em que para mim o cinema era apenas um hábito imposto pelos amigos e pelas namoradas, Chaplin já procurava seu lugar ao lado de minhas leituras e ideias prediletas. Isso demonstra como, aos meus olhos de então, ele era outra coisa que o cinema, isto é, um valor⁸⁷.

Obviamente, os investimentos primários eram a diversão e a política. Contudo, foi justamente em decorrência da política que nosso autor se aprofundou no universo cultural parisiense. Desse universo saltou aos olhos o cinema, mas suas primeiras experiências, especificamente culturais e como aluno, vieram com outras atividades.

Primeiro com um curso de férias, em 1937, que versava panoramicamente sobre a literatura francesa do século XVI ao XVIII. Segundo Melo Souza, também é possível que no primeiro semestre de 1938 Paulo Emílio tenha cursado sociologia e jornalismo na *Escola de Altos Estudos*⁸⁸. Outras atividades parecem ter sido a locução esporádica de noticiários em língua portuguesa pela *Rádio Paris Mondial* e uma ponta como ator na peça *Les mamelles*, encenada pelo grupo teatral *Groupe des Réverbères*.

O cinema, de fato, foi despertado por Plínio Sussekind Rocha. Ao lado de Plínio, Paulo Emílio começou a frequentar os cineclubes parisienses tomando contato com as películas francesas de Jean Renoir e René Clair, os filmes soviéticos e os expressionistas alemães, além de rever “com outros olhos” os filmes chaplinianos. Por diversas oportunidades, o crítico revelou a influência de Plínio. Sobre sua visão de Chaplin, que antes era visto como um valor e não como cinema, afirmou:

Tudo foi 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 amálgama⁸⁹.

Já se atendo a uma película de Jean Renoir, mais uma vez a referência ao mestre aparece:

La Grande Illusion teve grande papel na minha formação. Durante muito tempo atribuí a Eisenstein e Chaplin o início do meu interesse estético pelo cinema. Pensando em termos de processo intelectual consciente, não há dúvidas de que as fitas do russo e do inglês, **assistidas na companhia de Plínio Sussekind Rocha e por ele comentadas, tenham aberto o meu espírito para o cinema.** Mas a obra

⁸⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Chaplin e o cinema?* In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 449, Vol. 2.

⁸⁸ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 123.

⁸⁹ GOMES, Op. cit., p. 449, Vol. 2.

cinematográfica que teve um papel correspondente à leitura de *Os Maias* na adolescência ou, mais tarde, à visão de uma jarra azul de Cézanne, anúncio ainda confuso de um gosto pertinaz — foi *La Grande Illusion*⁹⁰. (Grifo nosso)

Nessa medida precisa, não é temerário afirmar que Paulo Emílio começou mesmo a adquirir uma fruição cinematográfica mais apurada através dos ensinamentos de Plínio, naquela época já consagrado como o maior crítico cinematográfico brasileiro. Ambos frequentavam mais assiduamente o *Cercle du cinéma*, cineclube ligado à *Cinemateca Francesa*, no qual possivelmente participaram de acalorados debates sobre os maiores clássicos do cinema mundial com importantes intelectuais como André Breton, Jacques e Pierre Prévert, Jean Rouch, James Joyce e Robert Flaherty.

A herança de Plínio possivelmente não se restringiu à fruição cinematográfica. Em texto redigido na ocasião da morte do mestre, Paulo Emílio argumenta sobre suas perspectivas teóricas:

Foi, aproximadamente, a partir de 1930, que Plínio começou a ler Spengler. [...] O pessimismo era, como sempre, acompanhado de algum otimismo. Esperava que virassem Spengler de ponta a cabeça com haviam feito com Hegel. *Tempos Modernos* seria o resumo e reflexão que preparam o salto, a inserção de Chaplin no centro da tragédia humana, iluminando-a. [...] Em outra dimensão [...] ironizava a posição de Spengler diante da arte moderna⁹¹.

Grosso modo, a leitura de Spengler propiciava a Plínio uma visão da conjuntura mundial que apontava para o declínio ocidental, sobretudo em função da racionalização e da técnica representados pelo cinema falado. Nesse contexto, Chaplin representava a criação artística espontânea e irracional do cinema mudo.

Tal manifestação artística “chapliniana”, surgida de uma “tábua rasa” — do acaso—, para Plínio consistia no “motor gerador da salvação ocidental”. Na “vitória” do cinema falado e no relativo abandono de Chaplin residia o pessimismo de Plínio. Por outro lado, entretanto, na apreciação da arte moderna, por meio da ironia às propostas de Spengler, demonstrava certo otimismo.

Dessa maneira, certamente Plínio exerceu certa influência nas críticas de Paulo Emílio da década de 1950 e na defesa incondicional do cinema brasileiro empreitada nas décadas posteriores. Sinteticamente exploraremos como.

⁹⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Impressões cariocas?* In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 107, Vol. 2.

⁹¹ Id., *Plínio Sussekind Rocha. Discurso*, São Paulo, n°. 3, 1972, p. 5-6. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso>.

Na década de 1950, nos ensaios acerca dos estudos históricos do cinema nacional, fica mais clara a compreensão de uma perspectiva ambivalente — trânsito entre euforia e pessimismo — adotada pelo crítico⁹². Nas décadas de 1960 e 1970, a defesa incondicional do cinema brasileiro, sobretudo o *Cinema Novo*, parece representar a necessidade da espontaneidade e do irracionalismo perante a derrocada do projeto industrial, racional e técnico do cinema paulista em moldes industriais, bem como do domínio do cinema hollywoodiano em nosso mercado interno.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939, Paulo Emílio retornou ao Brasil, no entanto, trouxe na memória e na perspectiva de vida uma experiência francesa que nunca mais abandonaria: o cinema. A simpatia pelas cinematografias francesa, soviética e alemã se explicava pela capacidade de alguns cineastas em articular a arte cinematográfica aos problemas sociais e políticos de seu tempo. Justamente essa característica, aliada à inovação da forma cinematográfica, o levaria, como professor de cinema e crítico cinematográfico, a aderir aos ideais estéticos da *Nouvelle Vague* francesa, do *Neorealismo* italiano e do *Cinema Novo*.

Em meio às atividades de cunho político, assim como a fundação do *Clube de Cinema* e da revista *Clima*, Paulo Emílio cursou Filosofia na FFLCH-USP entre 1942 e 1944⁹³. A prisão precoce em 1935 e a estadia em Paris, entre 1937 e 1939, atrasaram um pouco seus estudos acadêmicos. Entretanto, acreditamos que isso não prejudicou em sua formação intelectual, mas, sim, propiciou um processo de continuidade do aprendizado francês.

É inegável a importância francesa na constituição da USP, em 1934. Reunindo as já existentes Faculdade de Direito, de Medicina, a Escola Politécnica e a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, posteriormente Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, a criação da Universidade foi proposta por Julio de Mesquita Filho, dono d'O *Estado de São Paulo*, com apoio de Armando Salles Oliveira, que, apesar de ter participado do movimento Constitucionalista de 1932, foi nomeado por Getúlio Vargas interventor de São Paulo.

⁹² Retomaremos tal questão mais adiante.

⁹³ Essa uma atividade intelectual de Paulo Emílio cuja escassez de fontes restringe as possibilidades de abordagem. De tal modo que até mesmo seu biógrafo apenas menciona sua participação política no Grêmio da Filosofia. Não obstante, na medida do possível, buscaremos uma metodologia que possa iluminar o aluno de filosofia Paulo Emílio, pois acreditamos que essa experiência também influiu de maneira fundamental em suas atividades de pesquisador de cinema e professor universitário.

Na verdade, surgida como iniciativa das elites paulistas, em meio ao calor do movimento modernista da década de 1920, bem como do conturbado início da década subsequente, cujas “Revoluções” de 1930 e 1932 sinalizaram derrota política desta elite, a USP é uma resposta intelectual paulista a tal derrota. Como bem salienta Ana Bernstein, “Para as oligarquias paulistas, a Universidade de São Paulo representava a oportunidade de gerar novos quadros intelectuais, funcionando como centro de formação e irradiação de um pensamento de elite”⁹⁴.

Para tal orientação, foram contratados diversos professores europeus, especialmente franceses. A missão francesa que se integrou à USP, segundo Heloísa Pontes, deve ser entendida da seguinte forma:

[...] 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 Julio de Mesquita Filho⁹⁵.

Tal tendência francesa, por um lado, introduziu uma organização mais sistemática da produção de conhecimento e, por outro, instituiu a valorização de um repertório de procedimentos, exigências, critérios acadêmicos avaliativos, titulação e promoção de profissionais⁹⁶ que, até então, não caracterizavam o ensino superior brasileiro. A Faculdade de Filosofia, particularmente as disciplinas cursadas pelos jovens de *Clima*, foi o lugar privilegiado dessas alterações.

É justamente a partir delas que buscaremos parcela da matriz intelectual de Paulo Emílio. No entanto, se a observarmos no âmbito teórico e fazendo parte ativa nas relações de sociabilidade dos alunos da *Faculdade*, notaremos que ela adquiriu um raio de herança ainda maior, inclusive na geração de Paulo Emílio. Tanto que, apesar de ainda serem muito jovens quando vieram para o Brasil lecionar na FFLCH, Claude Levi-Strauss, Pierre Monbeig, Roger Bastide e Jean Maugué deixaram marcas profundas na geração de críticos do grupo reunido na revista *Clima*.

Em função de seus demais companheiros do *Clube de Cinema* e de *Clima* terem ingressado na *Faculdade* um pouco mais cedo, temos informações que Paulo Emílio

⁹⁴ BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 61.

⁹⁵ PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 90.

⁹⁶ Ibid., p. 91.

pôde assistir somente aos cursos de Roger Bastide e Jean Maugué. De todo modo, devido à sociabilidade do grupo reunido em torno de Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita e o próprio Paulo Emílio, acreditamos que as influências acadêmicas francesas em nosso autor perpassaram âmbito dos cursos que ele assistiu, alcançando o mesmo raio de influência assimilada por todos os seus companheiros de geração.

Essa sociabilidade é comprovada por Antonio Candido, quando em longo depoimento a Heloísa Pontes, revela o cotidiano do grupo na cidade de São Paulo:

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 Pingüim, 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 estrangeiras⁹⁷.

Ou seja, devido à sociabilidade entre os amigos de geração, cuja ampla rede de informações acerca daquilo que se aprendia na *Faculdade* permitia uma expressiva formação intelectual, possivelmente nosso autor obteve herança dos mesmos professores franceses que influenciaram seus companheiros. Dessa forma, com base nos depoimentos dos membros da geração do crítico que frequentaram aulas de Bastide e Maugué (também acompanhadas por ele), bem como de Levi-Strauss e Monbeig (não acompanhadas pelo nosso autor), podemos traçar um quadro das possíveis influências que ele recebeu.

As aulas de Roger Bastide consistem em um caso no qual todos os amigos participaram. Antonio Candido, exaltando os adjetivos 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

⁹⁷ PONTES, Heloísa. *Entrevista com Antonio Candido*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, Vol. 16, n°. 47, outubro de 2001, p. 19. Disponível em: <http://www.scielo.br>.

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 vista⁹⁸.

De modo geral, como afirma Heloísa Pontes, o influxo de Bastide em todos os alunos girou em torno do aprendizado de que os métodos de investigação sociológica poderiam e deveriam ser aplicados no estudo de variadas dimensões da sociedade e cultura brasileiras, pois seu esclarecimento dependia da minuciosa e sistemática pesquisa às fontes⁹⁹. Precisamente em Paulo Emílio, podemos lançar luzes na influência de Bastide no que se refere à inexistência de preconceitos teórico-metodológicos, assim como na minuciosa e sistemática pesquisa às fontes, que em suas aulas consistiam nas películas cinematográficas.

Jean Maugué é o professor mais reverenciado por todo o grupo¹⁰⁰. Gilda de Melo e Souza e Antonio Candido fazem uma reconstituição das aulas e da personalidade de Maugué. A primeira o caracteriza da seguinte forma:

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 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 inigualável¹⁰¹.

O segundo é mais enfático e não se furta em ratificar a grande influência do mestre:

[...] 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 auditório¹⁰².

⁹⁸ PONTES, Heloísa. *Entrevista com Antonio Candido*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, Vol. 16, n°. 47, outubro de 2001, p. 14-15. Disponível em: <http://www.scielo.br>.

⁹⁹ Id. **Destinos Mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 94.

¹⁰⁰ Inclusive no próprio discurso de formatura redigido de lido por Paulo Emílio, em 1944, a reverência é explícita. O então bacharelado de Filosofia argumenta em nome de todos os alunos: “*Homenageamos os professores franceses de hoje e de ontem, filhos de uma cultura sem a contribuição da qual uma universidade no ocidente é um mito, na pessoa do Sr. Jean Maugué, professor de História da Filosofia da Faculdade, atualmente soldado francês em alguma parte do mundo*”. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Discurso de formatura, 1944*. In: BERNARDET, Jean-Claude & CANDIDO, Antonio (Orgs). **Ensaio de Opinião**. Rio de Janeiro: Inúbia, 1978, p. 17, Vol. 6.

¹⁰¹ PONTES, Op. cit., p. 94.

¹⁰² Id., *Entrevista com Antonio Candido*. Op. cit., p. 15.

Diante disso, concordamos com Heloísa Pontes no que tange à afirmativa de que a abertura de Maugüé para temas mais diversos sob uma forma filosófica, bem como para estimular a reflexão nos alunos a partir da projeção de filmes, da leitura de romances e do debate acerca dos acontecimentos e ideias políticas da hora formou um núcleo central de influência nos membros da geração de Paulo Emílio¹⁰³. O próprio crítico abre lastro para encontrarmos algumas heranças de Maugüé em sua formação.

Em entrevista, concedida já no final da vida, revela a participação do professor nos debates do *Clube de Cinema*:

Os professores estrangeiros que davam aulas na USP se interessaram muito pelo clube. Nas apresentações, os textos eram lidos em francês. Jean Maugüé, 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 francês¹⁰⁴.

Em suma, com bem argumenta Ana Bernstein, ao falar da obra **João Caetano e arte do autor**, de Décio de Almeida Prado, a dupla herança dos modernistas de 1922 e dos professores franceses da USP, sobretudo Jean Maugüé, promoveu uma vontade de estudar o Brasil no grupo reunido em torno da revista *Clima*. Desse modo, não se deram por acaso as investidas de Antonio Candido em **Formação da literatura brasileira**, Lourival Gomes Machado em **Retrato da arte moderna no Brasil**, Gilda de Mello e Souza em **O espírito da roupas**, e Paulo Emílio em **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**¹⁰⁵.

Gilda de Mello e Souza revela a importância dos professores franceses na formação intelectual e na concepção de aula de todo o grupo de amigos. Segundo ela, as aulas significavam

Não mais a repetição mecânica de um texto, vazio e inatural, 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 ensino¹⁰⁶.

¹⁰³ PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 95.

¹⁰⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Depoimento de Paulo Emílio Salles Gomes*. In: BERNARDET, Jean-Claude & CANDIDO, Antonio (Orgs). **Ensaio de Opinião**. Rio de Janeiro: Inúbia, 1978, p. 21, Vol. 6. Entrevista concedida a Cláudio Kahns.

¹⁰⁵ BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 172.

¹⁰⁶ PONTES, Op. cit., p. 93-94.

De um modo geral, o rigor com relação às fontes e a disciplina conceitual, que parecem até metódicos, constituíam as bases fundamentais de ensino dos franceses. Assim, se atentarmos para os depoimentos sobre as aulas de Paulo Emílio na Universidade, notaremos que a preocupação com as fontes (filmes) sempre fizeram parte de seus investimentos primários.

Em síntese, parece que a docência na *Faculdade de Filosofia* da USP foi o caminho natural a ser percorrido por Paulo Emílio, assim como ocorreu com Décio de Almeida Prado e Antonio Candido, outros dois integrantes de *Clima*, que também seguiram o mesmo destino. A capacidade de nosso autor em 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 filme, forneceram os requisitos básicos para tal atividade.

Em verdade, tais requisitos correspondiam à própria concepção de docência imperante no interior da *Faculdade*. Dessa concepção, salta aos olhos o profundo influxo dos professores franceses, da FFLCH em seu momento de consolidação, o qual Paulo Emílio compartilhou com seus companheiros de geração.

Em 1946, nosso autor voltou a morar em Paris para estudar cinema na *Escola de Altos Estudos Cinematográficos* (IDHEC). Melo Souza apenas aponta a frequência do crítico em cursos como “Etnologia”, “História do Cinema”, “História do Figurino”, “Histórias da Vida Social”, “Literatura Comparada ao Cinema”¹⁰⁷. Todavia, com base em informações dadas pelo próprio Paulo Emílio e por seu biógrafo, é possível esboçar minimamente uma noção do aprendizado na IDHEC.

Fundada sob a tutela de um órgão estatal francês — *Direção Geral de Cinematografia* —, a IDHEC era voltada 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 teórica¹⁰⁸. Por meio da grade curricular de 1956, Melo Souza destaca um curso de Estética que compreendia cursos como “História do Cinema Mudo”, “História do Cinema Sonoro”, porém as informações mais precisas são dadas pelo próprio Paulo Emílio.

¹⁰⁷ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 292.

¹⁰⁸ Em artigo no qual discorre sobre um *Seminário de Cinema* que a *Cinemateca* promoveria, Paulo Emílio chega a caracterizar a carga de aulas teóricas da IDHEC, em seus primeiros anos, como “excessiva” e um “perigo”. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cultura e escola*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 106, Vol. 1.

No *Suplemento Literário*, ao anunciar o lançamento em São Paulo do filme *Les Vacances de Monsieur Hulot*, de Jacques Tati, o crítico, mesmo que indiretamente, revela a concepção de cinema dos franceses e, conseqüentemente da IDHEC. Paulo Emílio aponta que na França uma parcela intermediária do público não havia apreciado a película, pois, em função de conhecerem as normas básicas de construção cinematográfica, possivelmente tinham ficado desorientados porque Tati as violava¹⁰⁹.

Desenvolvendo sua argumentação, nosso autor caracteriza estas normas básicas e o movimento de violação proposto por Tati:

Encontra-se nos escritos dedicados ao cinema a utilização frequente da terminologia da arquitetura da música para indicar que **a criação cinematográfica exige uma construção rigorosa e que o seu desenvolvimento deve ser ritmado**. Rigor e ritmo tanto mais necessários uma vez que o cinema não precisa recriar o espaço, tarefa teoricamente fácil com um instrumento [câmara] que reflete com fidelidade os seus fragmentos, mas sobretudo o tempo, elemento muito mais sutil e fugitivo, e que por isso mesmo exige uma meticulosa atenção. **Na construção de um filme, do estabelecimento da continuidade até a montagem, mas sobretudo nesses dois momentos extremos, a construção do tempo é uma preocupação fundamental. A grande contribuição de Jaques Tati foi a de procurar captar o tempo, e não construí-lo.** [...] Para exprimir determinada atmosfera e nela situar seus personagens, Tati deve ter sentido a resistência do instrumento cinematográfico e, **livre de preconceitos profissionais**, pôde revolucionar tranquilamente a utilização convencional do cinema [...] ¹¹⁰ (Grifo nosso)

Ou seja, ao mencionar os escritos frequentes dedicados ao cinema e o desvencilhamento de “preconceitos profissionais” por parte de Tati, o crítico tinha em vista as normas vigentes na formação cinematográfica francesa, que exigiam uma construção rigorosa e ritmada do tempo. Desse modo, inferimos que ele, como aluno da IDHEC, possivelmente apreendeu as normas básicas de construção cinematográfica, cujas preocupações com ritmo e tempo eram pressupostos básicos do ensino de cinema.

Além das aulas da IDHEC, frequentou assiduamente as atividades da *Cinematheca Francesa*. Dessa forma, seja nas *Sessões de Formação e Ilustração*, ou naquelas do *Cercle du Cinéma*, Paulo Emílio teve oportunidade de se aprofundar na cinefília e colocar em prática a teoria assimilada na IDHEC¹¹¹.

¹⁰⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Hulot entre nós*. In: _____, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 19, Vol. 1.

¹¹⁰ Ibid., p. 20-21, Vol. 1.

¹¹¹ Aliado a isso, podemos notar que a filosofia e psicanálise não foram abandonadas por Paulo Emílio. Segundo Claude Lefort, em prefácio da obra *Vigo, Vulgo Almereyda*, Paulo Emílio acompanhou os cursos de Merleau-Ponty no *Collège de France*. Cf. LEFORT, Claude. *Paulo Emílio Salles Gomes*. In: GOMES, Paulo

Com base em depoimento de Henri Langlois, fazendo um balanço das atividades de cinefilia e de estudos de cinema de Paulo Emílio, Melo Souza, salienta:

Langlois declarou, em 1950, a assiduidade de Paulo nas sessões do *Cercle du Cinéma* e da Cinemateca Francesa nas temporadas de 1946 a 1950. 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 Cinema¹¹².

Diante disso, obviamente se nota que o aprendizado foi vasto. Paralelamente, outras atividades não paravam, pois o cineasta francês Jean Vigo, diretor das quatro películas *A propósito de Nice* (1929), *Taris ou a Natação* (1931), *Zero de comportamento* (1933) e *Atalante* (1934), havia lhe despertado profunda curiosidade. Assim, por volta de 1949, o crítico já se dedicava ao trabalho sobre Vigo.

Curioso com o estranho desprestígio de Jean Vigo no ambiente francês, estreitou relações com seu testamentário, Claude Aveline. Dessa maneira, devido às suas ligações na *Cinemateca Francesa* e em função de seu relacionamento com Aveline, teve oportunidade de assistir as quatro únicas películas de Vigo e apreciar uma vasta documentação atinente ao cineasta.

Uma carta de apresentação de Aveline deu-lhe possibilidade de estreitar relacionamento com Henri Storck, outro contemporâneo de Vigo e diretor de produção de *Zero de comportamento*. Além de colocar a disposição de Paulo Emílio sua documentação acerca de Vigo, bem como indicar locais de possíveis documentos e nomes de outros quadros próximos ao cineasta, Storck abriu caminho para o crítico publicar um artigo dedicado a *Zero de comportamento*, intitulado *Nought for behaviour: A study of the making of Jean Vigo’s film Zéro de Conduite*¹¹³.

Emílio Salles. **Vigo, vulgo Almereyda**. São Paulo: Edusp/Companhia das letras/ Cinemateca Brasileira, 1991, p. 11.

¹¹² MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 357.

¹¹³ Segundo Melo Souza, todo o texto foi escrito por Paulo Emílio, porém, devido ao fato de Storck já ser um profissional reconhecido na Europa, bem como por exigências editoriais, o artigo saiu assinado por ele e Paulo. Cf. MELO SOUZA, Op. cit., 2002, p. 327.

Publicado em 1951, na coletânea anual de artigos dedicada a cinema da editora inglesa *Penguin Brooks*, como salienta Melo Souza, o texto destacava-se pela análise cuidadosa da película, que se distanciava das visões esquemáticas ou impressionistas dos autores que já haviam dedicado tempo à análise do filme¹¹⁴. Essa nova e dedicada interpretação ocasionou pedidos de autorização para reprodução do ensaio na França, na Bélgica e na Itália, assim como convites para falar sobre Vigo em algumas entidades culturais francesas.

De um modo geral, a abordagem das diferenças constitutivas da película — versões, cortes, perdas de planos — e uma pesquisa minuciosa foi o que possibilitou o lançamento do nome de Paulo Emílio no cenário cultural europeu¹¹⁵. Nosso autor não parou no artigo e continuou a análise da obra de Vigo.

Melo Souza nos dá um quadro do desenvolvimento da pesquisa, destacando que, entre 1949 e 1950, Paulo Emílio se deteve nos arquivos de Aveline e Stork e, nos anos subsequentes, tomou depoimentos de vários contemporâneos de Vigo, bem como estendeu sua empreitada aos possuidores de documentação fotográfica e a membros de outras cinematecas européias¹¹⁶. Possivelmente por volta de 1952, a pesquisa, que possuía volume suficiente para um livro, já estava terminada.

O texto ficou estagnado por algum tempo nas edições *Arcanes*, até passar para a *Éditions du Seuil*, pela qual foi publicado somente em 1957¹¹⁷. A apreciação das películas de Vigo, aliada à análise sobre sua vida, ganhou prioridade na edição francesa, de modo que as partes acerca do movimento anarquista através da participação de Miguel Almereyda foram reduzidas a um terço¹¹⁸.

¹¹⁴ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 329-330.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 330.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 331.

¹¹⁷ No Brasil a obra foi editada apenas em 1984. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Jean Vigo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Recentemente, a editora Cosacnaify a reeditou. Cf. _____. **Jean Vigo**. São Paulo: Cosacnaify/Edições SESC-SP, 2009.

¹¹⁸ O texto mais vasto sobre Almereyda foi publicado somente no Brasil em 1991. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Vigo, vulgo Almereyda**. São Paulo: Edusp/Companhia das letras/Cinemateca Brasileira, 1991. Recentemente, essa obra também foi reeditada pela Cosacnaify. Cf. _____. **Vigo, vulgo Almereyda**. São Paulo: Cosacnaify/Edições SESC-SP, 2009. Paulo Emílio entrelaça a história de Almereyda ao contexto sócio-político da III República Francesa, sobretudo sua militância anarquista. O texto é iniciado com a infância e juventude de Miguel Almereyda, passando por suas empreitadas militantes anarquistas nos jornais *Le Libéraire* e *La Guerre Sociale*, chegando a suas incursões no jornal *Le Bounnet Rouge* e morte. O crítico Emílio torna sensível uma trajetória revolucionária individual, na qual o ímpeto de transformação social se fez perene. Contudo, em um plano mais geral, debruçando sobre primorosas informações atinentes a acontecimentos e personagens importantes do movimento anarquista do início do século XX, ele demonstra as dificuldades de um movimento esparsa, cuja diversidade ideológica se demonstrou prejudicial às atuações políticas práticas que resultassem em êxito.

Mesmo assim, o prêmio *Armand Tallier*, dado anualmente ao melhor livro sobre cinema na França, veio em 1957 como consagração de uma pesquisa muito bem elaborada. Paulo Emílio recuperou em Jean Vigo o ímpeto revolucionário de seu pai anarquista Almereyda, demonstrando sua transposição para a linguagem cinematográfica.

Acerca da obra, o cineasta e crítico François Truffaut, no *Cahiers du Cinéma*, chegou a apontá-la como o mais belo livro de cinema que já havia lido. Tal exaltação foi acompanhada por André Bazin, que, na revista *Esprit*, considerou o texto de “Salles Gomes” uma obra-prima não somente da crítica cinematográfica, mas da crítica em si¹¹⁹.

Para efeito de conclusão, concordamos com Melo Souza quando ele afirma que todo o procedimento de pesquisa de Paulo Emílio aponta para um pesquisador extremamente dedicado e metódico em face dos seus objetos, estabelecendo um padrão intelectual que seria precioso na volta para o Brasil¹²⁰. Nesse sentido, entendemos que esse “padrão intelectual” estabelecido na pesquisa sobre Vigo e Almereyda foi extremamente importante para o trabalho de Paulo Emílio como orientador de pesquisas sobre cinema brasileiro na Universidade, constituindo-se numa matriz intelectual da qual o crítico fez muito proveito na indicação dos melhores caminhos para a abordagem de películas e da história do cinema brasileiro.

Por fim, é importante reiterar que a matriz intelectual da atuação do crítico na Universidade reside, por um lado, na cinefilia e nos estudos de cinema da IDHEC e, por outro, na herança dos professores franceses da FFLCH-USP e no desenvolvimento da pesquisa sobre Jean Vigo. Tal matriz revela que ele como professor universitário carregava consigo uma formação profunda de teoria cinematográfica, aliada a um expressivo aprendizado como pesquisador e analista especializado da sétima arte.

Tendo tudo isto em vista, torna-se até um truísmo apontarmos que uma fatia expressiva do respaldo conquistado por sua atuação nos decênios posteriores é intrinsecamente ligada à sua atuação na Universidade, em consonância com os influxos intelectuais esboçados até aqui.

¹¹⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Jean Vigo**. São Paulo: Cosacnaify/Edições SESC-SP, 2009, p. 374-422.

¹²⁰ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 334.

1.4. Crítica cinematográfica militante: atuação imersa num projeto cultural

Após seu retorno para o Brasil, em 1954, Paulo Emílio passou a escrever com maior frequência na imprensa especializada. Além de se constituir no local privilegiado de lançamento da teia interpretativa da história de nossa cinematografia, a crítica representou para ele um lugar de confluência de todas as suas preocupações culturais, especialmente aquelas relacionadas ao cinema, bem como lhe garantiu o respaldo necessário para conquistar legitimidade em sua luta cultural travada ao longo dos dois decênios subsequentes.

Indubitavelmente, foi no *Suplemento Literário* d'O Estado de São Paulo que Paulo Emílio desempenhou mais fundo sua profissão-vocação¹²¹. Criado, em 1956, após a proposta de Antonio Candido a José de Mesquita, filho de Julio de Mesquita Filho, idealizador da USP e dono d'O Estado de São Paulo, e ainda sobrinho do idealizador da revista *Clima*, Alfredo Mesquita, o *Suplemento* viria a preencher a lacuna de um meio literário e artístico voltado para a reflexão e para o estudo, com uma estrutura parecida com a de uma revista literária adaptada ao veículo jornal, mas igualmente profunda¹²².

De um modo geral, 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, como salienta Maria Arminda do Nascimento Arruda, buscava a construção da modernidade nacional, tendo São Paulo por epicentro das mudanças que continham, em seu processo, sensíveis transformações na forma de organização cultural¹²³.

É justamente com esse universo que Paulo Emílio se depara ao retornar ao Brasil e iniciar sua colaboração na coluna de cinema do *Suplemento Literário*. Talvez por isso mesmo, suas críticas sinalizam justamente tais aspirações que guiavam os espíritos em

¹²¹ Tomamos o termo emprestado de João Carlos Soares Zuin. Cf. ZUIN, João Carlos Soares. *Paulo Emílio Salles Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações*. **Novos Rumos**, ano 17, n°. 36, 2002, p. 64.

¹²² BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 117.

¹²³ Não é por acaso que o núcleo principal da revista *Clima*, da década anterior, vai formar o quadro mais importante do *Suplemento Literário*. Décio de Almeida Prado foi diretor do *Suplemento* por uma década (1956-1966), Antonio Candido, o idealizador, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e próprio Paulo Emílio, todos de formação acadêmica na USP, vão ser alguns dos principais colaboradores.

São Paulo, ao longo das décadas de 1950 e 1960. Passemos a analisá-las, sobretudo tomando por base o panorama cinematográfico e os estudos sobre cinema do período.

1.4.1. Paulo Emílio no Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo¹²⁴

Os estudos sobre cinema no Brasil, assim como em diversos outros países, possuem uma dinâmica própria advinda de uma cultura cinematográfica desenvolvida a partir dos de 1920. Os cineclubes, as companhias cinematográficas, as produtoras, e as revistas de cinema tiveram papel decisivo no envolvimento de intelectuais, críticos, cineastas e produtores com o cinema no Brasil nesse contexto¹²⁵. Todavia, somente nos anos de 1950 e 1960 é que esta cultura cinematográfica nacional obteve, de fato, maior peso e tem sua legitimação como atividade cultural, propiciando, assim, um expressivo desenvolvimento dos estudos de cinema em nosso país.

Essa maior legitimidade de tal cultura cinematográfica nos decênios de 1950 e 1960, que propicia um desenvolvimento dos estudos sobre cinema na mesma proporção, sobretudo por parte da crítica, pode ser notada pelo surgimento das cinematecas e centros de estudos cinematográficos. Tais empreendimentos, além de possibilitarem o contato de expressivos intelectuais nacionais com diversos clássicos cinematográficos¹²⁶, também promoveram a divulgação mais sistemática no Brasil das primeiras histórias do cinema mundial escritas no exterior.

¹²⁴ Especificamente sobre a história do *Suplemento Literário*. Cf. 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.

¹²⁵ Ao menos até 1950, entre as companhias cinematográficas queremos destacar a seminal *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) e a *Sonofilms* (1930-1941). Entre os cineclubes merecem destaque o *Chaplin Club* (1928-1931), fundado por Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Melo; o *Clube de Cinema de São Paulo* (1940), surgido nos quadros da (FFLCH-USP) por iniciativa de Paulo Emílio, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado; o *Segundo Clube de Cinema de São Paulo* (1946-1949), que teve à frente Almeida Salles, Múcio Porphyrio Ferreira e Rubem Biáfora; o *Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia* (1946), tutelado por Plínio Sussekind Rocha; e o *Círculo de Estudos Cinematográficos* (CEC-RJ) (1948), surgido por iniciativa de Alex Viany, Moniz Viana e Luiz Alípio Barros. E entre as revistas especializadas ou que traziam o cinema como assunto o destaque vai para *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 Club*; e *Clima* (1941-1944). Cf. MIRANDA, Luiz Felipe A. & RAMOS, Fernão (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Senac, 2004, passim.

¹²⁶ Vide exemplo: o *IV Centenário da Cidade de São Paulo* (1954), quando a *Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM-SP) adquiriu e exibiu um precioso acervo de películas no *Primeiro Festival Internacional de Cinema no Brasil*.

Nessa conjuntura, a profissionalização da crítica cinematográfica perpassou sua divulgação em revistas especializadas, obtendo espaço em importantes jornais, como foi o caso d'*O Estado de São Paulo*. A produção cinematográfica se expandiu, surgindo diversas companhias cinematográficas¹²⁷. E os congressos de cinema se tornaram mais frequentes, fomentando debates profícuos ao desenvolvimento de perspectivas ideológicas e estéticas acerca do cinema nacional.

Mesmo que fuja um pouco à nossa linha reflexiva, convém destacar que a ideia segundo a qual todos esses elementos tomados em conjunto produziram um maior desenvolvimento da cultura cinematográfica nacional é praticamente consenso na bibliografia consultada¹²⁸. Nosso pensamento converge com tal perspectiva, principalmente na constatação de que a história do cinema brasileiro começa a ser pesquisada, de fato, nesse contexto alvissareiro.

Discordamos, entretanto, do ponto dessa tese que elide o papel seminal das iniciativas anteriores¹²⁹, pois elas possuem uma significação que não pode ser resumida à ideia de que foram empreendimentos isolados uns dos outros, os quais não conseguiram

¹²⁷ 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* (1955), que teve sua gênese na *Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM-SP) em 1949; o *Centro de Orientação Cinematográfica* (1953), criada 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). Entre as revistas e jornais merecem destaque: *Filme* (1949), que apesar de vida efêmera possui bastante importância, 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; *Delírio* (1960); e *Filme Cultura* (1966-1979). Entre as companhias cinematográficas destacamos: 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 *Mutifilmes* (1952-1954); a *Saga Filmes* (1958-1971); a *Mapa Filmes* (1965- até os dias atuais); a *Servicine* (1968-1975). Cf. MIRANDA, Luiz Felipe A. & RAMOS, Fernão (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Senac, 2004, passim.

¹²⁸ Entre alguns que incorrem nesta perspectiva. Cf. AUTRAN, Artur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003; GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981; MIRANDA & RAMOS, F. (Orgs), Op. cit; RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987; e XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

¹²⁹ Na década de 1920, destaca-se Pedro Lima, que pelas páginas das revistas *Paratodos*, *Selecta* e *Cinearte* protagonizava a primeira campanha pelo cinema nacional e a valorização de sua história, pois tinha uma constante preocupação em evidenciar o papel de Antonio Leal, segundo ele o fundador do cinema brasileiro. Na década de 1940 emerge com expressão Vinicius de Moraes no jornal *A Manhã*, sempre incorrendo na problemática de negação do passado do cinema nacional perante um interesse pelo presente e futuro desse cinema. Cf. AUTRAN, Op. cit., p. 131-135. Cabe destacar também que Adhemar Gonzaga, nos anos de 1930 e 1940, nas páginas de *Cinearte* e posteriormente à frente da *Cinédia*, tinha grande preocupação com o cinema brasileiro, no entanto suas incursões nas pesquisas atinentes aos primórdios de nossa cinematografia serão empreendidas somente nas décadas de 1950 e 1960.

efetivar uma cultura cinematográfica nacional. Sob esta perspectiva preponderante na historiografia, os movimentos cinematográficos dos anos de 1930 e 1940, como as chanchadas da *Cinédia* ou da *Atlântida*, sequer são considerados como movimentos.

Na realidade, tal perspectiva é impregnada pela atmosfera paulistana da década de 1950, no interior da qual há uma crença na modernização, que por sua vez tutela um projeto cultural. Como revela Arruda, tal projeto coloca “[...] em processo de cristalização um problema cultural de ordem diversa, no qual o peso normativo do passado é afastado e o presente faz-se mestre das múltiplas possibilidades inscritas da vida moderna, cuja experiência tenderia a se espalhar no futuro¹³⁰. E ainda:

A expressão última, subjacente àquele sentimento difundido em meados dos anos 50 na cidade de São Paulo, diz respeito ao reconhecimento, ou talvez à sensação de que se vivia momento auspicioso dessa suspensão da história, um verdadeiro corte em relação ao passado¹³¹.

Ou seja, tal proposta de suspender o passado na busca do novo baliza um ideal de descarte daquilo que antecedeu. Desse modo, encaradas sob esta ótica “construída” e que possui sua historicidade, a contribuição das iniciativas cinematográficas precedentes à de 1950 é suprimida por preconceitos estéticos e ideológicos que atualmente não contribuem para o entendimento do processo no qual estamos inseridos.

Larga escala da bibliografia consultada teima em ignorar a historicidade dos discursos e agentes envolvidos no processo de afirmação desta denominada “cultura cinematográfica nacional”. No entanto, ao contrário disso, é preciso redimensionar esta memória histórica dos anos de 1950, quando visões, ali elaboradas, já estão esmaecidas, deslocadas e necessitadas de retoques¹³².

Acreditamos que, se tais iniciativas sensivelmente desprestigiadas forem encaradas dessa perspectiva, desprovida dos ideais de modernização cultural, que estavam circunscritos a um contexto específico e que já cumpriram o seu papel, poderemos reter das manifestações consideradas mais frágeis esteticamente sua devida contribuição para as gerações posteriores. Esse posicionamento nos possibilita afirmar que as iniciativas das décadas de 1920-1930-1940 formularam as bases da chamada “cultura cinematográfica nacional” afluída nos anos de 1950 e 1960.

¹³⁰ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio século XX. São Paulo: Edusc, 2001, p. 30.

¹³¹ Ibid., p. 30-31.

¹³² Ibid., p. 98.

Retomando nossa reflexão, queremos destacar o papel decisivo atribuído às cinematecas e, em consequência disso, ao resgate da história do cinema brasileiro. Tal resgate emerge num sentido interessante. No contexto cultural paulista de 1950, a ambiguidade de, ao mesmo tempo, referendar a tradição (os bandeirantes e os modernistas de 22) e reafirmar um novo em que o passado não seja totalmente deglutido é uma característica distintiva do processo de modernização cultural¹³³.

Neste contexto, voz de autoridade da crítica cinematográfica paulista, Paulo Emílio, no *Suplemento Literário* d'O Estado de São Paulo, promove a intrínseca relação entre as cinematecas e os estudos sobre cinema no Brasil, traduzindo a principal preocupação dos críticos interessados pelo passado do cinema brasileiro. Em 1956, ele 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 precisão¹³⁴.

Ou seja, é colocada a necessidade de estudos sobre a história do cinema brasileiro, na medida em que a história do cinema mundial não comportava nossa cinematografia, mas, sim, a do cinema europeu e norte-americano. A referência do crítico à historiografia do cinema mundial e a necessidade de posicionamento dos interessados na história do cinema brasileiro perante um quadro que excluía nossa cinematografia são colocações que, além de nos remeter a um nacionalismo de sua parte, também aponta para o importante papel desempenhado pelas cinematecas na conservação de filmes.

É sobre essa importância que Paulo Emilio discorre em artigo ulterior:

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

¹³³ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio século XX. São Paulo: Edusc, 2001, p. 79-80.

¹³⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Um pioneiro esquecido*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 8, Vol. 1.

conhecer a história do cinema se os filmes não forem conservados¹³⁵? [...] 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 florescência¹³⁶.

Diante disso, notamos que, para Paulo Emílio e a crítica do período, a cultura cinematográfica está intrinsecamente ligada à conservação dos filmes, trabalho ao qual o papel das cinematecas é inerente. Vejamos que a cultura cinematográfica nacional ganhava *status* devido do termo “florescência”, a partir do momento em que possuía a *Cinemateca Brasileira* trabalhando na conservação dos filmes, ou seja, arregimentando a documentação necessária para a efetivação de uma perspectiva histórica.

Ao lado disso, não podemos ignorar o nacionalismo do período. Arruda afirma que, desde o modernismo do decênio de 1920, o momento “[...] de incontestável aprofundamento das bandeiras nacionalistas e de reforma da sociedade, impregnava, com graus e intensidade variáveis, a produção da cultura”¹³⁷. Nesse contexto, “[...] desejos por vezes inexequíveis e vontades comumente impraticáveis lançam os produtores culturais para o território da história, e eles passam, assim, a conviver com situações objetivas de ausências [...]”¹³⁸. É exatamente essa ausência que Paulo Emílio expressa em sua crítica.

Com a história em nosso favor, sobretudo no sentido de resgatar a historicidade do discurso do crítico, podemos analisar o seguinte. Ao observarmos o contexto em pauta, a *Cinemateca Brasileira* aparece somente como uma das manifestações em meio a esse processo. Entretanto, Paulo Emílio e outros agentes da crítica cinematográfica (indissociada de grande parcela dos cineastas), naquele momento o domínio mais interessado na efetiva constituição de uma perspectiva histórica, atribuíram demasiada importância ao seu papel.

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

¹³⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Congresso de Dubrovnik*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.11, Vol.1.

¹³⁶ Ibid., p.12, Vol. 1.

¹³⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio século XX. São Paulo: Edusc, 2001, p. 25.

¹³⁸ Ibid., p. 26.

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 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. Nessa ambiência, de viabilização dos estudos históricos acerca de nossa cinematografia, começaram a surgir alguns estudos¹³⁹. Sucintamente discutiremos alguns, bem como lançaremos luzes à recepção de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*¹⁴⁰.

O primeiro que merece destaque é o opúsculo **Pequena história do cinema brasileiro**¹⁴¹, de Francisco Silva Nobre, publicado em 1955. Em linhas gerais, a obra possui uma introdução, na qual Nobre expõe algumas de suas perspectivas, um corpo do trabalho, que se fundamenta em um apanhado cronológico do cinema brasileiro, e uma conclusão, em que os pontos de vista do autor são demonstrados.

Artur Autran aponta o corte nacionalista como principal característica ideológica do texto de Silva Nobre, porém notando um nacionalismo desvinculado da esquerda brasileira (caso raro) devido a alguns ataques do autor às ideias possivelmente

¹³⁹ Artur Autran elenca e discute alguns. Acreditamos que aqui merecem destaque *Roteiro do cinema mudo brasileiro*, de Pery Ribas; *São Paulo é hoje o centro mais importante da produção cinematográfica de todo o país*, de Flávio Tambellini; *História do cinema brasileiro (sonoro)*, de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *Subsídio para uma história do cinema pernambucano*, de Jota Soares; *O ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro*, de Humberto Mauro; *Notas para uma história do cinema brasileiro* e *A história do cinema brasileiro*, ambos de Adhemar Gonzaga; *Subsídios para uma história do cinema em São Paulo*, de Múcio P. Ferreira; e *A história do cinema em São Paulo*, de Walter Rocha. Cf. AUTRAN, Artur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003, passim.

¹⁴⁰ Nos primeiros cinco anos de 1950 ocorre o ápice e queda da *Vera Cruz*, *Maristela* e adjacências, no mesmo passo do surgimento de uma perspectiva de “cinema independente” que vinha a contrapelo dos moldes industriais aventados pela indústria cinematográfica paulista e os empreendimentos cariocas, sobretudo da *Atlântida*. Com relação às produções da *Atlântida*, convém destacar as películas *Carnaval no fogo* (1949), *Aviso aos navegantes* (1950), *Aí vem o barão* (1951), todas sob direção de Watson Macedo; *Carnaval na Atlântida* (1952), direção de José Carlos Burle; *Amei um bicheiro* (1952), direção de Jorge Ileli; *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e *Matar ou correr* (1954), ambas sob direção de Carlos Manga. Cf. VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca*. In: RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 129-187. Sobre as produções da *Vera Cruz*, *Maristela* e adjacências, Afrânio Mendes Catani nos dá um sugestivo quadro da filmografia. Cf. CATANI, Afrânio Mendes. *A aventura industrial e o cinema paulista*. In: RAMOS, F., Op. cit., p. 189-297. Ainda sobre este período, Ismail Xavier destaca como “Proto-Cinema Novo” o filme *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, produzido em 1954. Cf. XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 16. Fernão Ramos compactua com esta argumentação, destacando que nos congressos de cinema de 1952 e 1953 a ideologia de “cinema independente”, “popular” e “nacional” do *Cinema Novo* aparece de forma embrionária, sobretudo na tese *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, defendida por Nelson Pereira dos Santos. Cf. RAMOS, Fernão. *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)* In: _____, Op. cit., p. 302.

¹⁴¹ NOBRE, Francisco Silva. **Pequena história do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955.

comunistas de Alberto Cavalcanti no livro **Filme e realidade**¹⁴². De acordo com Autran, tal nacionalismo levou o autor a tecer severas críticas ao domínio do mercado brasileiro pelas fitas americanas, bem como a criticar o papel do Estado, que devia, segundo ele, concentrar sua atuação na criação de leis protecionistas em favor de nosso cinema e no auxílio financeiro a empresas nacionais.

Silva Nobre, articulando informações sobre exibição pública dos filmes, produção e crítica cinematográfica, consegue apresentar nas linhas mestras de sua obra, discussões que giram em torno da industrialização de nosso cinema, do consequente papel do Estado nesse contexto e da luta polarizada entre filmes nacionais e filmes estrangeiros¹⁴³. Em síntese, do Rio de Janeiro, Nobre é defensor da ideia de um estado capaz de interferir na formação de projetos culturais nacionais.

Tal posição é mais evidente em São Paulo no período. Com o malogro financeiro do empreendimento industrial cinematográfico paulista, caso clássico da *Companhia cinematográfica Vera Cruz*, o ideal de que somente a iniciativa privada não é capaz de desenvolver o cinema brasileiro em moldes industriais é uma norma vigente. Diante disso, cabe ao Estado tutelar um projeto nacional para o cinema brasileiro.

No dia 17 de novembro de 1956, Paulo Emílio escreveu no *Suplemento* acerca do livro de Silva Nobre:

Apesar de sumário – trata-se de uma acumulação de notas dispostas cronologicamente – o trabalho de Silva Nobre pode ser utilizado como ponto de partida por quem, não dispondo de outro material, queira iniciar o estudo do cinema brasileiro. As lacunas e os erros do livro não são o defeito principal, mas sim a ausência total de referências às fontes de informação¹⁴⁴.

A posição de Paulo Emílio é clara, sua crítica dá ênfase à falta de rigor metodológico, ao menos na citação das fontes, que se torna o principal defeito do livro. Nessa medida, o crítico encara o trabalho de Silva Nobre como introdução ao estudo do cinema brasileiro, porém somente a quem não dispõe de outro material.

¹⁴² CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. São Paulo: Martins, 1953. Esta obra compõe-se de um estudo acerca das várias manifestações do desenvolvimento do cinema no mundo, bem como de uma exposição crítica de todos os elementos componentes de sua estrutura como indústria e arte.

¹⁴³ AUTRAN, Artur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 146-149.

¹⁴⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pesquisa histórica*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 27, Vol.1.

A insatisfação do crítico com a obra é demonstrada pela guinada de assunto no mesmo artigo, precisamente quando ele anuncia um esperado livro que o crítico e cineasta Alex Viany preparava-se para lançar:

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 técnicas¹⁴⁵.

No mesmo período, o próprio Alex Viany anunciava sua **Introdução ao cinema brasileiro**¹⁴⁶ na coluna de cinema da revista quinzenal *Paratodos*. Sua análise focaliza o andamento do livro, seus colaboradores e as respectivas dificuldades enfrentadas no processo de pesquisa:

Quem escreve, por exemplo, foi até lá [ao arquivo de Adhemar Gonzaga], num sábado, especialmente para esta reportagem; mas quem escreve, afinal de contas, tem um livrinho quase terminado a respeito do cinema brasileiro, e, está visto, não deixou de puxar brasa para suas modestas sardinhas. Resultado: quase desiste de aprontar o livro, tamanhas e tão flagrantes foram as falhas apontadas pelo dono do arquivo¹⁴⁷.

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

A respeito dessa autodefesa, podemos abordar alguns ensaios de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*. Neles há, por um lado, euforia e crítica à defesa utilizada pelos críticos e cineastas e, por outro, pessimismo e utilização da mesma defesa criticada¹⁴⁸. Analisada a luz da historicidade de cada um, essa possível incoerência nos artigos do crítico cede espaço à historicidade da própria cultura cinematográfica nacional do período, sobretudo tomada pela ótica da capital paulista.

¹⁴⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pesquisa histórica*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.27-28.

¹⁴⁶ VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1959.

¹⁴⁷ Id., *Paratodos*, 1ª quinzena, novembro de 1956. Apud AUTRAN, Artur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 194.

¹⁴⁸ Como já apontado, possivelmente é influência direta de Plínio Sussekind Rocha.

É o momento no qual ocorre o malogro da *Vera Cruz*, cujo empreendimento de industrialização cinematográfica mostrou-se infrutífero, porém, ao mesmo tempo, se respira a euforia dos ideais modernizantes. Essa atmosfera, mesmo com a falência da *Cruz*, tem a peculiaridade do fato de que grande parte da elite intelectual paulista começa a valorizar o cinema, bem como discutir os problemas que o impediam de desenvolver-se.

Abordando as perspectivas abertas para a cultura cinematográfica e, conseqüentemente, para os estudos históricos sobre cinema nacional, no dia 8 de dezembro, ainda de 1956, por meio do artigo **Novos horizontes**¹⁴⁹, o crítico esboça euforia acompanhada de crítica a uma suposta defesa utilizada por críticos e cineastas para justificar algum tipo de malogro em seus trabalhos:

Para os meios cinematográficos paulistas o ano de 1956 vai concluir-se numa atmosfera de euforia. [...] Uma apreciação em profundidade a reviravolta que está se desenvolvendo não é por enquanto possível; o processo ainda está em pleno curso e seria necessária certa perspectiva para a avaliação exata de um fenômeno cujos aspectos sociais, econômicos e culturais são intimamente entrelaçados e extremamente complexos. Mas se a causa do cinema paulista sair vitoriosa da atual emergência, penso que o acontecimento terá uma repercussão na vida brasileira que ultrapassará os horizontes da atividade cinematográfica¹⁵⁰.

Notemos no discurso de Paulo Emílio a importância atribuída à perspectiva histórica e a parcela de regionalismo quando é outorgado a São Paulo o papel de guiar a cultura cinematográfica nacional¹⁵¹. Desenvolvendo seus argumentos, o crítico os justifica destacando a harmonia entre associações de produtores, técnicos e críticos; a expressiva contribuição dos poderes públicos municipais e estaduais na construção de comissões de cinema e criação de leis importantes no financiamento de filmes; o desenvolvimento e a difusão dos focos de cultura cinematográfica, dada criação do *Centro dos Clubes de Cinema do Estado de São Paulo*; e o estreitamento de relações entre as entidades de cinema e os institutos universitários¹⁵².

¹⁴⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Novos horizontes*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 42-44, Vol.1.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.42.

¹⁵¹ Este regionalismo nos remete ao apontamento de Maria Arminda do Nascimento Arruda, segundo o qual a realização do *I Festival Internacional de Cinema no Brasil*, na ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, “[...] coroa um movimento de enraizamento da cultura cinematográfica em São Paulo”. Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX**. São Paulo: Edusc, 2001, p. 129.

¹⁵² GOMES, Op. cit., p. 44, Vol.1.

É a ideia de modernização de São Paulo, tomado como símbolo da modernidade nacional. Mesmo com a derrocada da *Vera Cruz*, há o rescaldo da ampla gama de fatores que conduzem ainda para a perspectiva de um projeto de industrialização cinematográfica. O fechamento do ensaio é interessante e autêntica tal assertiva:

O que está sendo feito em São Paulo pelo cinema brasileiro e pela cultura cinematográfica no Brasil merece o mais caloroso apoio. Resta esperar que a qualidade dos filmes realizados permita dentro em breve uma apreciação sem apelos para circunstâncias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade¹⁵³. (Grifo nosso)

Em outras palavras, Paulo Emílio enxerga de São Paulo que as circunstâncias positivas estão colocadas, restando aos domínios da produção e crítica cinematográfica produzir filmes e estudos na mesma proporção de qualidade. Nesse sentido, obviamente, para posteriormente não se entrincheirar naquele velho discurso das circunstâncias desfavoráveis, ou apelar para o patriotismo, solicitando condescendência da crítica.

Já o pessimismo acompanhado da defesa pautada nas circunstâncias desfavoráveis aparece em dois artigos temporalmente esparsos: **Dramas e enigmas gaúchos**, de 29 de Dezembro de 1956, que trata do cinema mudo gaúcho, e **Literatura cinematográfica**, de 27 de julho de 1957, que aponta o contexto das publicações sobre cinema nacional¹⁵⁴. No primeiro, o pessimismo e a incitação ao trabalho de pesquisa podem ser apontados nesta citação:

¹⁵³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Novos horizontes*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 44, Vol. 1.

¹⁵⁴ No campo da produção os anos de 1957, 1958 e 1959 são extremamente significativos para o “futuro” *Cinema Novo*. Rio, Zona Norte, de Nelson Pereira dos Santos, é realizado e lançado em 1957, *O grande momento*, produzido pelo mesmo Nelson Pereira dos Santos e dirigido por Roberto Santos, é produzido em 1958 e lançado em 1959. Essas duas películas são extremamente significativas em termos estéticos e ideológicos para o movimento cinemanovista, pois, como já foi destacado, Ismail Xavier os coloca no núcleo dos filmes que correspondem ao “Proto-Cinema Novo”. Cf. XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 16. Esta tese tem a influência concisa de Paulo Emílio, uma vez que o crítico afirma: “[...] esses poucos filmes constituíram o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo”. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 93-94. Também em 1958 se dão as primeiras aproximações entre o grupo de cineastas que serão reunidos em torno do *Cinema Novo*. Fernão Ramos destaca que os primeiros contatos serão esparsos e sem definições em termos de propostas concretas, assim como se realizam numa ambiência fortemente marcada pelos sucessos do *Neorealismo* italiano e, em segundo plano, pelos primeiros passos da *Nouvelle Vague* francesa. Cf. RAMOS, Fernão. *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)* In: _____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 308. A *Atlântida Cinematográfica* continua sua produção “a todo vapor” lançando as seguintes películas que merecem destaque: *De vento em poupa* (1957), direção de Carlos Manga; *Alegria de viver* (1958), direção de Watson Macedo; *O homem do Sputnik* (1959), direção de Carlos Manga. Cf. VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca*. In: RAMOS, F., Op. cit. p. 129-187.

No Brasil as pesquisas históricas sobre o cinema iniciaram-se tardiamente. Quando pessoas como Adhemar Gonzaga, Pery Ribas, ou Pedro Lima começaram a interessar-se pela questão de forma metódica, os pioneiros, cujas atividades se exerceram nos últimos anos do século passado, já haviam morrido. [...] se os trabalhos de pesquisa não forem ativados faltarão cada vez mais testemunhos fundamentais e serão dispersos arquivos de documentos sem os quais dificilmente poderá ser traçada uma história autêntica do cinema brasileiro das origens até a invenção do falado.[...] O trabalho de pesquisa histórica em torno do cinema brasileiro exige um levantamento regional e mesmo local que não pode ser mais adiado¹⁵⁵.

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

Em matéria de literatura cinematográfica [em 1957] não tem havido no Brasil um progresso correspondente à ampliação do movimento cultural ou à vitalidade demonstrada, apesar de tudo, pela indústria cinematográfica nacional. De uns tempos pra cá houve mesmo regresso. Basta lembrar o desaparecimento da *Revista de Cinema*, publicação intimamente ligada ao Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, um dos melhores clubes de cinema brasileiros. [...] Veja-se, por exemplo, o que acontece entre Rio e São Paulo: apesar das facilidades de comunicação as correntes críticas respectivas, expressas no quotidiano, se ignoram e nunca se estabelece um verdadeiro diálogo entre as duas capitais. Nessas condições as revistas teriam uma função relevante a desempenhar. Mas o que verificamos é o desaparecimento da revista de Minas ao mesmo tempo constatamos, inquietos, a irregularidade da publicação do *Jornal do Cinema* do Rio¹⁵⁶.

Dessa passagem, podemos reter que a regressão do movimento cultural é vinculada ao desaparecimento da inovadora *Revista de Cinema*, de Minas Gerais e à incomunicabilidade entre os críticos cariocas e paulistas. Paulo Emílio tece uma crítica atinente ao regionalismo, aliada ao seu pessimismo a respeito do contexto geral da cultura cinematográfica nacional, pois há a necessidade de superar esse quadro regionalista, em busca de uma cultura cinematográfica homogênea: nacional. Paradoxalmente, tutelada por São Paulo, porém a capital paulista é considerada símbolo máximo da modernidade brasileira.

Em 1957, particularmente no artigo **Literatura cinematográfica**, o pessimismo anterior é superado pela esperança, uma vez que o crítico aponta novamente o livro de Alex Vianny, naquele momento no prelo para publicação pelo Instituto Nacional do Livro. Na expectativa da publicação, Paulo Emílio afirma ter a impressão de que tal obra

¹⁵⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Dramas e enigmas gaúchos*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 54-57, Vol.1.

¹⁵⁶ Id., *Literatura cinematográfica*. In: _____. Op. cit., p. 167, Vol.1.

“[...] marcará o início da tão esperada fase de estudos metódicos em torno do cinema brasileiro”¹⁵⁷.

A obra seminal **Introdução ao cinema brasileiro**, após muito tempo no prelo, foi lançada somente em 1959. Uma análise sumária nos permite enfatizar que Viany expressa as origens da obra e suas complicações para escrita e publicação, aprecia historicamente o cinema brasileiro e fecha sua pesquisa apontando minuciosamente a mais extensa filmografia de nosso cinema já publicada até então, além de uma lista de profissionais, índices, textos legislativos atinentes ao cinema nacional e um acervo iconográfico expressivo¹⁵⁸.

A obra de Viany, sem dúvida, é o empreendimento mais elaborado surgido no Brasil da década de 1950, pois se constitui em uma tentativa de reflexão histórica, cujo ponto central focaliza o embate entre a necessidade e as possibilidades de efetivação existencial do cinema brasileiro, bem como a clarividência de sua inviabilidade condicionada pela ocupação do mercado cinematográfico pelo cinema estrangeiro, especialmente o norte-americano. Diante da obra, aquela esperança de Paulo Emílio que destacamos há pouco parece ganhar a companhia de uma decepção¹⁵⁹.

Talvez por esse motivo, no artigo **Estudos históricos**¹⁶⁰, de 23 de janeiro de 1960, tenha buscado preparar o terreno para suas críticas mais ácidas à obra de Viany. Pois, por meio daquela visão negativa das circunstâncias desfavoráveis, Paulo Emílio faz uma recapitulação dos trabalhos de pesquisa histórica sobre o cinema brasileiro a partir de 1952, lembrando as contribuições de críticos e pesquisadores, assim como destacando o expressivo papel de eventos como a *Primeira e Segunda Retrospectiva do cinema brasileiro*.

Evoluindo, o crítico salienta:

Será estéril qualquer comentário a respeito do alcance dessa primeira versão de *Introdução ao cinema brasileiro*, que não leve em consideração o estado da pesquisa histórica cinematográfica em nosso País. Na realidade, estamos atrasadíssimos, apesar do progresso animador que se processou entre 1952 e 1954¹⁶¹.

¹⁵⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Literatura cinematográfica*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 167, Vol.1.

¹⁵⁸ Para uma análise mais específica e aprofundada da obra. Cf. AUTRAN, Artur. **Alex Viany: crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 191-245.

¹⁵⁹ Não é por acaso que o título de um dos artigos dedicados à obra de Viany seja *Decepção e esperança*.

¹⁶⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Estudos históricos*. In: _____, Op. cit., p. 139-144, Vol. 2.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 139, Vol. 2.

Um elemento digno de destaque consiste em sua periodização da década de 1950 em duas fases para a “cultura cinematográfica nacional”. A primeira, entre 1950 e 1954, Paulo Emílio classifica como frutífera e vigorosa. Salta os olhos a profunda influência do contexto paulista, pois cabe lembrar que o recorte abrange o surgimento e o ápice da *Vera Cruz*. Já a segunda, de 1954 a 1960, o crítico não a considera tão vigorosa. A emergência da frustração nos meios cinematográficos paulistas pós-*Vera Cruz* é um fato notório.

Paulo Emílio, mesmo que implicitamente, alia a análise do contexto de produções cinematográficas à abordagem dos estudos históricos acerca do cinema nacional. Em face disso, e tendo em vista que o empreendimento de Alex Viany enquadra-se nessa segunda fase, depreende-se um sentimento misto de decepção e esperança.

Por este motivo, encaramos esse artigo como um modelo de “apresentação” à apreciação mais metódica da obra. E aí ele incorreu naquela constante preocupação de justificar um possível malogro em função das circunstâncias desfavoráveis, antes tão criticada por ele mesmo. Nesse sentido, Paulo Emílio dedicou dois artigos ao aprofundamento da análise da obra de Viany.

No primeiro, de 30 de janeiro de 1960, intitulado **Contribuição de Alex Viany**, embora reconhecendo o livro como “instrumento indispensável de trabalho” aos pesquisadores do cinema nacional, o crítico o encarava como preliminar, insistindo em mencionar a obra como “primeira versão”, assim como sugerindo desde o acréscimo de filmes, até uma indexação cronológica de películas ao invés da alfabética¹⁶². A passagem na qual ele conclui sua análise da obra é importante:

¹⁶² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Contribuição de Alex Viany*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.145-149, Vol. 2. Arthur Autran chama a atenção para a acirrada polêmica envolvendo Paulo Emílio e Benedito J. Duarte, na qual o cadastro dos profissionais do cinema brasileiro organizado por Viany mereceu o posicionamento de ambos. Paulo Emílio concordava com a listagem de Viany, que dava referência somente aos profissionais que efetivamente participaram da produção das películas. Do outro lado, Benedito J. Duarte discordava da listagem por não arrolar críticos destacados. De acordo com Autran, “*O que temos em jogo nessa oposição é de um lado – Alex Viany & Paulo Emílio – a defesa de alguma forma de objetividade como critério para a elaboração da listagem e de outro – Benedito J. Duarte – a defesa do merecimento como critério. No primeiro caso não importa a qualidade do filme nem da participação, mas sim o fato de haver efetivamente trabalhado na produção; no segundo caso o que conta é unicamente o valor da contribuição para a arte cinematográfica e isso poderia se relacionar com a atuação de críticos que nunca militaram na produção. [...] Não passa pela cabeça de Benedito J. Duarte que o tal merecimento teria diferentes significados para cada um. O articulista entende os seus pontos de vista como universais e indiscutíveis, portanto, a partir deles, poder-se-ia eleger os indivíduos – ou filmes – que mereciam figurar na história do cinema brasileiro*”. Cf. AUTRAN, Artur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 238. A perspectiva de Autran 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

Ao iniciar a leitura do texto propriamente dito, as 170 páginas em que o autor nos fala de coisas que se sucederam durante mais de sessenta anos, desde a chegada do cinema no Brasil em julho de 1896 até as produções brasileiras de 1959, a minha esperança maior era a de que Alex Viany descrevesse o mundo obscuro da velha cinematografia brasileira e fornecesse chaves para a sua compreensão. Devo dizer que o autor me decepcionou e vou explicar por que¹⁶³.

Notamos que a esperança é colocada no tempo passado (era) e Paulo Emílio já demonstrava sua decepção com a obra. Significativamente, essa conclusão já abre lastro a uma discussão sobre os motivos dessa decepção, cujas balizas constituem-se em diversos aspectos negativos que o crítico destacou com exatidão em seu segundo artigo dedicado ao livro.

Nele, publicado em 6 de fevereiro do mesmo ano, Paulo Emílio teceu severas críticas negativas desde à insuficiência da documentação, à ausência de rigor na organização das fontes, à sensação de falta de pesquisa sistemática em revistas de cinema como *Cinearte*, *Scena Muda* e *Palcos e Telas*, chegando à esmagadora argumentação de que faltou “discernimento crítico” a Viany na utilização das fontes¹⁶⁴. O único aspecto positivo corresponde à filmografia, na qual o crítico consegue averiguar uma pesquisa sistemática¹⁶⁵.

Concluindo, Paulo Emílio ratificou sua insatisfação:

O livro terá por certo a função provocadora positiva que o autor deseja. Muita gente que tem arquivo ou memória se disporá a sair em campo para

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, mas, por outro, tais críticas também congregam preceitos que seriam considerados por Autran 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. Cf. RAMOS, Alcides Freire. *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 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Perguntaríamos a Autran: Paulo Emílio, em sua trilogia que versa sobre a história do cinema brasileiro, não teria destacado os filmes e os indivíduos que, segundo ele, mereciam entrar para a história de nossa cinematografia?

¹⁶³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Contribuição de Alex Viany*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 149, Vol. 2.

¹⁶⁴ Tendo em vista esta quantidade esmagadora de críticas de ordem negativa à obra de Viany, outra questão emerge com força. 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. Cf. CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 72.

¹⁶⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Decepção e esperança*. In: _____. Op. cit., p.150-155, Vol. 2.

corrigir, discutir e acrescentar. O texto de Alex Viany chama a nossa atenção, justamente por tudo que tem de mau, para a urgência de se iniciar a pesquisa histórica sistemática. Deposito ainda esperanças nos recursos de 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 ainda da segunda edição da *Introdução ao Cinema Brasileiro*¹⁶⁶.

O teor central das críticas foi direcionado à pessoa de Viany, cuja vocação para pesquisa histórica chega a ser colocada sob suspeição. Não obstante, acreditamos que a essência primordial do texto incita a constante preocupação e crítica ao contexto mais amplo do estado geral dos estudos históricos no Brasil.

Em face disso, uma questão essencial merece ser discutida. O que seria pesquisa histórica para Paulo Emílio? Resgatar a historicidade de seu discurso é inevitável para responder tal questão.

Na década de 1950, a perspectiva histórica era parte das grandes preocupações imersas no projeto cultural proposto em São Paulo. Como salienta Arruda, “[...] o uso sincrético da história serve de fonte legitimadora de certas práticas sociais, material que permite a integração das diferenças, segundo específica orientação”¹⁶⁷.

Desse modo, acreditamos que, para o crítico, uma pesquisa que abrangesse o fluxo histórico do cinema nacional deveria percorrer este passado no intuito de orientação presente e futura. Tal movimento, além de crítico e analítico, por excelência tinha que ser interpretativo, pois o que estava em jogo no momento era um projeto nacional de cultura cinematográfica¹⁶⁸. Era preciso, aos moldes propostos nos manifestos modernistas de 1922, amalgamar numa roupagem presente de identidade do cinema nacional o passado válido com orientação futura que iria valer.

Tendo em vista a inalterabilidade desse quadro, no ano de 1960, concluímos que a constante preocupação no desenvolvimento da pesquisa sobre cinema no Brasil incitou Paulo Emílio a expandir suas linhas reflexivas com vistas a aprofundar-se no estado geral da cultura cinematográfica nacional. Em 19 de novembro de 1960, o crítico publica o artigo de impacto abrupto, **Uma situação colonial?**¹⁶⁹

¹⁶⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Decepção e esperança*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 155, Vol. 2.

¹⁶⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio século XX. São Paulo: Edusc, 2001, p. 82.

¹⁶⁸ Pesa também o fato de Alex Viany ser do Rio de Janeiro. Está implícita nestas questões a querela regionalista entre paulistas e cariocas.

¹⁶⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* In: _____. Op. cit., p. 286-291, Vol. 2. Apresentado sob forma de tese na *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, realizada de 12 a 15 de

Nele, o pessimismo reina absoluto, pois as críticas observam uma conjuntura na qual as diversas categorias articuladas com a atividade cinematográfica nacional são examinadas. José Inácio de Melo Souza menciona o parentesco do artigo com **O 18 Brumário de Napoleão Bonaparte**, de Karl Marx, uma vez que, assim como Marx, Paulo Emílio buscava analisar o papel de cada grupo social dentro do processo¹⁷⁰.

Segundo Paulo Emílio, o denominador comum de todas as atividades cinematográficas nacionais era a mediocridade, na medida em que a indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnico-artísticos e o público apresentavam a marca cruel do “subdesenvolvimento”¹⁷¹. Notemos que aquela preocupação preliminar de efetivar as condições para a pesquisa histórica sobre o cinema brasileiro sucumbiu devido à ênfase na arguição sobre as condições desfavoráveis de todas as esferas cinematográficas que eram prejudicadas pelo *status quo* geral “subdesenvolvido”.

O “subdesenvolvimento” do cinema nacional emergia como uma etapa a ser superada. Olhando da atmosfera paulista, Paulo Emílio apontou que o enfrentamento a essa situação estava sendo colocado em processo, porém o cinema brasileiro passava ao largo. Isso se justifica claramente se lançarmos luzes nos argumentos de Maria Antonieta P. Leopoldi. De acordo com ela,

[...] 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 futuras¹⁷². (Grifo nosso)

novembro de 1960. Com relação à convenção, José Inácio de Melo Souza extrai em depoimentos de Jean-Claude Bernardet que Paulo Emílio manteve uma posição de liderança indiscutível durante todo o encontro. Cabe ressaltar que o encontro contou com a participação dos maiores críticos cinematográficos nacionais; em destaque: os antigos membros do *Chaplin Club*, Plínio Sussekund e Octávio de Faria, Walter da Silveira, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Ely Azeredo, os irmãos José Renato e José Geraldo Santos Pereira, Benedito. J. Duarte, P. F. Gastal, Humberto Didonet, Jacques do Prado Brandão e José Haroldo Pereira. Cf. MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 399-401.

¹⁷⁰ MELO SOUZA, Op. cit., p. 454.

¹⁷¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 286, Vol. 2.

¹⁷² LEOPOLDI, Maria Antonieta P. *Crescendo em meio à incerteza: a política econômica do governo JK (1956-1960)*. In: CASTRO GOMES, Ângela de (Org). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991, p. 91.

Ou seja, essa concentração industrial no Centro-Sul, sobretudo São Paulo, propiciada pelo *Plano de Metas* que veio na esteira do ideal desenvolvimentista, viabilizou investimentos latentes em alguns setores. Para Paulo Emílio, era um sinal importante de que o país estava saindo do “subdesenvolvimento”, no entanto o cinema brasileiro não acompanhava tal processo em curso. Na perspectiva do crítico salta aos olhos sua ideia marxista de *telos*, que sinalizava a etapa de superação do “subdesenvolvimento”.

Seguindo tal orientação teórica e ideológica, foram disparadas ferrenhas críticas a situação de importadores, exibidores e produtores que, de acordo com o crítico, podiam até ter ideias e fazer projetos, mas sempre dentro dos limites estreitos ditados por uma situação externa diante da qual se sentiam desarmados. Essa situação externa pode ser entendida única e exclusivamente pela ideia de os filmes nacionais não terem lugar no próprio mercado interno, que era ocupado pelos filmes estrangeiros, na maioria esmagadora norte-americanos.

Ao abordar a relação produtores de chanchadas e o respectivo público desse gênero, Paulo Emílio salientou:

Produzem [os produtores] determinado gênero de filmes [chanchadas] que eles próprios desprezam, alegando ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita. No fundo, esses homens, cuja atividade principal é às vezes a importação e exibição de fitas estrangeiras, estão convencidos de que o público brasileiro é infenso ao cinema nacional.[...] Cria-se assim uma harmoniosa combinação de pontos de vista entre produtores e o público desses filmes brasileiros. Para ambos, cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os primeiros fazem e o segundo aprecia¹⁷³.

As chanchadas eram o alvo das críticas, sendo seu público, assim como seus produtores, um sintoma grave de alienação no quadro de dominação colonial. O crítico continuou sua argumentação e percebia na vertente contrária à dominação colonial alguns homens nutrindo ambições desenvolvimentistas (produtores, diretores, técnicos ou artistas empenhados em cinema no período, pelos quais a afeição do autor é clara), que promoviam uma constante evasão da atividade cinematográfica em função das condições desfavoráveis.

Por um lado, Paulo Emílio, ao fazer uma apreciação histórica de nossa cinematografia, seguiu o parâmetro dos estudos históricos culturais clássicos, cuja

¹⁷³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 287, Vol. 2.

separação entre o popular e erudito efetivou um cânone artístico que valorizava a tragédia em detrimento da comédia (daí a crítica negativa à chanchada). Por outro, ele estava imerso num ambiente paulista sob influência modernista, no qual havia uma excessiva valorização da cultura letrada, de formas modernas e conteúdo nacional. Ou seja, cosmopolitismo e localismo sustentando um projeto cultural modernizante e nacional.

As cinematecas também eram objeto de debate e, de acordo com o crítico, seus responsáveis eram obrigados a concentrar a parcela maior de sua força de pensamento “[...] muito menos nas tarefas educativas e culturais, do que no esforço para criar condições que possibilitem essas tarefas”¹⁷⁴. Por fim, sobre a crítica cinematográfica Paulo Emílio afirmava:

A situação da crítica não deixa de oferecer semelhanças, num plano diverso, com a dos importadores e exibidores de filmes a que nos referimos. Com estes, o crítico cuida de algo que recebe passivamente e sobre o que não possui elementos de influência¹⁷⁵.

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

O artigo é finalizado com a reiteração de nossa situação colonial:

Através do exame de condição dos distribuidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial. Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas co-produções, 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 manufaturados¹⁷⁶.

Convém destacar a autocrítica de Paulo Emílio sobre o seu próprio papel, tanto na *Cinemateca Brasileira* como na crítica cinematográfica, em que foram analisadas as razões do, até então, malogro. Esta autocrítica visava demonstrar seu posicionamento político perante a situação colonial do cinema brasileiro, bem como apontar que o principal

¹⁷⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 288-289.

¹⁷⁵ Ibid., p. 290.

¹⁷⁶ Ibid., p. 291.

inimigo a ser combatido seria a força estrangeira que dominava o mercado distribuidor e exibidor nacional.

Maria Rita Eliezer Galvão enfatiza muito bem o ponto central do artigo de Paulo Emílio quando afirma que, para o crítico:

Importamos não apenas objetos manufaturados, mas ideias prontas — e formas, modelos, estruturas de pensamento — [...] Estas ideias ocupam um tal espaço em nossas mentes que pouco sobra para que nelas se desenvolvam ideias próprias. Além de produtos industriais, os filmes são também produtos culturais. Juntamente com os filmes, importamos toda uma concepção de cultura — e uma concepção de cinema que identifica com o próprio cinema o cinema estrangeiro. Nisto reside o cerne da ‘colonização’ cultural: a ‘situação colonial’ — cuja ‘marca cruel’ e inescapável é a mediocridade — se configura quando adota um modelo importado que não se tem condições de igualar¹⁷⁷.

Em suma, a preparação do terreno para sua empreitada de abordar a história desse cinema “subdesenvolvido”, estava pronta. Todavia, suas críticas cinematográficas possuíam uma matriz que não deve ser ignorada.

1.4.2. *Matriz intelectual na revista Clima*

Fazendo uma importante retrospectiva, podemos afirmar que o *Suplemento Literário* d’*O Estado de São Paulo*, desde sua gênese, liga-se à USP e ao grupo reunido em torno da revista *Clima*. Por um lado, a fundação da Universidade (1934) foi idealização de Julio de Mesquita Filho, diretor e membro da família proprietária d’*O Estado de São Paulo*. E, por outro, Antonio Candido foi quem fez o projeto do *Suplemento Literário*, que teve Décio de Almeida Prado como diretor, bem como praticamente o núcleo principal da revista *Clima* (1941-1944) — Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e o próprio Paulo Emílio — em seu quadro de colaboradores constantes¹⁷⁸.

Aliado a isso, não menos importante foi a participação de Alfredo Mesquita, membro da família Mesquita dona d’*O Estado de São Paulo*. Idealizador e uma espécie de “patrono” da revista *Clima*, quase uma década mais velho que os demais, o já diretor de

¹⁷⁷ BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 166-167.

¹⁷⁸ BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 117.

teatro tomou contato com Lourival Gomes Machado e Antonio Candido na Faculdade de Filosofia, em meados de 1940.

Em face disso, nada mais oportuno que situar a matriz intelectual das críticas de Paulo Emílio no *Suplemento* como resultado de sua atuação em *Clima*. Com já demonstrado, a sociabilidade do grupo, oriunda de algumas primeiras aproximações na FFLCH-USP e nas investidas na vida cultural da cidade de São Paulo na década de 1940, deu origem à revista, que circulou entre maio de 1941 e novembro de 1944.

No núcleo principal da revista, Lourival Gomes Machado ficou com a direção geral e a seção de “artes plásticas”, a Antonio Candido coube a de “letras”, a Décio de Almeida Prado a de “teatro”, a Paulo Emílio a de “cinema” e a Gilda de Mello e Souza diversos temas. Havia ainda seções fixas de “música” a cargo de Antonio Branco Lefèvre, “ciências”, sob responsabilidade de Marcelo Damy de Sousa Santos, e “economia”, de Roberto Pinto de Souza¹⁷⁹. Obviamente, nos ateremos aos ensaios de Paulo Emílio.

Melo Souza aponta que o crítico escreveu em *Clima* nos sete primeiros números, no nono e décimo primeiro, além de coordenar o quinto, dedicado ao desenho animado de Walt Disney, *Fantasia*. No entanto, o núcleo central do trabalho Paulo Emílio pode ser localizado em 1941, sobretudo porque a revista começou a sair bimestralmente no ano ulterior¹⁸⁰. Discutiremos três de seus ensaios, pois acreditamos que darão uma mostra significativa de sua perspectiva de análise fílmica.

No primeiro número da revista, em maio de 1941, nosso autor dedicou sua coluna ao filme *The Long Voyage Home*, de John Ford¹⁸¹. Com uma crítica muito bem elaborada, Paulo Emílio faz relações com obras de Sergei Eisenstein e outras do próprio Ford, analisa tecnicamente os planos e o ritmo temporal da película, destaca cenas expressivas, critica o cinema norte-americano, defende a liberdade do diretor cinematográfico e faz uma retrospectiva da cinematografia de John Ford.

De uma maneira geral, Paulo Emílio, assim, inaugurava um novo tipo de crítica cinematográfica em São Paulo. Até então, tal crítica se resumia a pequenas crônicas expositivas. A partir de sua entrada em cena por meio da coluna de cinema de *Clima*, expôs em ensaios mais longos e analíticos suas posições filosóficas, os problemas sociais

¹⁷⁹ PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 97-98.

¹⁸⁰ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 166.

¹⁸¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *The long Voyage Home*. In: _____. **Paulo Emílio Salles Gomes**: um intelectual na linha de frente. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 117-131.

nos quais as películas estavam inseridas, as questões técnicas e estéticas, além de chamar para o debate outros agentes da crítica cinematográfica nacional.

No terceiro, de agosto de 1941, outra obra de John Ford foi analisada: *Tobacco Road*¹⁸². Seguindo o mesmo parâmetro por ele inaugurado, Paulo Emílio expõe que, para se chegar ao estudo profundo das obras, os filmes deveriam ser assistidos várias vezes, pois, após assistir a películas de Ford outras vezes, o resultado de sua análise acerca da obra era diverso daquele apreendido na primeira apreciação¹⁸³.

Ademais, na película de Ford são encontradas abertas perspectivas positivas do progresso técnico (cinema falado); são afirmadas as diferenças entre o trabalho do ator cinematográfico e do ator teatral; é salientada a proposta da arte como objeto de conhecimento (pintura e literatura), bem como que o cinema também pode ser encarado de tal forma. Por fim, apesar de considerar que a película, em seu conjunto mais amplo, possuía fraquezas, seguindo as características salientadas no início do ensaio, Paulo Emílio analisa cenas importantes que davam ao filme certo tom positivo.

No quinto número, em outubro de 1941, a película abordada foi *Fantasia*, de Walt Disney¹⁸⁴. Logo no início, Paulo Emílio afirma que leva a sério o cinema porque o considera uma arte, especialmente porque possui um meio próprio de expressão¹⁸⁵. Nota-se a busca de afirmação do cinema como arte. Como afirma Heloísa Pontes, Paulo Emílio com a crítica cinematográfica, assim como Décio de Almeida Prado com a teatral iniciaram-se em áreas desprovidas de tradição e de uma malha institucional forte, capaz de garantir a profissionalização de seus praticantes, pois era o momento em que o teatro moderno e o cinema encarado como arte estavam sendo descobertos pela elite intelectual paulista¹⁸⁶.

Evoluindo, o crítico promove a defesa do cinema como arte independente, buscando demonstrar que a música seria um elemento de facilitação da recepção. Nosso autor considera *Fantasia* um mau filme, na medida em que dá margem para as críticas ao cinema falado, pois inverte a lógica na qual a música deve apenas servir como acessório.

¹⁸² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Tobacco Road*. In: _____. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 132-141.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁸⁴ *Id.*, *Contra Fantasia*. In: _____. Op. cit., p. 142-148.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹⁸⁶ PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)**. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 102.

Para ele, em grande parte da obra, o movimento dentro de uma determinada imagem, a sucessão de imagens dando impressão de um movimento de câmera, e a sucessão de imagens diferentes estão vazias de conteúdo rítmico original, que é substituído por um ritmo exterior, oriundo da música. De acordo com o crítico, os únicos momentos apreciáveis do filme são justamente aqueles nos quais a música é um simples acompanhamento¹⁸⁷. Quanto à técnica, as críticas são de ordem positiva, Paulo Emílio a considera impecável, sobretudo pelo progresso.

Nesse sentido, as críticas negativas de nosso autor eram direcionadas não à técnica do cinema sonoro, mas à utilização dessa técnica musical como característica primordial. Na verdade, Paulo Emílio se insere no debate entre cinema mudo *versus* cinema sonoro, em defesa da autonomia do cinema sonoro como arte e não dependente da música. Tal posição vinha a contrapelo do idealismo assumido pelos membros do *Chaplin-Club* do Rio de Janeiro, que propugnavam o retorno do cinema mudo em detrimento do cinema sonoro.

Tal defesa do cinema sonoro seria aprofundada no sétimo número de *Clima*, de dezembro de 1941, no qual o crítico analisou *Citizen Kane*, de Orson Welles¹⁸⁸. Paulo Emílio inicia o ensaio salientando as diversas impressões nas várias vezes que assistiu ao filme. A partir daí, o crítico fragmenta-o minuciosamente, analisando criticamente a introdução e a apresentação do tema implícito; os dados concretos de atmosfera, composição e de apresentação dos temas explícitos; o desenvolvimento desses temas; e a encarnação do tema ausente e sua conclusão.

Para Paulo Emílio, na película de Orson Welles a música estava colocada devidamente em seu lugar: num plano acessório da imagem. Ao abordar o ritmo do filme, o crítico percebe que a ligação entre as imagens feita por Welles não é subordinada apenas ao aspecto psicológico e anedótico da história a ser contada, pois ela é um organismo vivo com movimento próprio¹⁸⁹.

Evoluindo, é analisada a capacidade do diretor em ligar cenas dando uma sensação de nova continuidade; a dissolução de uma imagem noutra, para o que um bom cenário é indispensável; o simbolismo alusivo com o qual ele instrumentaliza momentos de

¹⁸⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Contra Fantasia*. In: _____. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 145.

¹⁸⁸ Id., *Citizen Kane*. In: _____. Op. cit., p. 149-159.

¹⁸⁹ Ibid., p. 155.

montagem e outros mais sutis; e a importância da junção do som à imagem, ou seja, a imagem-som. O crítico exemplifica tal movimento da seguinte forma:

[...] a voz de Susan Alexander [segunda mulher de Charles Foster Kane] transforma-se num som que se extingue com a imagem de uma luz se apagando. Este momento e a combinação da imagem do tremó abandonado na neve com o som do apito do trem demonstram claramente [...] que a imagem e o som só se fundem quando não coincidem¹⁹⁰.

Ou seja, para Paulo Emílio, somente do conflito assincrônico entre a imagem e o som poderia sair a imagem-som. Ao fazer tal análise, de acordo com Melo Souza, “o crítico retomou também uma separação que, embora fundamental, foi pouco discutida no seu trabalho”¹⁹¹. Além disso, ao propor tal abordagem, nosso autor seguia a mesma reflexão feita por Vinicius de Moraes, abrindo diálogo entre a crítica paulista e a carioca.

Em linhas gerais, fazendo um balanço da atuação do crítico em *Clima*, Melo Souza afirma:

Os textos trazem para 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 fílmico¹⁹².

A partir de meados de 1943, Paulo Emílio já sinalizava uma grande politização, que o envolveria em outras empreitadas de natureza mais política que cultural. Contudo, sua empreitada na revista *Clima* formulou uma nova visão crítica acerca da análise de filmes.

Deixando um pouco à margem a especificidade da crítica cinematográfica de Paulo Emílio, podemos retomar o significado mais amplo que envolveu não só sua trajetória, mas de toda a geração que fez parte do núcleo constituinte da revista *Clima*. Em uma frase, podemos afirmar que Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Gilda de Melo e Souza, Ruy Coelho e o próprio Paulo Emílio renovaram a tradição da crítica nacional.

¹⁹⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Citizen Kane*. In: _____. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 158.

¹⁹¹ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 172.

¹⁹² *Ibid.*, p. 166.

Essa tradição comportava uma perspectiva segundo a qual a crítica cultural vinha nos rodapés dos jornais, cujo alicerce analítico girava em torno da personalidade do crítico, da publicidade e do diálogo estreito com o mercado¹⁹³. Oriundos da Faculdade de Filosofia da USP, essencialmente de vertente intelectual francesa, o grupo de *Clima* instituiu um novo olhar analítico na crítica de arte.

Na década de 1940, esse núcleo pautou-se pela crítica universitária, dotada de instrumentos teóricos para a análise cultural, enfim, especializada. Este foi o traço diferencial dos “chato-boys”, como apelidados por Oswald de Andrade.

Como bem salienta Heloísa Pontes, o grupo de *Clima* se caracteriza assim:

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. Com 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 correlações¹⁹⁴.

Um dos membros do grupo de *Clima*, imerso na ambiência paulistana de 1940, em que a nova mentalidade das elites fomentou a modernização cultural, na qual a criação da USP e as influências modernistas podem ser tomadas como dois símbolos, Paulo Emílio participou ativamente, como argumenta Ana Bernstein, “[...] da primeira manifestação pública deste espírito universitário, desta ‘inteligência nova’[...]”¹⁹⁵. Assim, nada mais natural que sua trajetória fosse em direção ao *Suplemento Literário* d’*O Estado de São Paulo*, pois no decênio de 1950, tal movimento iniciado na década de 1930 vivenciava seu ápice.

Alguns mais afoitos delimitam a trajetória crítica de Paulo Emílio em duas fases que não se complementam: uma primeira, como “crítico cosmopolita”, totalmente alheio ao cinema brasileiro e, outra, como “crítico nacionalista”, avesso a qualquer fita estrangeira. Entretanto, Zulmira Ribeiro Tavares afirma que a idéia de um “antes” cosmopolita e um “depois” nacionalista de nosso autor pode ter dado margem para um mal-entendido na avaliação do conjunto de seu trabalho, pois suas críticas na revista

¹⁹³ BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 69.

¹⁹⁴ PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 215.

¹⁹⁵ BERNSTEIN, Op. cit., p. 69.

Clima, mesmo pela via de análise da obra estrangeira, já demonstravam uma afinidade com temas que posteriormente iria desenvolver ao abordar o cinema brasileiro¹⁹⁶.

Diante dos argumentos de Tavares, assim como reconhecendo que as críticas de Paulo Emílio a partir da década de 1960 percorriam um todo cinematográfico e não apenas a preocupação nacional, podemos afirmar que a matriz intelectual de sua atuação no *Suplemento Literário* é, sem dúvida, sua entrada na crítica na coluna de cinema da revista *Clima*. De *Clima* ao *Suplemento*, o crítico percorrerá uma trajetória de maturação intelectual que seria exposta mais claramente na década de 1960.

Em linhas conclusivas, nas páginas do *Suplemento Literário*, ao longo de 1950 e início de 1960, com matriz intelectual calcada na revista *Clima*, de 1940, Paulo Emílio discutiu acerca das funções e necessidades da *Cinematoteca Brasileira*, do *status quo* dos estudos e da produção cinematográfica do Brasil e do exterior, bem como apreciou esteticamente películas importantes, sem, porém, negligenciar os preceitos sociais, políticos e econômicos que envolviam cada uma.

Dessa forma, tal atividade formulou um caleidoscópio temático fundamental no reconhecimento de sua luta pelo cinema brasileiro, que seria travada no decorrer dos decênios posteriores.

¹⁹⁶ TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O antes e o depois*. In: _____. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 180-181.

CINEMA: TRAJETÓRIA NO SUBDESENVOLVIMENTO E SUA EFICÁCIA POLÍTICA

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

Paulo Emílio, in “A ideologia da crítica...”

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

Roland Barthes, in “O que é crítica”

CAPÍTULO 2

2.1. Pequena consideração introdutória

À luz da constatação de que a atuação institucional de Paulo Emílio e suas devidas matrizes estéticas formularam uma equação cujo resultado garantiu-lhe o respaldo necessário para enveredar-se numa escrita sistemática acerca da história do cinema brasileiro, bem como tomando como pressuposto a ideia de que sua trilogia de artigos¹ com essa característica sistemática, arregimentadas na obra **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, constituiu-se numa teia interpretativa da história do cinema brasileiro², somos incitados a fazer os questionamentos deste capítulo. São eles:

Qual é a estrutura interna do ponto de vista teórico-metodológico de sua trilogia? Com quais referências políticas, estéticas e ideológicas ele dialogou? Como ele se colocou diante dos problemas mais relevantes de seu tempo? E em que medida ele travou um diálogo persuasivo com seus interlocutores?

E justamente no sentido de responder tais questionamentos aventamos a hipótese de que a trilogia de artigos de Paulo Emílio se constituiu numa teia interpretativa da história do cinema brasileiro devido a sua eficácia política. Eficácia política no sentido de manter um diálogo persuasivo na luta cultural travada no bojo da sociedade brasileira, nos decênios de 1960 e 1970, cujos alicerces teórico-ideológicos são impregnados de um sobrepujante nacionalismo, assim como de paradigmas que visavam dar explicações para a realidade brasileira. Desse modo, compreender a eficácia política como elemento essencial que outorgou à obra de Paulo Emílio a condição de teia interpretativa da história do cinema brasileiro constitui-se no *parti pris* deste capítulo.

Isso nos exige um esboço preciso dos pressupostos ideológicos, políticos, econômicos e sociais do período de elaboração e recepção dessa teia. Para tanto, nosso modo operatório será empreendido em dois momentos, mas que tomados em sua completude formarão o contorno básico de nossa proposta. No primeiro, abordaremos a trilogia de artigos de Paulo Emílio. No segundo, partindo do elemento essencial na constituição de seu diálogo com as questões relevantes de seu tempo (“subdesenvolvimento”) buscaremos demonstrar sua eficácia política por meio de uma rigorosa investigação atinente aos pressupostos teóricos e ideológicos que encontraram eco na interpretação do crítico. Dadas as indicações e assumidas as escolhas, passemos adiante.

¹ *Panorama do Cinema brasileiro: 1896/1966* (1966); *Pequeno Cinema antigo* (1969); *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973).

² Buscaremos demonstrar analiticamente as bases para tal pressuposto no terceiro capítulo.

2.2. A trilogia

A trilogia formada pelos artigos **Panorama do Cinema brasileiro**, de 1966; **Pequeno Cinema antigo**, de 1969; e **Cinema trajetória no subdesenvolvimento**, de 1973, é escrita e publicada em um contexto de consolidação de uma cultura cinematográfica nacional. Como demonstrado no primeiro capítulo, após seu retorno definitivo para o Brasil, em 1954, Paulo Emílio, em meio ao processo mais amplo de modernização cultural paulista, iniciou sua tripla atividade institucional.

Precisamente em sua atividade de crítico cinematográfico no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, ao longo dos anos de 1950, Paulo Emílio se inseriu nos debates atinentes ao cinema brasileiro e sua história. Após 1960, data de publicação de **Situação colonial?**, os estudos históricos referentes ao cinema nacional, embora permeados de uma nova atitude e adentrando paulatinamente a esfera acadêmica, por iniciativa do próprio Paulo Emílio³, não haviam evoluído em termos bibliográficos.

Nesse contexto o que de mais significativo ocorria na cultura cinematográfica girava em torno da produção, lançamento de filmes e manifestos que ganhavam prestígio perante a crítica, sobretudo devido às suas possibilidades estético-ideológicas⁴. Glauber Rocha lançou sua **Revisão crítica do cinema brasileiro**⁵, em 1963, mesmo ano do surgimento da considerada “primeira trindade” do *Cinema Novo*: *Deus e o diabo na terra do sol*, do próprio Glauber; *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Vidas secas*, do já veterano no período Nelson Pereira dos Santos⁶. Em 1965, Glauber lançou o artigo-manifesto **Estética da fome**, apresentado em forma de tese durante as discussões em torno do *Cinema Novo*, por ocasião da retrospectiva realizada na *Resenha do Cinema Latino-Americano*, em Gênova⁷.

³ Na USP, a partir de 1961, e na UnB, a partir de 1962. Cf. MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 417-418.

⁴ No plano político, aqui não vamos deixar de mencionar o golpe militar de 1964, porém, este já foi e continua sendo objeto demasiadamente estudado, nos cabendo aqui somente indicação de bibliografia a respeito. Cf. TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1997; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Orgs). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru: Edusc, 2004.

⁵ ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosacnaify, 2003.

⁶ RAMOS, Fernão. *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)* In: _____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 348.

⁷ ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome* 65. In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 28-33. De acordo com Ramos, esse artigo publicado em julho do mesmo ano no Brasil tem uma postura que acusa o estrangeiro de cultivar o sabor da miséria ao não senti-la como um sintoma trágico. Cf. RAMOS, F., Op. cit. p. 352.

A eclosão dessas películas e dos manifestos cinemanovistas, mesmo de forma rasteira, pode explicar sumariamente o comprometimento da crítica, naquele momento, mais voltada para a análise fílmica das obras que propriamente para busca de pesquisa sistemática acerca da história de nosso cinema. Em face disso, como aponta Arthur Autran, Paulo Emílio percebeu que o atraso dos estudos históricos no Brasil fundamentava-se em um obstáculo para se escrever uma narrativa histórica panorâmica, que era inviabilizada pelas inúmeras lacunas no conhecimento do passado cinematográfico⁸.

Dessa forma, foi exatamente devido a esse desconhecimento de nosso passado cinematográfico que o crítico esboçou a urgência da iniciação da pesquisa sistemática. Tal empreendimento, se por um lado era um caminho repleto de obstáculos a serem vencidos, por outro, consistia em um grande desafio que o “espírito” militante e combativo de Paulo Emílio demonstrou não refugar nos anos ulteriores. Sua expressiva relação com a academia, possivelmente em decorrência de uma perspicaz busca de rigor teórico e perspectiva histórica, legitimava naquele momento a escrita de **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**⁹.

2.2.1. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*

De acordo com Jean-Claude Bernardet, o *Panorama* possivelmente foi encomendado a Paulo Emílio pela editora *Expressão e Cultura* a fim de integrar, juntamente com fotografias, um álbum a ser distribuído como brinde e vendido em livrarias, para efeito de celebração dos 70 anos do cinema brasileiro em 1966. Com base nisso, Bernardet aponta que possivelmente o destino do texto também explique a falta de critérios metodológicos mais apurados por parte de Paulo Emílio¹⁰.

O panorama da história do cinema brasileiro estabelecido por Paulo Emílio divide-se em cinco épocas: 1896-1912; 1912-1922; 1923-1933; 1933-1949; 1950-1966. Tais épocas são baseadas nas crises da produção cinematográfica nacional que, nessa medida, fundamentam-se em marcos divisórios para seu o início e respectivo término. É

⁸ AUTRAN, Arthur. *Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. Atualidade de Paulo Emílio*, 04 a 15 de Novembro, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002, p. 11.

⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 35-79.

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 55.

interessante observar os argumentos de Sheila Schvarzman. De acordo com a pesquisadora,

O modelo é certamente a *História Econômica do Brasil* de Caio Prado Jr, de 1938, um dos livros que, segundo Antonio Candido inventaram o Brasil. Paulo Emílio pensa o desenvolvimento do cinema brasileiro da mesma forma que a economia brasileira da colônia à industrialização foi pensada por Caio Prado Júnior em 1938: como ciclos onde está implícita a ideia de um começo, um apogeu e um fim que assinala o esgotamento¹¹.

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

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

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

Acentuando o papel simultâneo dos irmãos Segreto na produção de “filmezinhos nacionais de atualidades” e seu respectivo desaparecimento é que o crítico inicia sua guinada para valorização da harmonia entre produção-exibição-público, considerada fator primordial no estabelecimento da “Bela época” do cinema brasileiro. Dessa forma, Paulo Emílio já indica uma suposta maior vitalidade do cinema nacional,

¹¹ SCHVARZMAN, Sheila. *Cinema brasileiro, história e historiografia*. **Revista Mnemocine**, 2008, p. 14. Disponível em: www.mnemocine.com.br.

tanto na produção como na exibição, a partir de 1907, em função de maior oferta de energia elétrica, que proporcionou a entrada de novos empresários no ramo cinematográfico dedicando-se, ao mesmo tempo à importação, exibição e produção de filmes.

Assim, o crítico destaca o papel seminal de Antonio Leal na produção de filmes de enredo (filmes de ficção) e a plena adesão do público aos *filmes cantantes*, *criminais* e *de revista*. Paulo Emílio demonstra um conhecimento digno de destaque dos primórdios do cinema nacional, na medida em que esboça e analisa uma expressiva filmografia da época. Finalizando seu recorte, ele apenas aponta uma crise em 1911 na qual “[...] quase todos aqueles que participavam ativamente da fabricação de filmes nacionais abandonaram as lides cinematográficas [...]”¹² devido ao rompimento da solidariedade ou harmonia de interesses entre quem paralelamente produzia e exibia filmes no Brasil.

Com base nas críticas de Bernardet sobre a periodização proposta por Paulo Emílio, no que se refere à 1ª época, podemos notar uma contundente incoerência nos critérios para o recorte, pois o crítico inicia a 1ª época com base no critério de exibição, acentua o marco do “nascimento” com a produção, e se utiliza da harmonia entre produção e exibição para recortar a “Bela época”; sendo que seu término é explicado pela escassa produção advinda diretamente pela falta de exibição.

Na 2ª época: 1912-1922, Paulo Emílio destaca a dedicação de alguns profissionais remanescentes do período anterior que asseguraram um mínimo de continuidade na produção do período, que se encerra em 1922. É sugerido um suposto abandono atinente aos filmes de enredo, em detrimento de documentários e jornais cinematográficos, porém, ainda são salientados, em 1912, alguns filmes de enredo que seguiram aquela fórmula de sucesso com público na “Bela época”, sobretudo a dos *filmes criminais*. Ademais, é destacada a quase que paralisação da já parca produção cinematográfica em 1914 e 1915, talvez em consequência da Primeira Guerra Mundial.

A partir de 1915 é apontado por Paulo Emílio um “suspiro” da produção de filmes de enredo inspirados em obras literárias nacionais, na participação simbólica do Brasil na Primeira Guerra, e em alguns surtos patrióticos acerca de filmes históricos, bem como a perda de vitalidade dos *filmes criminais*. Nesse contexto, os papéis na produção

¹² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 49.

cinematográfica de Luiz de Barros, no Rio de Janeiro, José Medina, em São Paulo, Vitório Capellaro com os filmes inspirados na literatura e novamente Antonio Leal ganham vulto no texto do crítico. Quanto aos atores é destacado que a maioria era estrangeira: no Rio, portugueses, e em São Paulo, italianos.

Paulo Emílio, além de revelar a marginalização da atividade cinematográfica, praticamente ignorada pela imprensa, sobretudo no que se refere aos filmes de enredo, ainda salienta a participação do cinema nas comemorações do centenário da independência, em 1922, contudo, em forma de documentários e jornais de atualidade. Concluindo suas argumentações sobre essa época o crítico afirma:

Tomada em conjunto, a realização de filmes de enredo foi precária e escassa; os sessenta filmes posados encerram uma porcentagem considerável de curtas-metragens, destinados às vezes à mais variada publicidade comercial, indo desde a propaganda de loteria até a divulgação de remédios contra sífilis. **Por outro lado, a imprensa que poderia colaborar exercendo sua influência na opinião do público acaba por não tomar mais conhecimento da produção cinematográfica que se define cada vez mais como uma atividade marginal.** [...] ficou claro que no Brasil o único cinema possível era o natural. É a partir dessa melancólica situação de fato que se iniciará a terceira época do filme brasileiro¹³. (Grifo nosso)

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

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

¹³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 57-58.

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 próximo¹⁴. (Grifo nosso)

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

Paulo Emílio aponta como outra característica pujante dessa 3ª época o surgimento dos ciclos regionais, ou seja, o aparecimento de focos de criação cinematográfica em outros pontos do território nacional além de Rio e São Paulo. Dedicando-se às produções de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco e Campinas, o crítico desenvolve um formidável número de parágrafos, que não só demonstram seu interesse pelo cinema brasileiro em termos de todo o território nacional, mas também expõe uma faceta de Paulo Emílio explorada amiúde: a capacidade de síntese.

Entre as produções mineiras são apontadas as películas de Francisco de Almeida Fleming, em Pouso Alegre; Igino Bonfioli, José Silva, Antonio Leal e Paulino Botelho, em Belo Horizonte; e especialmente Humberto Mauro, em Cataguases, que, de acordo com Paulo Emílio, “[...] teve a primeira carreira contínua, coerente e bela que o cinema do Brasil conheceu¹⁵”. Isso explica em parte a tese acadêmica sobre Humberto Mauro defendida por Paulo Emílio no início dos anos de 1970¹⁶. O cineasta é tomado como cinematografia do passado válida: o nosso clássico do cinema mudo.

¹⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 59.

¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶ *Id.*, **Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Em termos qualitativos e quantitativos, às produções gaúchas é outorgado um nível hierárquico mais baixo com relação às mineiras, porém esse fator não impede o crítico de destacar nomes da produção cinematográfica como José Picoral, Eduardo Abelim e Eugênio Kerrigan. Ao movimento de Pernambuco, Paulo Emílio reserva um lugar de destaque no que se refere à quantidade de fitas produzidas, em especial por causa de Edson Chagas e Gentil Roiz. No ciclo de Campinas o destaque vai para o nome do pioneiro Amilar Alves que, segundo o crítico, “[...] ateou fogo na imaginação campineira [...]”¹⁷, na medida em que, após seus empreendimentos, houve iniciativas importantes no sentido de se fundar companhias produtoras, assim como comprar terrenos para construção de estúdios.

Enfocando a produção cinematográfica da capital paulista, Paulo Emílio afirma: “Com 50 filmes aproximadamente, São Paulo ultrapassa o Rio durante esses dez anos, pelo menos em quantidade. Em matéria de qualidade, tem-se a impressão de que são numerosas fitas de mérito razoável, mas extremamente raras as obras marcantes¹⁸”. São por ele considerados importantes os nomes de José Medina, Gilberto Rossi, Canuto Mendes de Almeida, Adalberto Almada Fagundes, o veterano Vittorio Capellaro e outros.

Ao se deter na produção carioca, para Paulo Emílio pouco expressiva em quantidade, vem a primeiro plano o nome de Paulo Benedetti, porém, não por suas produções, mas, sim, por criar condições para a realização da fita *Barro Humano*, por parte do grupo da revista *Cinearte*, que fundara a companhia *Cinédia*. Dentre as produções sob a tutela da *Cinédia*, Paulo Emílio destaca ainda os filmes *Lábios sem Beijos* e *Ganga Bruta*, dirigidos por Humberto Mauro, inclusive o último considerado pelo crítico como “uma das indiscutíveis obras-primas do nosso cinema”, e o lendário *Limite*, realizado por Mário Peixoto.

Fechando esta época profícua em sua periodização, Paulo Emílio situa em 1933 a última fita produzida em seu recorte, de modo a sinalizar um colapso como os de 1911 e 1921. Segundo ele,

Na nova crise de produção em que entrava o nosso cinema, *A voz do carnaval* anunciava agudamente uma das principais direções que tomaria o filme brasileiro na sua luta pela sobrevivência num mercado invadido pelas fitas importadas¹⁹.

¹⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 65.

¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

Além de fechar a época sem explicações mais apuradas sobre o colapso na produção, apenas enfocando a presença maciça do filme estrangeiro em nosso mercado interno, o crítico exemplifica a degradação da próxima época por meio da fita carnavalesca: *A voz do carnaval*. Diante disso, podemos notar mais uma vez o pouco apreço de Paulo Emílio pelos filmes carnavalescos, que, por conseguinte, o levou a promover a associação injusta entre chanchadas e período degradado, porém isto é assunto que será discutido mais exaustivamente no terceiro capítulo.

Sobre a 4ª época: 1933-1949, Paulo Emílio não deixa de destacar que, em termos quantitativos, as produções são quase que exclusivamente cariocas, ao passo que em São Paulo delineou-se um projeto industrial cujo resultado foi apenas uma fita, enquanto que cineastas como Gilberto Rossi e Oduvaldo Vianna produziram outras duas, e mais duas foram produzidas respectivamente em Minas e Pernambuco. Ao se ater aos filmes por ele considerados artísticos, o crítico não poupa elogios àqueles dirigidos por Humberto Mauro, tanto em associação com Carmem Santos, essa à frente da *Brasil Vita Film*, como os encomendados por instituições públicas²⁰.

Dentro dessa época, o crítico promove uma divisão entre as décadas de 1930 e 1940 devido à penosa queda da produção no início da segunda. Para ele,

A década de 30 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade de cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidos sob a denominação genérica de “chanchada” [...] A produção de fitas de enredo — que já não fora grande na década de 30 — quase cessou nos primórdios dos anos 40. Em 1942 houve apenas dois filmes; entretanto, a partir do ano seguinte avoluma-se o número, até atingir cerca de vinte filmes em 1949²¹.

Na sequência desse pequeno colapso (pequeno porque não levou o autor a iniciar outra época), o crítico aponta a *Atlântida Cinematográfica* como a Companhia de maior significação. As produções da *Atlântida*, nessa medida, ganham duas fases no recorte de Paulo Emílio: uma primeira, com o primado dos filmes que procuravam temas brasileiros e que possuíam relativo cuidado na feitura, e uma segunda, em que o

²⁰ Sobre os documentários de Humberto Mauro no *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE). Cf. SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

²¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 72.

predomínio das chanchadas, filmes produzidos às pressas e sem maiores preocupações técnicas e estéticas, é notável²².

É interessante e observar que a pouca afeição de Paulo Emílio por esses filmes não é muito evidente no texto; alguns observadores mais descuidados até podem absorver certa simpatia do crítico pelas chanchadas. Entretanto, se atentarmos ao *Panorama* em sua totalidade averiguaremos que sua urdidura é ambígua com relação aos filmes carnavalescos.

Por um lado, nessa 4ª época (primordial das chanchadas) considerada degradada, os únicos filmes encarados como válidos artisticamente são aqueles produzidos por Humberto Mauro. Em contrapartida, por outro, o crítico elogia a harmonia de interesses entre cadeia exibidora e produção, além de ressaltar que talvez um exame mais atento acerca desses filmes conduza a outra visão do que significou a popularidade de artistas como Mesquitinha, Grande Otelo, Oscarito, Ankito e Zé Trindade.

Dessa maneira, Paulo Emílio “fecha as cortinas” da 4ª época apontando sem receios que “Não há razão para esconder que nos últimos anos do período que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional²³”. Digno de destaque é que a passagem dessa época para a seguinte não é encaminhada por mais um colapso como aqueles de 1911, 1921 ou 1933, mas, sim, pelas perspectivas abertas por uma revitalização da cinematografia paulista, sobretudo por iniciativa da *Vera Cruz*²⁴.

A 5ª época: 1950-1966 segue os apontamentos finais expostos na época anterior, pois o crítico inicia sua urdidura demonstrando as perspectivas abertas naquele processo de gênese dessa nova cinematografia paulista (*Vera Cruz*). Segundo ele;

O ano de 1950 assinala a volta de São Paulo ao cenário cinematográfico brasileiro. A companhia Vera Cruz — empreendimento grandioso — e iniciativas ponderáveis como a Maristela e a Multifilmes conferiram ao retorno paulista um tom sensacional. [...] Os paulistas [...] rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se

²² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 73.

²³ *Ibid.*, p. 74

²⁴ 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* que é considerado degradado. Convém destacar também que, apesar de encaminhar críticas sobre a falta de critérios metodológicos coerentes por parte de Paulo Emílio, Bernardet não notou isso.

fazia no Rio: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número²⁵.

Ou seja, o crítico sinaliza que a entrada da *Vera Cruz* no ambiente da cinematografia nacional incluía um cinema de oposição àquele expresso pela chanchada, particularmente da *Atlântida Cinematográfica*. Focalizando os investimentos pesados na contratação de quadros técnicos e artísticos pela *Vera Cruz*, Paulo Emílio afirma: “Não há dúvidas de que as promessas de melhoria do padrão técnico e artístico foram razoavelmente cumpridas [...]”²⁶.

Nessa conjuntura, precisamente entre 1950 e 1954, o crítico aponta uma renovação na cinematografia nacional, tanto com as películas da *Vera Cruz*, como em outras assinadas por Moacir Fenelon e Alinor Azevedo; Alex Viany; Jorge Ileli e Paulo Wanderley, além do reaparecimento de Humberto Mauro no cenário mineiro. Por conseguinte, é acentuado que em 1954 houve o malogro da tentativa de se produzir cinema em escala industrial no Brasil e uma inesperada continuidade e diversificação na produção de fitas musicais e de comédias “popularescas”.

Abordando a cinematografia de meados de 1955 até 1960, Paulo Emílio aponta Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri como os realizadores que mais se destacavam em filmes com intenções artísticas. Já adentrando a década de 1960, as atenções se voltam para o “fenômeno baiano”, que, nos termos de Paulo Emílio, “[...] constitui-se de um conjunto de filmes realizados na Bahia, produzidos alguns por baianos e outros por sulistas [...]”²⁷. É a partir do “fenômeno baiano” que ele sublinha o *Cinema Novo*, demonstrando sua adesão incondicional ao movimento quando salienta que esse engloba “[...] tudo o que se fez de melhor, em matéria de ficção ou documentário, no moderno cinema brasileiro”²⁸.

Concluindo a 5ª época e, conseqüentemente, o *Panorama*, Paulo Emílio 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”²⁹. Essa não

²⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, 74-75.

²⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 78.

²⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

efetivação de uma indústria cinematográfica no Brasil é atribuída à invasão de nosso mercado interno por filmes estrangeiros.

Fechando o ensaio, Paulo Emílio acentua que para alterar a situação seria necessário reconquistar aquela harmonia de interesses entre comércio exibidor e fabricantes de filmes nacionais ocorrida na “Bela época”. Tal proposta é muito fecunda, bem como dá margem para diversas interpretações acerca do que seria essa harmonia de interesses em uma sociedade de classes. Como poderemos abordar mais adiante, é uma das marcas da ambiguidade do projeto historiográfico de Paulo Emílio.

Com efeito, no *Panorama* não só residem conceitos explícitos como a “Bela época” ou o “nascimento” do cinema nacional, mas também paradigmas de análise histórica de nosso cinema como o endosso ao critério de produção de filmes de enredo, a latência de “surto cinematográficos” (ciclos) e o forte destaque da ideia de uma cinematografia subdesenvolvida em função da invasão do mercado interno por filmes estrangeiros.

Como já apontado, o crítico estabelece um panorama cinematográfico nacional cíclico, cuja perspectiva marxista de um *telos* estabelece todos os conceitos. Dessa maneira, conforme salienta Sheila Schvarzman, assim como fizera Mário de Andrade com o patrimônio construído, Paulo Emílio se lançava às origens do cinema brasileiro criando uma tradição de pesquisa³⁰.

2.2.2. *Pequeno cinema antigo*

Ao menos até uma nova empreitada de Paulo Emílio, em 1969, não surgiu uma obra que debruçasse sistematicamente na história de nosso cinema. Possivelmente o pensamento reinante sinalizava que o crítico havia elaborado a história do cinema nacional, portanto não cabia ao restante da crítica cinematográfica e à incipiente historiografia universitária incursar naqueles domínios³¹.

³⁰ SCHVARZMAN, Sheila. *Cinema brasileiro, história e historiografia*. **Revista Mnemocine**, 2008, p. 13. Disponível em: www.mnemocine.com.br.

³¹ Entre 1966 e 1969, os filmes do *Cinema Novo* continuaram a permear as críticas cinematográficas e imprimir um papel mais importante que os próprios estudos históricos sobre nossa cinematografia. Fernão Ramos destaca o surgimento da “segunda trindade” do movimento exatamente nesse período com *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha e *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. Convém também destacar que, em 1968, Rogério Sganzerla dirigiu *O bandido da luz vermelha*, película considerada por Fernão Ramos ponto de transição entre a estética cinemanovista e a ruptura marginal. Essa ruptura será concretizada por obras como *A mulher de todos* (1969), de Rogério

Desse modo, provavelmente devido à recepção passiva e conivente (mal ele sabia que essa passividade e conivência se prolongariam por um longo período), Paulo Emílio tenha buscado continuar sua empreitada de pesquisar a história do cinema nacional no artigo **Pequeno cinema antigo**, de 1969³².

Escrito em português para a revista italiana *Aut-Aut*, **Pequeno cinema antigo**³³ constitui-se em uma síntese do *Panorama* publicado três anos antes. Entretanto, Paulo Emílio se vê diante de um público que desconhece nosso país e também o cinema brasileiro. Assim, de modo geral, fica explícita sua preocupação em articular uma história social e/ou política à cinematografia nacional, bem como enfatizar a influência do cinema italiano nessa cinematografia.

Visando a fazer a apresentação de seu artigo para um público alheio às condições de trabalho sobre cinema no Brasil, Paulo Emílio, em um primeiro momento, se detém ao mesmo tempo em apontar as dificuldades de nossos historiadores que se dedicam ao estudo do cinema — delegando-as ao nosso caráter de completo desinteresse pelo passado, o que serve para explicar um descaso com os arquivos nacionais e sua influência mais direta na impossibilidade de se criar uma cinemateca no país— e em expor o estágio atual desses estudos, envolvido nos quais há um grupo razoável de pessoas interessadas no que foi nosso cinema, ao passo que “escrever sobre cinema no brasileiro não é mais uma tarefa pioneira [...]”³⁴.

Desenvolvendo sua apresentação, o crítico demonstra que a condição primária para se entender qualquer manifestação da vida nacional, sobretudo o cinema, é o nosso atraso político, econômico e social, ou seja, o “subdesenvolvimento”. Pois, enquanto na Europa Ocidental e na América do Norte o progresso técnico-científico dava mostras por meio do cinema de que a Primeira Revolução Industrial se estenderia ao campo do entretenimento, no Brasil perseverava a herança do sistema escravocrata e do regime monárquico.

Sganzerla, *Audácia* (1970), de Carlos Reichenbach e Antônio Lima e *O pornógrafo* (1970), de João Callegaro. Cf. RAMOS, Fernão. *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)* In: _____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, passim.

³² Em 1969 foram produzidos e lançados dois filmes da considerada “terceira trindade” do *Cinema Novo*: *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, e *Os herdeiros*, de Cacá Diegues. Cf. RAMOS, F., Op. cit., p. 348.

³³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pequeno cinema antigo*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 27-34.

³⁴ *Ibid.*, p. 27.

Finalmente adentrando os domínios do cinema, Paulo Emílio faz menção às primeiras exhibições de 1895 e 1896, assim como à primeira filmagem em 1898. Digna de nota é a pouca ênfase dada ao “nascimento” do cinema nacional, marco carregado de ideologia que é instrumentalizado pela historiografia como uma das “pedras angulares” na luta cultural travada no bojo da sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970.

Não menos importante é lembrar que o público a ser atingido nesse artigo é o público italiano, não participante daquela luta, e isso talvez explique a passagem rápida de Paulo Emílio pelo marco de 1898, sequer denominado por ele de “nascimento”. Ao contrário do “nascimento”, à “Bela época” são dedicados alguns parágrafos importantes. Neles, Paulo Emílio retoma a ideia de atraso para explicar a parca produção até 1907 e acentua a maior disponibilidade de energia elétrica como ponto fundamental no florescimento do comércio cinematográfico a partir daquela data.

A harmonia de interesses entre produção-exibição-público é novamente a explicação encaminhada para o sucesso da “Bela época”. Entretanto, para o declínio do período, o crítico acrescenta à constatação da falta de produção de filmes, exposta no *Panorama*, outro argumento:

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro³⁵.

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

Na rápida passagem pelo período que se estende de aproximadamente 1912 até 1930, Paulo Emílio reincide naqueles mesmos argumentos do *Panorama*, inclusive

³⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pequeno cinema antigo*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 29-30.

acentuando a fraca produção entre o final da “Bela época” e meados de 1925 e apontando a vitalidade de nosso cinema a partir daquela data com os ciclos regionais, dos quais surgiram os clássicos do cinema mudo brasileiro em 1930, atestando “um domínio de linguagem e expressão estilística” por parte de alguns de nossos cineastas.

Desse modo, ao invés de iniciar a 4ª época em 1933 como havia feito no *Panorama*, o crítico aponta a gênese de nosso “cinema falado” a partir de meados de 1930 afirmando: “A história do cinema falado brasileiro abre-se com um longo e penoso reinício”³⁶. Para Paulo Emílio, “penoso reinício” corresponde à ideia segundo a qual esse período foi degradado.

Sobre esse período degradado que se estende até mais ou menos 1950, o crítico ressalta a quase exclusividade da produção de filmes no Rio de Janeiro, especialmente de chanchadas, feitas por alguns comerciantes de filmes importados interessados em se beneficiar de algumas leis paternalistas de amparo aos nossos filmes de enredo, o que lembrava o contexto da “Bela época”. De acordo com Paulo Emílio, as tentativas de um cinema melhor não foram frequentes, pois acontecimentos de vulto como a intentona comunista (1935), a instauração no país de um regime fascista (governo de Getúlio Vargas), ou a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial não deixaram traços em nosso cinema.

Adentrando os anos de 1950, Paulo Emílio revela a melhoria técnica de nosso cinema como o saldo mais positivo da malograda pretensão da burguesia paulista em instalar no país uma indústria cinematográfica aos moldes dos padrões hollywoodianos. Em verdade, sobre este período específico, o crítico esboça dois processos oriundos da forte influência do cinema italiano em nossa cinematografia.

Um primeiro de recusa, encarado como negativo, no qual um pequeno grupo paulista ignorava o *Neorealismo* italiano e buscava atingir verdades universais e permanentes do ser humano, ignorando assim a conjuntura social definida no seio da sociedade brasileira; e um segundo de adaptação da lição *neorealista* ao nosso cinema, visto como positivo, do qual saíram obras profundamente nacionais e comprometidas com a realidade brasileira³⁷.

³⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pequeno cinema antigo* In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p.31.

³⁷ Paulo Emílio faz menção positiva aos filmes de Nelson Pereira dos Santos. Novamente esse fato se explica pela necessidade de marcar posição em prol de uma cinematografia “legitimamente” nacional, que agora era apresentada a um público estrangeiro.

Concluindo suas argumentações, o crítico faz menção a alguns êxitos isolados de nossa cinematografia, como o reaparecimento de Humberto Mauro com “um filme saboroso e maduro” e a esperança vivenciada na virada de 1950 para 1960, devido a alguns jovens desconhecidos (cinemanovistas) que “provocariam” uma reviravolta no cinema brasileiro, conferindo-lhe pela primeira vez um papel pioneiro no quadro da cultura nacional. Dessa maneira, sobressai de forma límpida sua adesão às perspectivas estéticas do *Cinema Novo*, bem como o seu profundo respeito à qualidade artística das obras de Humberto Mauro.

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

Com relação à recepção do artigo no momento específico de sua difusão, ocorreu o mesmo que havia se passado com o *Panorama*: consenso passivo. Devido a isso, podemos dar um salto temporal para 1973³⁸, ano no qual o crítico lança o seu maior clássico: **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**³⁹.

2.2.3. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento

“Pedra angular” da historiografia do cinema brasileiro, o artigo **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, de 1973, publicado na revista *Argumento*, expressa uma visão mais madura e atualizada do fluxo histórico do cinema brasileiro por parte de Paulo Emílio. De modo geral, o texto traz como categoria central o conceito de “cinema

³⁸ Entre 1969 e 1973, podemos destacar as películas *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, considerado um dos filmes da “terceira trindade” do *Cinema Novo*, e *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor, diga-se de passagem um filme discutível do ponto de vista estético. Cf. RAMOS, Fernão. *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)*. In: _____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, passim. Sobre a virada do cinema marginal para a pornochanchada José Mário Ortiz Ramos dá um sugestivo quadro. Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, F. (Org), Op. cit., p. 399-454.

³⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 85-101.

subdesenvolvido”, que envolve outros conceitos fundamentais, porém mais complexos como a dicotomia ocupante-ocupado.

A ampla articulação entre as diversas categorias reflexas ou oriundas do conceito mais amplo de “subdesenvolvimento” também chama a atenção. Há nessa articulação entre sociedade, política, economia e cultura encaminhamentos que incitam uma tomada de consciência de quem se detém no texto. Vejamos.

A introdução é devastadora, pois Paulo Emílio já aponta o conceito de “subdesenvolvimento” outorgando-lhe o papel de estado perene no fluxo histórico do cinema nacional⁴⁰. Esse conceito-chave instrumentalizado pelo crítico implica demonstrar as matizes, em termos histórico-culturais, da invasão de filmes dos países “desenvolvidos”, ou seja, dos ocupantes, no mercado interno exibidor dos países em estado de “subdesenvolvimento”, isto é, dos ocupados, com exceção do Japão.

Desse modo, Paulo Emílio traça um sintético panorama de algumas cinematografias subdesenvolvidas, apontando a variedade dos modos de invasão dos filmes estrangeiros (sobretudo ocidentais, europeu e norte-americano) e suas respectivas recepções. Conforme o crítico, na Índia, com uma das maiores produções do mundo, apesar haver uma “suposta” barreira cultural e parecer que o cinema permanece fiel às tradições artísticas daquele país, na verdade o que se manifesta é uma cinematografia ancorada em ideias, imagens e estilo já fabricados pelos ocupantes ingleses para o consumo dos ocupados, fato que aprofundava um estado de “subdesenvolvimento”⁴¹.

Ao contrário do que ocorreu na Índia, de acordo com Paulo Emílio, a ideia de uma cultura própria nos países norte-africanos e do oriente próximo, se por um lado, possibilitou uma barreira autêntica contra o alastramento dos filmes ocidentais, por outro não acompanhou em passo igual o florescimento da produção local. Nesse contexto, a produção da imagem árabe foi imensa, porém produzida e destinada para o consumo ocidental, especialmente dada a penetração imperialista, que forneceu aos habitantes dessas regiões uma ideia de si próprios adequada aos interesses do ocupante.

Para o crítico, o cinema Islâmico (egípcio e libanês) que se desenvolveu a partir do surgimento do falado, embora possuísse economia relativamente independente, calcou sua matriz no modelo ocidental de técnica fotográfica, promovendo desse modo um pálido reflexo de sua própria cultura original. Ainda nessa introdução, sobressai a

⁴⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 85.

⁴¹ Ibid., p. 86.

abordagem de Paulo Emílio atinente ao cinema japonês, que, apesar de atividade cinematográfica gerada a partir da invasão dos filmes estrangeiros, evoluiu para um cinema propriamente ancorado na tradição nacional e repelente ao produto cultural externo, sobretudo em função de não ser um país “subdesenvolvido”.

Com base nesse panorama das cinematografias subdesenvolvidas (exceção da japonesa), Paulo Emílio traça as similaridades e diferenças de nossa cinematografia com as primeiras, apontando que no Brasil a cultura do ocupante não encontrou barreira cultural a ser combatida, pois somos um prolongamento do Ocidente. Ou seja, para o crítico, o Brasil é um país de ocupados e ocupantes que se confundem, particularmente devido à semelhança “forjada” entre ocupantes e ocupados.

A elasticidade com que Paulo Emílio instrumentaliza o conceito de “subdesenvolvimento” pode ser entendida em inúmeras vertentes, porém gostaríamos de acentuar o caráter psicossociológico, que tem desdobramento no espectro cultural. O crítico coloca em “xeque” o problema da identidade nacional, isto é, o problema do sujeito, quando afirma que não somos europeus, nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original⁴².

Para Paulo Emílio, a consequência mais explícita dessa confusão é a invasão dos filmes estrangeiros no mercado interno nacional, que é encarada passivamente como se fosse uma manifestação da própria cultura do ocupado, isto é, da nossa cultura original⁴³. Precisamente no texto em si, a confusão entre ocupantes e ocupados é uma marca instrumentalizada para a análise de todas as manifestações cinematográficas ao longo de nossa história.

Seguindo essa linha reflexiva, o crítico reitera os argumentos dos outros dois artigos da trilogia pelos quais são explicados a chegada do cinema no país, a precariedade da distribuição da energia elétrica antes de 1907 e os fatores que promoveram o florescimento e o declínio da produção e exibição dos filmes nacionais na “Bela época”⁴⁴. Como em todo o texto, o “subdesenvolvimento” explica as dificuldades de consolidação de uma cinematografia contínua e que refletisse a cultura original do ocupado.

Nesse sentido, é acentuada a ampliação de nosso mercado interno exibidor por causa do triunfo das produções americanas frente às européias em nosso mercado. Seguindo

⁴² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 88.

⁴³ GOMES, loc.cit.

⁴⁴ Ibid., p. 88-89.

Paulo Emílio, a invasão dos filmes americanos de certa forma fazia com que o cinema também fosse uma manifestação brasileira, especialmente porque a impregnação das películas americanas na imaginação coletiva de ocupados e ocupantes aqui estabelecidos causava uma amplíssima satisfação em seu consumo. Para o crítico, esse fator causou um amesquinamento das artes do espetáculo em nosso país, todavia as necessidades profundas de expressão cultural do ocupado as ajudaram a permanecer.

Ao arguir sobre essas “artes do espetáculo”, Paulo Emílio encontra na chegada do rádio e na “grande depressão” de 1929 um alívio “da presença norte-americana” em nosso território, promovendo as origens da cultura caipira e popular que tomou forma cinematográfica na década de 1920. Porém, com a regularização econômica mundial, sobretudo a norte-americana, “o cinema brasileiro mais uma vez pareceu morrer”⁴⁵.

Ainda sobre esse contexto, o crítico faz menção à obrigatoriedade de exibição de uma parcela de filmes brasileiros em nossas salas, apontando que tal fator forneceu uma base sólida para a produção de curtas documentais, porém “destituídos de função reveladora”, percebidas facilmente pela filmagem das cerimônias oficiais, área privilegiada de expressão do ocupante. Entretanto, Paulo Emílio faz a ressalva de que de uma maneira geral o cinema falado foi, mais do que o mudo, propício à expressão nacional⁴⁶.

Ancorando-se nessa premissa, Paulo Emílio tece novamente uma visão ambígua com relação aos filmes produzidos no Brasil a partir dos anos de 1940, sobretudo as 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 que sugeriam uma polêmica de ocupado contra ocupante. Em contrapartida, por outro, desqualifica suas qualidades estéticas 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 com o seu público a marca do mais cruel “subdesenvolvimento”⁴⁷.

Prosseguindo, Paulo Emílio atribui ao lucro conseguido pela chanchada a tentativa paulista de produzir um cinema mais ambicioso em termos artísticos e industriais

⁴⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 90-91.

⁴⁶ Ibid., p. 91.

⁴⁷ GOMES, loc. cit.

a partir de 1950. Não se atendo especificamente aos filmes produzidos pela empreitada paulista, o crítico busca focalizar os motivos do malogro.

Para tanto, ele salienta como pontos fundamentais desse malogro suas diferenças culturais e de visão do mercado cinematográfico com relação às chanchadas. No que tange ao mercado, enquanto as chanchadas eram produzidas por exibidores, fato que garantia sua exibição, os produtores paulistas, oriundos de outras atividades alheias ao mercado cinematográfico, não encontraram um mercado exibidor aberto aos seus filmes; no campo cultural, ao passo que a chanchada era extremamente popular, os filmes paulistas apelaram para outras formas diversas e não tão estimulantes⁴⁸.

Entretanto, Paulo Emílio não encara a tentativa malograda paulista só pelo ponto de vista negativo. Segundo ele, a partir de então o caráter marginal de nossos filmes de enredo não era visto com a naturalidade de antes, fato que promoveu uma maior cobrança perante o poder público de medidas de amparo à nossa produção cinematográfica.

Nessa medida, para Paulo Emílio, as cobranças dos produtores brasileiros, naquele momento representando os interesses dos ocupados, promoveram ações governamentais que se limitaram a obter junto aos ocupantes estrangeiros e nacionais uma pequena reserva de mercado aos produtos nacionais. De acordo com o crítico, tal fato proporcionou um equilíbrio entre o interesse nacional (ocupado) e o estrangeiro (ocupante)⁴⁹.

Mesmo que fuja um pouco de nossa linha argumentativa, é oportuno salientar que, para Paulo Emílio, os ocupantes podem ser estrangeiros ou até mesmo brasileiros, e isso congrega tanto os exibidores, o poder público ou as empresas de distribuição como os próprios produtores. Aquilo que os diferencia da posição de ocupados são seus interesses.

Retomando a análise, embora enfatize o desequilíbrio proporcionado pela pequena reserva de mercado ao filme nacional, o crítico a encara como um fator que possibilitou um respiradouro para o filme brasileiro de ficção. Evoluindo, Paulo Emílio se atém às influências positivas da articulação entre o método cinematográfico *neorealista* e o sentimento socialista alastrado nos meios intelectuais.

De acordo com ele, o comunismo ortodoxo e estreito teve uma função cultural ambivalente. Por um lado, encorajou a leitura de alguns escritores de nossa literatura

⁴⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 92.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 93.

membros ou simpatizantes do *Partido Comunista*. E por outro, aliado à prática *neorealista*, proporcionou o surgimento de algumas produções independentes que procuravam compreender a vivência dos ocupados, substituindo assim o herói desocupado da chanchada pelo trabalhador.

Entretanto, o crítico não se furta de destacar a falta de público dessas produções ao argumentar que os ocupados estavam muito mais presentes nas telas do que nas salas de cinema⁵⁰. Salta aos olhos dessa argumentação sua formação marxista, cuja perspectiva de história contada a partir da divisão das classes sociais incita sua urdidura.

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

Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. [...] O espectador da antiga chanchada ou do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir⁵¹.

Apesar das principais críticas de Paulo Emílio ao *Cinema Novo* girarem em torno da quase inexistência de um público potencial de ocupados, ele não deixa de exaltar que sua significação foi positiva em termos estéticos e políticos. Para ele, da desintegração e dispersão do *Cinema Novo*, em função do golpe militar de 1964, que proporcionou a seus cineastas buscarem as raízes de sua debilidade, surgiu o “Cinema do Lixo” (Cinema Marginal) frontalmente a contrapelo do que havia sido o cinemanovismo.

Paulo Emílio enfoca a curta duração do “Cinema do Lixo” (três anos), bem como reflete sobre a preponderância do caráter de aviltamento, sarcasmo e crueldade que, encarados com neutralidade, propunham um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica, tendendo a transformar “[...] a plebe em ralé, isto é, o ocupado em lixo”. A

⁵⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 93. Referência mais direta às obras de Nelson Pereira dos Santos.

⁵¹ Ibid., p. 95-96.

visão do crítico não é somente de ordem negativa, pois ele destaca que esse tipo de cinema, antes de se isolar na clandestinidade, produziu “[...] um timbre humano único no cinema nacional”⁵².

Ao abordar as produções realizadas no momento da escrita de seu artigo, Paulo Emílio se atém, em um primeiro jato, aos documentários e as comédias ligeiras eróticas (porno-chanchada). Os documentários são encarados positivamente, uma vez que vislumbraram o cangaço, documentando a nobreza intrínseca do ocupado e sua competência.

Já às comédias ligeiras são disparadas críticas em dois sentidos: um primeiro negativo, particularmente por seu estilo próximo dos documentais publicitários, propagando imagens fotogenicamente positivas do ocupante, articuladas ao bamboleio de quadris nas praias da moda e ao louvor de autoridades militares e civis, e um segundo positivo, pois, apesar da vulgaridade ineficaz, do afobamento e da tendência em acentuar os quadris, nádegas e mama, expressavam verdadeiramente a obsessão sexual da adolescência, cumprindo bem a função de substituir o produto estrangeiro no gosto do público⁵³.

Em seguida, Paulo Emílio inicia a exposição do quadro de outras tendências cinematográficas de sua conjuntura presente. Ele aponta que a chanchada e parte dos melodramas foram absorvidos pela televisão, os filmes caipiras mantiveram vigor, porém percorriam quase despercebidos os mercados mais densos, os dramas psicológicos da classe média eram consumidos por um público difícil de definir e localizar e os filmes históricos, fossem eles oriundos de superproduções ou de empenho artístico e intelectual exemplar, tinham duas funções úteis: remeter o espectador às nossas matrizes culturais cívicas primárias e suscitar reflexão crítica a respeito do que fomos e somos⁵⁴.

No entanto, o que salta aos olhos é sua afirmação claramente insatisfeita: “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”⁵⁵. Nota-se que degradação de nossa cultura corresponde à falta de tratamento atinente à nossa “realidade” social, política, econômica e cultural.

⁵² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 97.

⁵³ Ibid., p. 98.

⁵⁴ Ibid., p. 99.

⁵⁵ GOMES, loc. cit.

Tal afirmação o encaminha para suas críticas finais e à chamada para a tomada de posição daqueles interessados em cinema no Brasil. Paulo Emílio começa a concluir sua visão geral atinente ao processo histórico do cinema brasileiro sublinhando que os melhores quadros de nosso cinema continuavam a ser aqueles derivados do cinemanovismo.

E ainda, como ocorreu naquele movimento, sempre quando a ética se interpusesse na cultura brasileira, a *intelligentsia* se deslocaria de sua origem ocupante e buscaria se solidarizar com o ocupado. Todavia, o público brasileiro recrutado na intelectualidade, órfão do *Cinema Novo* e sem renovação, estava se voltando para uma compensação falaciosa de nosso extrato cultural proporcionada pelo cinema estrangeiro⁵⁶. Sob a égide desse ponto de vista, as críticas finais de Paulo Emílio são duras na direção dessa intelectualidade:

Rejeitando uma mediocridade, com a qual possui vínculos profundos, em favor de uma qualidade importada das metrópoles com as quais tem pouco o que ver, esse público exala uma passividade que é a própria negação de independência a que aspira. **Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante**⁵⁷. (Grifo nosso)

Essa passagem por si só exprime a posição de luta em prol do cinema nacional que Paulo Emílio, desde meados dos anos de 1950, vinha amadurecendo, bem como demonstra que sua principal preocupação nos anos de 1970 girava em torno da renovação do público. Desse modo, emerge a inigualável importância política desse texto.

A luta cultural e ideológica travada no seio da sociedade brasileira da década de 1970 necessitava de uma reavaliação profunda. Apesar de Paulo Emílio analisar nosso fluxo histórico pelo caso do cinema, seus apontamentos são extremamente importantes para uma análise cultural mais ampla, atinente não só à dominação cultural imposta pelos países “desenvolvidos” aos “subdesenvolvidos”, mas também aos prejuízos culturais, políticos, sociais e econômicos ocasionados por essa dominação destruidora.

No bojo de sua recepção, é importante ressaltar que o artigo obteve plena aceitação, especialmente por parte dos cineastas que se identificaram como classe que falava em nome dos ocupados. Nesse sentido, esse texto de Paulo Emílio ultrapassou a

⁵⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 100.

⁵⁷ Ibid., p. 101.

posição de ensaio sobre a história do cinema brasileiro e ganhou *status* de artigo-manifesto, síntese analítica de um processo histórico no qual o “subdesenvolvimento” se fazia perene.

Em síntese, concordando com Antonio Candido, a abordagem central do artigo reside na demonstração do dilaceramento provocado no intelectual da periferia do mundo capitalista, encarado como vítima ou talvez cúmplice do “subdesenvolvimento”, estimulando cada leitor a adquirir consciência em face do problema da fissura cultural ao despertar um sentimento dramático⁵⁸. Em outras palavras, a *intelligentsia* nacional foi chamada a agir de algum modo contra a conjuntura de dominação política, econômica, social e, sobretudo, cultural.

Diante de tudo isso, somos levados a *eficácia política* dos três artigos.

⁵⁸ BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980, p. 4. Transcrição de material gravado na ocasião da mesa-redonda sobre o ensaio homônimo de Paulo Emílio, realizada no museu *Lasar Segall* (São Paulo), em 27-10-1977, com participação de Antonio Candido, Maria Rita Eliezer Galvão, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Maurício Segall.

2.3. Eficácia política: resultado direto da ambiguidade

De imediato é oportuno rememorar. Neste trabalho, consideramos que a eficácia política contribuinte para a trilogia de artigos de Paulo Emílio se constituir em teia interpretativa da história do cinema brasileiro é entendida no sentido de diálogo persuasivo no embate cultural travado no seio da sociedade brasileira nas décadas de 1950, 1960 e 1970.

Seguindo esta linha de raciocínio, analisando **Panorama do cinema brasileiro**, **Pequeno cinema antigo** e **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, não menos importante é apontar que esses ensaios nos conduzem a um terreno ambíguo e demasiadamente complexo. Pois, por um lado, dialogam com a perspectiva defendida por Caio Prado Junior. E, por outro, de maneira mais aberta, interagem com perspectivas ideológicas propugnadas no interior do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB), do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) e da manifestação cinematográfica expressa pelo *Cinema Novo*.

Respeitando tal complexidade e ambiguidade, assim como o objetivo de nossa análise em demonstrar esse grau de interlocução através do cotejo com essas importantes perspectivas ideológicas acerca da realidade brasileira, dividimos esta tarefa em três momentos específicos. Um primeiro, no qual buscaremos demonstrar o grau de interlocução teórica dos textos de Paulo Emílio com a perspectiva defendida por Caio Prado Junior em duas obras de vulto; um segundo, em que daremos destaque ao diálogo da obra de Paulo com os ideais isebianos e pecebistas; e um terceiro, em que nos aprofundaremos na congruência de propostas entre a obra de Paulo Emílio e o movimento cinemanovista.

Cumpre destacar que, embora metodologicamente clivemos os devidos pontos de interlocução da obra de Paulo Emílio, não acreditamos que exista uma separação muito nítida entre esses três níveis, uma vez que seu inter-relacionamento se dá de modo bastante profundo e tático. Vista em um momento ulterior, acreditamos que tal separação metodológica, antes de se constituir em um entrave para o entendimento da eficácia política como um todo, proporcionará ao leitor um quadro preciso dos embates travados na sociedade brasileira no período em que Paulo Emílio escreve sua história do cinema brasileiro. E, ainda, lançará luz ao modo como a trilogia do crítico se insere nesse processo.

2.3.1. Interlocução com Caio Prado Júnior

Tendo em vista os argumentos de Bernardet segundo os quais a história contada por Paulo Emílio reitera a ideologia marxista, bem como que sua empreitada é bastante frutífera no campo da historiografia a ponto de se tornar matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, intuímos demonstrar, em primeira instância, seu grau de interlocução com Caio Prado Júnior. Obviamente tal escolha não se deu somente com base nesses pressupostos supracitados, mas, sim, também após uma minuciosa investigação acerca das aproximações teóricas da história do cinema brasileiro contada por Paulo Emílio com aquela atinente à formação sócio-econômica do Brasil, de Caio Prado Júnior.

O propósito principal aqui é investigar as bases teóricas da eficácia política que contribuiu para que Paulo Emílio elaborasse uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Esse nosso diálogo com tais premissas teóricas virá à tona no momento em que a própria obra do crítico suscitar, isto é, quando sua trilogia de artigos estabelecer algum tipo de interlocução com elas.

Em outras palavras, pretendemos estabelecer tal movimento na medida em que as perspectivas da obra de Caio Prado nos servirem para “iluminar” a eficácia política da trilogia de artigos de Paulo Emílio. É oportuno ressaltar ainda que os limites desse diálogo serão estabelecidos pela própria obra do crítico e não por suposições ou devaneios historiográficos de nossa parte.

A chave de entrada para a história do cinema brasileiro de Paulo Emílio é o conceito de “subdesenvolvimento”, pois é o elemento mais amplo instrumentalizado pelo crítico para construir seu modelo explicativo e interpretativo de nossa história cinematográfica. Para o crítico, o atraso brasileiro é uma condição *sine qua non* para o entendimento de qualquer manifestação da vida nacional⁵⁹, ao passo que “Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado [...]”⁶⁰. Ou seja, o estado de “subdesenvolvimento”, o atraso, é ponto de partida para entender a história de nossa cinematografia.

Nesse sentido, o crítico averigua a situação do cinema nacional em seu presente com base na sua relação direta do contexto socioeconômico do país, definido como “subdesenvolvido”. Para construir a história cronológica de nossa cinematografia no

⁵⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pequeno cinema antigo*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 27-28.

⁶⁰ Id., *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. Op. cit., p. 85.

Panorama do cinema brasileiro, Paulo Emílio relaciona “épocas” que se alternam entre “degradadas” e “não-degradadas”, cuja característica central e perene em sua evolução é o “subdesenvolvimento”.

No desenrolar dessa história, o crítico elege a “Bela época” como exemplo de um momento que deve ser reconquistado; em que a situação de “subdesenvolvimento” não “atrapalhou” o desenvolvimento do cinema brasileiro, pois nela houve uma “harmonia de interesses econômicos” de todos envolvidos no mercado da atividade cinematográfica (produtores, distribuidores, exibidores e público). De acordo com esse pressuposto, a “Bela época” é eleita como momento fundamental no qual nossa cinematografia se desenvolveu no âmbito econômico, apesar dos limites impostos pelo “subdesenvolvimento”.

Como sugere Bernardet, esse tipo de história remonta a uma história teleológica aos moldes marxistas, cuja utopia do futuro revolucionário, de reconquista daquele estado do passado, passa necessariamente pela negação do presente capitalista⁶¹ “subdesenvolvido”. Desse modo, tal negação do presente “subdesenvolvido” implica defender o interesse/presença dos filmes nacionais em nosso mercado interno. E é justamente esse o pressuposto fundamental que impulsiona Paulo Emílio na construção de sua história do cinema brasileiro.

Seguindo essa linha de argumentação, o estado de “subdesenvolvimento” possui, dentre outras características, a subordinação do mercado interno aos produtos estrangeiros. Dessa forma, utilizando todos esses elementos na elaboração de sua história, Paulo Emílio se insere no debate de seu presente defendendo a necessidade de se ultrapassar esse estado de “subdesenvolvimento”, mas, sobretudo, de constituir um mercado interno para o filme brasileiro, que naquele momento, como em todos os outros de nossa história cinematográfica, exceto a “Bela época”, não existia em função da invasão do filmes estrangeiros.

Nesse sentido, podemos ver uma postura metodológica na abordagem de Paulo Emílio, pois, ao se deparar com a situação de cinema “subdesenvolvido” em seu presente, o crítico busca analisar a evolução histórica dessa cinematografia com base no estado de “subdesenvolvimento”, o qual ele considera perene nesse fluxo histórico. Essa postura metodológica é bastante parecida com aquela assumida por Caio Prado Junior em sua obra

⁶¹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995, p. 41.

clássica, **Formação do Brasil contemporâneo**⁶². Ao tratar do “sentido da colonização”, o historiador expõe seu pressuposto metodológico:

Todo povo tem na sua evolução, vista à distância, **um certo “sentido”**. Este se percebe não nos pormenores de sua história, mas no conjunto dos fatos e acontecimentos que a constituem num largo período de tempo. Quem observa aquele conjunto [...] não deixará de perceber que ele se forma de **uma linha mestra e ininterrupta de acontecimentos que se sucedem em ordem rigorosa, e dirigida sempre numa determinada orientação**⁶³. (Grifo nosso)

Ou seja, para Caio Prado, o contato com o resultado da evolução histórica, manifesto no presente, permite ao observador analisar o fluxo histórico como um todo a fim de identificar a orientação fundamental que esse seguiu, isto é, seu sentido. Essa orientação fundamental é exposta por ele da seguinte forma:

Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção e considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras⁶⁴.

Em outras palavras, Caio Prado, com base no resultado da evolução histórica — falta de um mercado interno autônomo, precariedade estrutural política, econômica e social — percebe que a linha mestra da evolução de nossa história é a subordinação econômica ao mercado externo, oriunda de uma formação econômico-social totalmente voltada para esse mercado. Se retomarmos Paulo Emílio, veremos que essa tese de Caio Prado Junior encontra eco de maneira profunda, pois, de acordo com o crítico, o mercado cinematográfico nacional, especialmente distribuição-exibição e consumo, é voltado para a importação dos filmes estrangeiros.

Tal característica é perene no fluxo histórico de nossa cinematografia e remonta à condição negativa que, em primeira instância, revela a quase inexistência de um mercado cinematográfico nacional refletido na escassez na produção. Desse modo, o “subdesenvolvimento cinematográfico”, para Paulo Emílio, se não é o próprio “sentido da

⁶² PRADO JUNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. 15^a. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1977. Aqui daremos destaque não à recorrente análise epistemológica que diversos estudiosos têm feito acerca da obra de Caio Prado Junior, especialmente com relação à verificação de suas raízes teóricas na tradição marxista, mas, sim, às interlocuções de Paulo Emílio com esse historiador.

⁶³ Ibid., p. 19.

⁶⁴ Ibid., p. 32.

colonização” de Caio Prado Junior, se alicerça sensivelmente na ideia de formação econômico-social voltada para e constituída em função do mercado externo.

Em verdade, cotejando a postura metodológica de Paulo Emílio com a de Caio Prado, concluímos que a relação passado-presente leva o crítico a encarar o “subdesenvolvimento” como elemento principal que se perenizou no desenrolar da história do cinema brasileiro e se faz a marca mais contundente em seu presente. Ao lado disso, a característica primária desse estado em nossa atividade cinematográfica é a obstrução da exibição das películas nacionais proporcionada pela invasão dos filmes estrangeiros no nosso mercado interno, cuja influência direta promove a escassez de nossa produção.

Podemos demonstrar que essa intersecção metodológica também tem incidência teórica. Paulo Emílio, em **Pequeno cinema antigo**, argumenta que a chegada do cinema no Brasil é fruto da extensão da Primeira Revolução Industrial para o campo do entretenimento⁶⁵. Isto é, a chegada do cinema no Brasil é um desdobramento de uma investidura comercial dos países “desenvolvidos”.

Se nos remetermos novamente ao clássico de Caio Prado, notaremos que a análise de Paulo Emílio segue na mesma vertente, pois o primeiro sublinha que “os descobrimentos”, inclusive do Brasil, são oriundos da imensa empresa comercial a que se dedicaram os países da Europa a partir do século XV⁶⁶. Temos aqui a tese de que o empreendimento comercial externo é a mola propulsora, tanto da “chegada do cinema no Brasil”, para Paulo Emílio, quanto do “descobrimento do país”, para Caio Prado Junior.

Podemos encontrar em Paulo Emílio uma passagem em que essa premissa fica bastante explícita, precisamente quando ele aborda o início da invasão dos filmes estrangeiros em nosso mercado interno por volta de 1912. Nela, o crítico sustenta em sua afirmação: “Em troca de café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte”⁶⁷.

Com base nessa premissa, Paulo Emílio alavanca sua noção de “cinema subdesenvolvido”, transportando a perspectiva econômico-social para o campo cultural, na medida em que nossa característica econômica preponderante de exportar produtos agrários ou matéria-prima e importar produtos manufaturados constitui-se em uma linha

⁶⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pequeno cinema antigo*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 27.

⁶⁶ PRADO JUNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. 15ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1977, p. 22.

⁶⁷ GOMES, Op. cit., p. 29-30.

reguladora de sua história de nossa cinematografia. Esse pressuposto de atrelamento interno de nossa economia aos interesses externos dos países “desenvolvidos” carrega consigo outro fator de congruência entre a história do crítico e a perspectiva teórica de Caio Prado Junior, dizendo respeito à própria estrutura de organização da história do cinema brasileiro de Paulo Emílio.

Se levarmos em conta que, de acordo com o crítico, a característica econômica de exportar produtos agrários e importar produtos manufaturados é a linha mestra que regula a história de nossa cinematografia, e que essa linha mestra promove resultados não muito profícuos, podemos encontrar em Caio Prado a raiz teórica dessa explicação. O historiador, ao argumentar sobre o resultado econômico do “sentido da colonização” em nosso mercado interno, aponta:

De tudo isso [tendência exportadora de produtos agrícolas] resultará uma consequência final, e talvez a mais grave: é a forma que tomou a evolução econômica da colônia. Uma evolução cíclica, tanto no tempo como no espaço, em que se assiste sucessivamente às fases de prosperidade estritamente localizadas, seguidas, depois de maior ou menor lapso de tempo, mas sempre curto, do aniquilamento total⁶⁸.

Em outras palavras, a evolução econômica oriunda da característica primordial de exportar produtos primários é uma “evolução cíclica”, na qual “fases de prosperidade” seguidas de “aniquilamento total” são constantes. Retomando Paulo Emílio e a estrutura organizacional do **Panorama do cinema brasileiro**, podemos notar que é estabelecida uma cronologia de “épocas”, algumas prósperas e outras degradadas, cuja sucessão é, na maioria das vezes, provocada por um definhamento da produção cinematográfica.

Também podemos extrair daí, em um caso mais aprofundado, “os ciclos regionais” que possuem a mesma característica. Enfim, de todo modo o que salta aos olhos é a reiteração por parte de Paulo Emílio da perspectiva de Caio Prado atinente ao resultado causado pelo “sentido da colonização” na evolução econômica nacional, que não é visto com bons olhos.

Esse fator também nos remete aos apontamentos específicos de Paulo Emílio encaminhados para a explicação do término da “Bela época”. Em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, após constatar o sucesso mercadológico de nossa cinematografia no período supracitado, o crítico aponta:

⁶⁸ PRADO JUNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. 15ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1977, p. 127.

Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando mercados. O Brasil, que importava de tudo — até caixão de defunto [sic] —, **abriu alegremente as portas** para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a ideia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica⁶⁹. (Grifo nosso)

Ou seja, o fator primordial que “sufocou” a produção cinematográfica daquele período e que irá se tornar crônico na história do cinema brasileiro é a invasão dos produtos estrangeiros no mercado interno nacional, que sem dificuldade alguma encontraram um campo propício para dominação. Desse modo, somos levados à tese de Caio Prado, em outra obra de vulto, **A revolução brasileira**, segundo a qual o “sentido da colonização” — voltado aos interesses do mercado externo — formou as raízes e constituiu a base da penetração e dominação do imperialismo no Brasil⁷⁰. De acordo com o historiador,

[suprir demandas externas] É sem dúvida a função exclusiva a que originariamente se destinou a economia brasileira que condicionou a sua estruturação e seu desenvolvimento [...] Por sua natureza, esse tipo de economia inclui o Brasil, desde logo, no sistema internacional do capitalismo de que o imperialismo constitui a etapa atual [década de 1960]. A expansão internacional do capitalismo europeu, e em seguida norte-americano, encontrou assim preparado o caminho e abertas as portas para a sua penetração no Brasil. [...] Simultaneamente, fica à mercê o mercado interno do país, graças ao fato da especialização da produção brasileira em artigos de exportação. [...] O Brasil terá de se abastecer no exterior não só no que respeita à generalidade das manufaturas, mas até gêneros de subsistência essenciais. [...] o Brasil adquirirá no exterior, até princípios do século atual, artigos alimentares básicos e correntes que até pasma hoje encontrar em sua pauta de importações, como sejam ovos, galinhas, manteiga, e mesmo verduras...⁷¹

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

Esse raciocínio possui muitos outros desdobramentos se atentarmos para o clássico de Paulo Emílio, **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Logo no início do

⁶⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 89.

⁷⁰ PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966, p. 132.

⁷¹ Ibid., p. 133 et. seq.

ensaio, o crítico faz um esforço comparativo das cinematografias subdesenvolvidas, sobretudo com aquelas do Oriente, sustentando que o caso brasileiro se demonstrava muito mais complexo, uma vez que, por um lado, no Brasil o ocupante não encontrou entraves econômicos para dominar o mercado e, por outro, não possuíamos uma barreira cultural que possibilitasse algum tipo de resistência.

Em outros termos, Paulo Emílio aponta que, no caso dos “subdesenvolvidos” orientais, no plano econômico, apesar da dominação dos mercados, inicialmente o ocupante encontrou barreiras importantes, o que causou grandes fraturas, enquanto, no plano cultural, esses entraves permaneciam e eram constantemente “sufocados”, “contornados” e “violados”. Em contrapartida, no caso brasileiro não houve uma resistência econômica a ser subvertida, que ocasionaria impactos profundos, e a assimilação da cultura do ocupante se deu de forma bastante natural.

Se considerarmos que na ótica de Paulo Emílio os ocupantes são aqueles que defendem os interesses imperialistas, encontramos uma interlocução teórica bastante complexa com **A revolução brasileira**, de Caio Prado Junior. Rememorando que o crítico, assim como Caio Prado, tem como pressuposto a ideia de que no âmbito econômico o imperialismo encontrou um país preparado passivamente para a invasão e dominação de seu mercado interno, podemos constatar que essa posição é transposta pelo crítico para o âmbito cultural.

Caio Prado Junior, refutando concepções da esquerda brasileira segundo as quais a situação do Brasil era similar àquela dos países asiáticos, compara a invasão econômica do imperialismo nos dois locais afirmando:

[...] enquanto naqueles países [asiáticos] a penetração e dominação imperialistas encontraram pela frente sociedades e economias consideravelmente apartadas do capitalismo e seu sistema, e a penetração capitalista produzira por isso grande impacto, e subvertera mesmo profundamente a vida e as relações econômicas e sociais dos países atingidos, no Brasil as coisas se passaram de forma bem diferente. E assim foi, **mesmo que não se considerem fatores extra-econômicos que tiveram grande papel no Oriente e aqui não se propuseram, ou se propuseram muito secundariamente.** [...] Por esse motivo, a integração do Brasil na nova ordem imperialista que, no Oriente, produziria tamanhos e tão profundos choques, se realizou sem obstáculos de monta⁷². (Grifo nosso)

⁷² PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966, p. 144.

Aquilo que o historiador denomina como “fatores extra-econômicos” é o ponto fundamental da análise de Paulo Emílio. Nessa medida, o crítico traça seu diagnóstico acerca da penetração da cultura do ocupante (imperialista) na sociedade brasileira:

A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes. Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades. A peculiaridade o processo, o fato de que o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante⁷³.

Dessa forma, Paulo Emílio se ancora na concepção econômica de Caio Prado segundo a qual já estávamos integrados ao sistema econômico capitalista devido a nossa formação econômico-social ligada a interesses externos e a transporta para o plano cultural, analisando o caso do cinema. De acordo com o crítico, o Brasil, como prolongamento do Ocidente (econômico, social e cultural), não possui personalidade cultural que poderia transformar-se em entrave e/ou oposição à cultura imposta pelo ocupante.

Antonio Candido destaca que Paulo Emílio, ao usar o termo ocupante, acentua o caráter de transplante, portanto, o que vem de fora e ocupa⁷⁴. À luz dessa argumentação, podemos afirmar que a noção de ocupante em seu viés econômico tem profunda interlocução com aquilo que Caio Prado chama de imperialismo. Essa interlocução encaminhada em uma análise cultural, com efeito, dá ensejo para o debate atinente ao que seria o próprio caráter da cultura nacional, indubitavelmente articulada com um cabedal teórico econômico-social, com vistas a uma estruturação do mercado interno nacional.

Dessa forma, tal luta pelo mercado interno nacional é analisada por Paulo Emílio pelo âmbito do cinema. É explícito que o crítico delineia seu projeto historiográfico do cinema brasileiro com base na ideia de que o mercado interno cinematográfico nacional

⁷³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 87-88.

⁷⁴ BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980, p. 4.

sofre da perene dominação capitalista, exemplificada pela invasão do mercado pelos filmes estrangeiros, reflexo mais límpido do estado de “subdesenvolvimento”.

Em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, o crítico busca demonstrar através da polarização ocupante-ocupado os interesses em jogo naquela luta cultural travada no interior da sociedade brasileira, bem como definir os momentos em que a cultura verdadeiramente nacional — a do ocupado —, voluntariamente ou involuntariamente, conseguiu ser expressa pelas produções cinematográficas nacionais. Gostaríamos de nos deter um pouco nesse ponto de polarização de ocupantes e ocupados, pois nele Paulo Emílio traça um esboço do corpo social brasileiro.

Escrevendo em um período em que a população nacional chegava à marca de aproximadamente 100 milhões de habitantes, todos considerados ocupados, em sua ótica havia dois estratos populacionais. 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 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.

No entanto, é importante notar que Paulo Emílio está pensando em uma cultura dos ocupados que congrega, ao mesmo tempo, uma linguagem moderna e um conteúdo essencialmente nacional. Em verdade, tendo como premissa a ideia de que os interesses econômicos dos ocupantes, assim como seus maléficos efeitos culturais, constituem-se em uma perene repressão das potencialidades da verdadeira cultura cinematográfica nacional na história do cinema brasileiro, Paulo Emílio está diretamente criticando a posição da burguesia brasileira⁷⁵.

⁷⁵ No campo da ficção Paulo Emílio também critica a burguesia. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Três mulheres de três Pppês**. São Paulo, Cosacnaify, 2007.

Isto abre lastro para evidenciarmos, mais uma vez, a interlocução do crítico com as teses de Caio Prado Junior. Em **A revolução brasileira**, à luz dos acontecimentos que culminaram no golpe de 1964 e reavaliando as concepções acerca do posicionamento da burguesia do país feitas pelas esquerdas brasileiras no pré-golpe, sobretudo ISEB e PCB, Caio Prado aponta que a burguesia brasileira, ao contrário do que se havia formulado, formava um corpo complexo, porém de interesse final comum. Não se dividia em “burguesia nacional” de interesses industriais nacionalistas e em “burguesia mercantil”, atrelada aos interesses imperialistas, mas, sim, formava um corpo ao mesmo tempo heterogêneo em sua origem e unívoco quanto à natureza de seus interesses e negócios atrelados aos interesses imperialistas.

Nesse sentido, de acordo com o historiador, a burguesia brasileira não se opõe ao imperialismo. Muito pelo contrário, se subordina a ele, pois a economia nacional de natureza exportadora organiza-se com empreendimentos burgueses de profunda ligação com dependência do comércio internacional. Portanto, “Burguesia brasileira e representantes do imperialismo poderão assim se entender perfeitamente”⁷⁶.

É oportuno destacar a ambiguidade da obra de Paulo Emílio, pois ela, por um lado, faz a crítica com relação à posição da burguesia (exibidores e distribuidores) em defender interesses externos e, por outro, busca demonstrar a necessidade de se retomar o período da “Bela época”, quando a congruência de interesses entre todos os meios cinematográficos proporcionou um período frutífero ao cinema nacional. No primeiro viés, tal perspectiva do crítico interage com a proposta de Caio Prado; no segundo, paradoxalmente, como ainda iremos demonstrar, suas teses o levam ao encontro dos ideais de ISEB e PCB, justamente os mesmos criticados por Caio Prado Junior⁷⁷.

⁷⁶ PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966, p. 183. Somente com intuito demonstrativo, esclareceremos que essa tese de Prado Junior não é consenso nos domínios da *intelligentsia* nacional. Autores como Luis Carlos Bresser-Pereira e Jacob Gorender a refutam sensivelmente. O primeiro acentua a divergência de interesses entre burguesia industrial e burguesia mercantil. O segundo destaca que, se a burguesia não é fraturada, acima de tudo ela é brasileira e visava a defender seus interesses particulares frente ao imperialismo. Respectivamente. Cf. BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. *Seis Interpretações do Brasil. Dados*, São Paulo: Perspectiva, Vol. 25, nº 03, 1979; GORENDER, Jacob. *Do Pecado Original ao Desastre de 1964*. In: D'INCAO, M. A. **História e Ideal. Ensaios sobre Caio Prado Junior**. São Paulo, Brasiliense/UNESP, 1989. A sociologia uspiana também abordou tal mote. Fernando Henrique Cardoso, de certa maneira, também já apontava aquilo de Caio Prado Junior defendeu em outros termos. Cf. CARDOSO, Fernando Henrique. **Empresariado industrial e desenvolvimento econômico no Brasil**. São Paulo: Difel, 1964.

⁷⁷ A *Revista Brasiliense*, da qual Caio Prado Junior era o maior expoente, também foi veículo das constantes críticas do historiador à tendência nacionalista de união de classes. Especificamente sobre a vertente nacionalista da revista. Cf. AQUINO, 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.

O pano de fundo da análise cultural de Paulo Emílio, encaminhada pela dialética do ocupante-ocupado e que culmina na acirrada crítica à burguesia, tem numa de suas vertentes a tese de Caio Prado atinente aos pressupostos econômicos dos interesses da burguesia nacional. Na realidade, o crítico, em defesa da conquista do mercado interno pelos filmes nacionais, instrumentaliza um aparato crítico e teórico para desferir rigorosas críticas contra os ocupantes. Doravante, esse mercado interno é o elemento pelo qual é travado o embate contra a invasão dos filmes estrangeiros.

O mercado interno é o elemento essencial nessa luta cultural porque, por um lado, uma vez conquistado, abrirá caminho para a exibição de filmes brasileiros e, conseqüentemente, seu contado com o público. Por outro, proporcionará a formação de uma indústria cinematográfica nacional que, com a obtenção de maiores investimentos financeiros, visando o lucro das bilheterias, pode permitir manifestações culturais “realmente nacionais”: aquela do ocupado. Dessa forma, o que está em jogo no projeto historiográfico da história do cinema brasileiro de Paulo Emílio é a formação de um mercado interno do produto nacional, do filme brasileiro mesmo.

A defesa da formação de um mercado interno voltado para atender as necessidades internas, nacionais, indubitavelmente tem como um de seus expoentes de vulto Caio Prado Junior. Em **A Formação do Brasil contemporâneo**, assim como em **A revolução brasileira**, de um modo geral, o historiador defende que o “sentido da colonização” do país é aquele da exploração capitalista colonial, caracterizado pela produção agrícola voltada para o mercado externo, promotor do baixo nível da vida material e social, e da ausência de um mercado interno industrializado, voltado para o atendimento das exigências internas.

Tal tese também se faz presente na obra de Paulo Emílio, sobretudo naquilo que se refere ao critério de definição de autonomia do mercado interno, pois, para o crítico, a autonomia do cinema brasileiro, isto é, seu desenvolvimento a contrapelo do “subdesenvolvimento”, depende da formação de um mercado interno do filme nacional, o que inclui as noções de produção, distribuição, exibição e consumo. Nessa medida, não são em vão os apontamentos positivos de Paulo Emílio atinentes à “Bela época” do cinema brasileiro, pois nela todo o mercado interno do filme nacional parece ser marcado pela proeminência nacional, sendo brasileira a esmagadora maioria dos filmes produzidos, distribuídos, exibidos e consumidos.

Não é de se estranhar que, em seu viés econômico, na história do cinema brasileiro de Paulo Emílio, em todos os momentos em que alguma dessas noções (produção, distribuição, exibição e consumo) aparece atrelada aos interesses nacionais (voltadas mesmo para o mercado interno) os apontamentos são de ordem positiva. Recapitulemos alguns.

Se atentarmos aos argumentos relativos à “Bela época”, veremos que é o momento de ápice no qual todas essas noções se articulam para o mercado interno. Na *terceira época: 1923-1933*, à crítica cinematográfica, como elemento constituinte desse todo complexo do mercado interno de filmes, é atribuído o papel de propulsora de uma “consciência cinematográfica nacional” e, conseqüentemente, do surgimento de focos de produção em diversos locais do país.

A chanchada, apesar de todo o cabedal de desqualificação estética, é elogiada justamente em função de seu organizado esquema de produção-distribuição-exibição e, de certa forma, aparece positivamente. Enquanto o *Cinema Novo* e suas origens nos filmes de Nelson Pereira dos Santos nitidamente é visto como o melhor momento artístico do cinema nacional, sendo que, do ponto de vista econômico, é encarado positivamente justamente por ir à contramão do esquema de produção-distribuição-exibição-consumo totalmente voltado para os interesses externos.

A história de Paulo Emílio tem outro ponto de interlocução com as teses de Caio Prado Junior quando aquele trata do papel do Estado na alteração significativa desse complexo econômico voltado para o mercado externo. Na ótica do crítico, o Estado, mesmo emanando do ocupante, tem papel fundamental na constituição de um mercado interno autônomo.

Acerca das questões que giram em torno dos meios para a alteração do quadro de invasão do mercado interno pelos filmes estrangeiros, depreende-se que Paulo Emílio enxerga nas medidas estatais uma via para a “desocupação do mercado”, bem como para a alteração de uma estrutura crônica de distribuição, exibição e consumo dominada pelos interesses externos que entravam nossa produção cinematográfica. Pois a economia livremente nas mãos da iniciativa privada tenderia a se virar unicamente para a obtenção de lucro, e esse lucro, naquele momento, era obtido por meio da distribuição e exibição dos filmes estrangeiros. Nessa medida, caberia ao Estado o papel de se impor contra a dominação econômica de nosso mercado interno.

Mais uma vez tal perspectiva encontra intersecção com a proposta de Caio Prado. De acordo com o historiador, a iniciativa privada, com tendência primordial à obtenção de lucros, não contribuía para a diversificação da produção nacional, influenciando diretamente na permanência do caráter especialista da produção interna voltada para bens de exportação.

Para Caio Prado Junior, nessa conjuntura, um dos passos fundamentais para alterar dessa estrutura, isto é, colocar em processo a “revolução brasileira”, consiste em atribuir papel de regulação da economia ao Estado. É nesse sentido que o historiador afirma:

A intervenção decisiva do Estado nas atividades econômicas e geral controle delas já exclui desde logo a ação direta do imperialismo cujo sistema e funcionamento se regem — e não podem deixar de ser assim — por outra ordem de normas, a saber, a livre iniciativa e liberdade econômica em geral⁷⁸. (Grifo nosso)

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

Em suma, numa economia “integrada” (que entendemos aqui em contraste com a economia “colonial” de nosso tipo) as atividades produtivas e o mercado consumidor se entrosam e compõem entre si de tal forma, que não somente a presença do mercado estimula as atividades produtivas, como também, inversamente, essas atividades e os indivíduos nelas aplicados determinam um mercado e, pois, incentivam a produção⁷⁹.

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

⁷⁸ PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966, p. 311.

⁷⁹ Ibid., p. 249.

Em suma, podemos afirmar que a interlocução teórica do discurso histórico de Paulo Emílio com as teses de Caio Prado Junior culmina na ideia da necessidade de intervenção estatal na economia⁸⁰, pois, apenas seguindo os princípios de livre mercado, da livre concorrência, o cinema brasileiro continuaria marginalizado em nosso próprio mercado. Esta intervenção teria que viabilizar um cinema nacional livre de qualquer influência do capital estrangeiro.

Considerando que, por um lado, como aponta José Mário Ortiz Ramos, naquele período existia uma vertente “nacionalista” da cinematografia brasileira (na qual se arregimentavam vários cineastas e produtores ligados ao *Cinema Novo*) contrária à adaptação do cinema brasileiro ao processo de substituição de importações característico da industrialização nacional⁸¹ e, por outro, no interior dessa vertente havia uma plena adesão às concepções de Paulo Emílio, não é difícil aventar a hipótese segundo a qual a negação da industrialização por substituição de importações também inter-relaciona teoricamente o discurso histórico de Paulo Emílio, seus seguidores e Caio Prado Junior.

Em **A revolução brasileira**, Caio Prado defende a ideia de que no Brasil, onde há o predomínio do sistema capitalista, no qual o avanço do setor tecnológico e o aumento da produtividade são limitados por interesses estrangeiros, a industrialização pelo modelo de substituição de importações, dominada pelo capital estrangeiro, seria incapaz de mudar a orientação da economia nacional legada pelo sistema colonial. As indústrias geradas por esse modelo, constituídas em “Trustes de âmbito internacional”, possuíam capital restrito e emprestado e a tecnologia produzida sempre seria inferior àquela estrangeira, promovendo assim uma industrialização limitada pelo imperialismo⁸².

Dessa maneira, segundo Caio Prado, a indústria substitutiva de importações é essencial e fundamentalmente constituída por empreendimentos internacionais instalados

⁸⁰ Ao abordar o período posterior à falência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, o discurso histórico de Paulo Emílio sinaliza claramente as dificuldades das empresas nacionais em concorrer diretamente com as empresas estrangeiras, sobretudo norte-americanas.

⁸¹ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. Acreditamos que a polarização acerca das correntes envolvidas no campo cinematográfico nacional, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, entre uma vertente “nacionalista” e outra “industrialista-universalista”, estabelecida por Ramos, incorre num maniqueísmo que elide a complexidade de perspectivas culturais e econômicas propugnadas no âmbito cinematográfico do período, bem como generaliza até mesmo as teses defendidas no interior dos dois polos. Nota-se da posição de Anita Simis que seria melhor dividir as perspectivas em grupos que por vezes tem posturas similares e outras divergentes. Cf. SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, 270-275. Não obstante, os apontamentos de Ramos acerca da posição contrária à industrialização por substituição de exportações da vertente “nacionalista”, apesar de “cristalizar” como única perspectiva para o tema defendida pelo polo, nos servem para demonstrar que há argumentos contrários à substituição de importações no discurso de Paulo Emílio.

⁸² PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966, p. 304-310.

no Brasil a fim de produzirem aqui mesmo os artigos que antes nos eram enviados do exterior. Uma indústria que se paga em última instância com recursos que o Brasil colhe de suas exportações. Doravante, não são apreciáveis no que respeita o nosso desenvolvimento e libertação do colonialismo⁸³.

Essa mesma concepção norteia muitos aderentes à perspectiva “nacionalista”, da qual, em diversos momentos, Paulo Emílio é um dos principais porta-vozes no campo cinematográfico. Trazer empresas cinematográficas internacionais para o país ou mesmo construir empresas nacionais com capital estrangeiro não resolveria o problema do desenvolvimento da produção brasileira em escala industrial.

No primeiro caso, as indústrias somente mudariam de localidade, produziriam aqui o mesmo que já era produzido no exterior, sem qualquer preocupação com a identidade e/ou cultura nacional. No segundo, o cinema continuaria tecnologicamente inferior, sempre um ou dois passos atrasado com relação às matrizes estrangeiras.

Compete destacar que o tema referente ao processo de substituição de importações não aparece claramente no discurso histórico de Paulo Emílio. Entretanto, ele surge refutado na própria posição assumida pelo crítico, em consonância com os interesses dos cineastas cinemanovistas e sua interlocução com Caio Prado Junior.

Paulo Emílio pode não ter tido intenção de alicerçar-se teoricamente em Caio Prado, não obstante seu projeto historiográfico tem eco permanente nas teses desse historiador. Desse modo, a eficácia política da obra do crítico, em seu nível de diálogo com Caio Prado, se constitui exatamente na leitura que a *intelligentsia* nacional fez dela, sobretudo nas teses que, de maneira ensaística, foram propugnadas nas esferas culturais da sociedade brasileira.

Assim, nesse grau de interlocução, consciente ou não, radica parte da força política da obra de Paulo Emílio, pois aqueles interessados na história do cinema brasileiro, especialmente os esquerdistas, tinham na memória a vivacidade das teses de Caio Prado Junior. Em suma, ficou o espectro das teses do historiador paulista, logrando assim perspectivas teóricas que se faziam fortes no período de elaboração e recepção dos textos de Paulo Emílio.

Em última instância, o mais relevante no momento é destacar que alguns pontos de sua trilogia, em especial a tese de intervenção estatal na economia se materializou em propostas de lei para o campo cinema. Isso também não deixa de ser um

⁸³ PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966, p. 304-305.

desdobramento da interlocução teórica de Paulo Emílio com Caio Prado Junior, uma vez que o ponto nevrálgico dessa interpretação é a necessária regulação do mercado cinematográfico por parte do Estado.

2.3.2. *Interlocução com o ISEB e o PCB*

Jean-Claude Bernardet chama atenção para uma ocasião de debate acerca do artigo **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, quando houve, apesar da ambiguidade do texto, plena aceitação das teses de Paulo Emílio por parte estudantes de cinema e cineastas. Conforme salienta Bernardet, foi feita uma leitura tática do artigo que proporcionou um consenso ideológico daqueles presentes no seminário de debate⁸⁴.

Embora sejam a propósito somente de um ensaio do crítico, esses apontamentos de Bernardet são fundamentais para nossa análise do sentido interpretativo que envolveu a trilogia de Paulo Emílio como um todo. Pois aventamos que a mesma leitura ideológica e tática feita pelos estudantes e cineastas na ocasião abordada por Bernardet, também foi propugnada pela historiografia do cinema brasileiro.

Para tanto, sustentamos que, juntamente com o nível interlocução com as duas obras de Caio Prado Junior abordadas, a trilogia de Paulo Emílio também possui outro nível ideológico de interlocução: com as teses propugnadas no interior do ISEB e do PCB. E isso contribuiu para sua eficácia política no processo constituinte da teia interpretativa da história do cinema brasileiro, o que se manifesta como um problema elementar, uma vez que a trilogia do crítico é ambígua, sobretudo na questão da união de classes.

Levando em consideração que a leitura ideológica constitui-se em uma leitura mais estratégica, na medida em que exige um menor rigor conceitual e analítico, porém não menos eficaz, pois sua abrangência é inegavelmente maior que a teórica, analisaremos alguns elementos da obra de Paulo Emílio com o propósito de estabelecer o grau de interlocução ideológica que ela estabeleceu no seio da sociedade brasileira do decênio de 1960. A escolha da década de 1960 se dá por dois motivos: primeiro, é momento no qual os debates políticos, ideológicos e culturais têm um papel fundamental para o entendimento de toda e qualquer manifestação intelectual; e, segundo, é o período em que Paulo Emílio constroi grande parte de seu discurso histórico.

⁸⁴ BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980, p. 2-4.

Para além dos acontecimentos políticos de grande vulto, como os governos de Jânio Quadros e João Goulart, o golpe militar de 1964 e o recrudescimento ditatorial com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, temos nesse período a reminiscência de duas correntes ideológicas mais largas de pensamento. Convém esboçá-las sinteticamente.

Por um lado, se fazem presentes as teses desenvolvimentistas isebianas, cuja essência nacionalista e democrática sinalizava a necessidade de superar nosso “subdesenvolvimento” social, político, econômico e cultural por meio da união das “forças progressistas”, formadas pelo proletariado, burguesia industrial “nacionalista” e setores intelectualizados da classe média, em especial aqueles de ideologia esquerdista. De outro, a forte influência das ideias do PCB, que, fazendo uma leitura marxista da realidade brasileira, encarava o possível triunfo desenvolvimentista (revolução burguesa) como um estágio necessário no sentido de conscientização das classes sociais para se chegar ao socialismo⁸⁵.

Diante desse quadro ideológico é impossível nos furtarmos da probabilidade de que a obra de Paulo Emílio possui algum tipo de inter-relacionamento com tais perspectivas, o que possibilitou sua eficácia política. Todavia, é preciso fazer sobre isso alguns comentários.

Durante a década de 1960, mesmo com o golpe de 1964 ou o recrudescimento ditatorial em 1968, período em que o ISEB já não existia e o PCB, em diversas ocasiões, promoveu uma reavaliação do quadro brasileiro e de suas próprias teses, as reminiscências ideológicas de suas posições anteriores ao golpe persistiam com bastante força no interior dos debates atinentes à sociedade brasileira⁸⁶. Como enfatiza Antonio Gramsci, um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo, mas, sim, permeado de contradições⁸⁷.

É justamente nessas contradições, exemplificadas com as teses pré-golpe e pós-golpe, que reside a ambiguidade do discurso histórico de Paulo Emílio. Portanto, acreditamos que não estamos sendo anacrônicos, pois, ainda que parte de sua trilogia tenha sido construída no decorrer da década de 1960, sobretudo após 1964, ela encontra um campo muito propício de interlocução ideológica com as perspectivas em jogo antes e depois do golpe.

⁸⁵ PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil**: entre o povo e nação. São Paulo: Ática, 1990, p. 97-189.

⁸⁶ Sobre as reavaliações das esquerdas brasileiras no decênio de 1960. Cf. GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

⁸⁷ GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 5.

Posto isso, a questão que ganha vulto no momento para ser respondida é: qual o grau de interlocução ideológica que a obra do crítico manteve com as perspectivas de ISEB e PCB? Para respondê-la elegemos para análise alguns pontos da obra de Paulo Emílio que encontram eco na ideologia nacional-desenvolvimentista do ISEB e na leitura marxista da sociedade brasileira encaminhada pelo PCB. Obviamente, não podemos “colher” aleatoriamente pontos da trilogia que dialogam diretamente com as ideologias presentes no bojo da sociedade brasileira desse período.

Em função disso, seguiremos alguns temas principais. São eles: o pressuposto de que o Brasil é um país “subdesenvolvido”, a ideia de que para a consolidação do desenvolvimento nacional o Estado tem papel fundamental e a questão contraditória da união de classes. Contraditória porque, como já vimos, sua obra tem um grau de diálogo muito grande com **A revolução brasileira**, de Caio Prado Junior, que vem justamente a contrapelo de tal tese propugnada no interior de ISEB e PCB. Dito isso, passemos à abordagem.

O “subdesenvolvimento” na obra de Paulo Emílio é, sem dúvida, o conceito principal do qual derivam todos os outros elementos essenciais para sua eficácia política. Desse modo, a leitura da realidade brasileira como organizada por uma estrutura político, econômica, social e cultural subdesenvolvida por si só dá ensejo à interlocução da trilogia do crítico com o complexo ideológico que se fez latente em todos os debates acerca da sociedade brasileira da década de 1960.

Diante do pressuposto, que será enfatizado mais profundamente no terceiro capítulo, segundo o qual “subdesenvolvimento” e “situação colonial”, para Paulo Emílio, são sinônimos de um mesmo esquema econômico — característica de exportar matéria prima e importar produtos manufaturados — transplantado para a análise cultural, pode-se depreender que é justamente dessa condição *sine qua non* para o entendimento da realidade nacional como problemática mais ampla que se delineia um quadro de desdobramento perspectivo no qual ocorre o inter-relacionamento da trilogia de Paulo Emílio com a ideologia propugnada por diversos intelectuais brasileiros.

Pode-se identificar uma primeira interlocução ideológica significativa da trilogia do crítico com as perspectivas do ISEB na própria interpretação do estado de “subdesenvolvimento”. Vejamos com maior clareza na exposição.

Segundo Caio Navarro de Toledo, o semicolonialismo ou “subdesenvolvimento” é sempre caracterizado nos trabalhos isebianos na base da *situação*

colonial, não se distinguindo qualitativa ou substancialmente dessa, uma vez que a independência política (meramente formal) quase não alterou a estrutura da exploração à qual foram submetidos os povos latino-americanos⁸⁸. Portanto, mesmo com alterações na acepção dos termos — “subdesenvolvimento”, “situação colonial”, “semicolonialismo” — retém-se que o diálogo entre Paulo Emílio e ISEB atinente à estrutura “subdesenvolvida” da sociedade brasileira é muito forte e dá ensejo a outras interlocuções.

Como já apontado, de acordo com Paulo Emílio, o “subdesenvolvimento”, concretizado pela dominação estrangeira em nosso mercado interno, constitui-se no grande entrave ao desenvolvimento de nossa cinematografia. À luz dessa premissa e seguindo pistas lançadas por Jean-Claude Bernardet, em especial os elementos tomados como exemplo do nacionalismo do discurso histórico de Paulo Emílio, sabemos que ele, ao acentuar o “nascimento” do cinema brasileiro, incorre em uma “profissão de fé ideológica”, na qual a busca de raízes autenticamente brasileiras para o cinema é uma premissa preponderante no contexto de construção de uma efetiva tradição cinematográfica nacional.

Aliado a isso, percebe-se que em um contexto “subdesenvolvido” existe a necessidade de, por um lado, legitimar o produto nacional frente ao produto que vem de fora do país e, por outro, estabelecer as condições para uma industrialização do cinema brasileiro aos moldes da “Bela época”, isto é, desgarrada dos interesses externos, autônoma. Assim, essa ideologia de negação do presente “subdesenvolvido”, bem como sua inerente defesa dos filmes nacionais em nosso mercado interno, constitui-se no bastião levantado pelo crítico na elaboração de sua história de nossa cinematografia.

De um modo geral, depreende-se da trilogia de Paulo Emílio que o desenvolvimento do cinema nacional depende da modernização industrial planejada e protegida por medidas estatais. Essa industrialização tutelada pelo Estado, ao mesmo tempo influenciaria a economia e a cultura nacional contra a dominação externa.

Esse é um ponto demasiadamente complexo que, mesmo fugindo um pouco à linha mestra de nossa reflexão, merece mais atenção. Antonio Candido, em sua arguição acerca da tese de doutorado de Maria Rita Eliezer Galvão⁸⁹, chama a atenção para o fato de que, apesar de a formação e as bases teóricas da socióloga lhe proporcionarem uma visão clara de que o Estado é um instrumento da burguesia, em alguns momentos seu estudo

⁸⁸ TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias**. 2ª. Ed. São Paulo, Ática, 1982, p. 68.

⁸⁹ Já apontado neste trabalho, defendida em 1976 e publicada em 1981. Cf. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

deixa a impressão de que, quando entra a ação econômica do Estado financiando a produção cinematográfica, acaba o controle da burguesia paulista sobre a produção de filmes da década de 1950⁹⁰.

Um leitor mais impaciente questionaria qual a função do uso dos apontamentos de Antonio Candido. É simples, pois, ao apontar que a formação e as bases teóricas de Galvão lhe proporcionam enxergar o Estado como instrumento burguês, Candido indiretamente faz menção ao próprio orientador da socióloga, ninguém mais que Paulo Emílio. Nesse sentido, uma questão emerge no momento: a obra de Paulo Emílio enxerga o Estado como um instrumento burguês? Abordemo-la.

Em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, o crítico nos dá algumas pistas. Ao abordar a dicotomia ocupado-ocupante, Paulo Emílio assinala que trinta por cento da população brasileira (as elites brancas: a burguesia) teve impregnação de ocupantes (os colonizadores) e se considerava como tal, sobretudo pela convergência de interesses. Já o restante dos setenta por cento (a força produtora urbana e rural, os estratos medianos em sua complexa graduação e a massa dos comícios de antigamente) era ignorado no corpo social brasileiro e mobilizado conforme os interesses dos trinta por cento que agiam em benefício dos ocupantes⁹¹.

Notemos que burguesia e ocupantes se fundem em um mesmo estrato social, bem como os demais agentes da sociedade, sobretudo a classe trabalhadora, correspondem ao outro estrato considerado ocupado. Antes dessa asserção, no mesmo ensaio, Paulo Emílio, ao mencionar o poder público, ou seja, o Estado, afirma: “Como a solidariedade do poder público é com o ocupante, *do qual emana*, é claro que a pressão do último sempre foi decisiva” (Grifo nosso)⁹².

Diante disso, fica mais límpido que, para o crítico, o Estado é instrumento da burguesia, que se confunde com os ocupantes e defendem seus interesses. Entretanto, Paulo Emílio propõe que esse poder público (burguesia ocupante) defenda os interesses dos representantes do cinema brasileiro.

No mesmo ensaio, segundo o crítico, os cineastas brasileiros, sobretudo os cinemanovistas, apesar de fazerem parte da elite branca, isto é, dos ocupantes, se

⁹⁰CANDIDO, Antonio. *Feitos da burguesia. Discurso*, São Paulo, n.º. 11, outubro de 1980, p. 128. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso>.

⁹¹GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 94.

⁹²Ibid., p. 93.

solidarizaram com os interesses dos ocupados⁹³. Assim, pode-se entender que os cineastas (representantes do cinema brasileiro), por defenderem os interesses dos ocupados, fundem-se com eles.

Dito isso, podemos deduzir que a questão proposta por Paulo Emílio referente à ideia de industrialização do cinema brasileiro via intervenção estatal na economia idealiza a união de classes em prol do desenvolvimento do cinema brasileiro. A burguesia (ocupante) como poder público, deve começar a intervir na força externa em favor dos cineastas brasileiros (representantes dos ocupados).

Nesse sentido, duas problemáticas dessa concepção são fundamentais: primeiro, a ideia que outorga ao Estado um papel fundamental no desenvolvimento nacional autônomo e, segundo, a perspectiva de que a união entre capital e trabalho é essencial nesse processo desenvolvimentista.

A problemática tocante à legitimação da função estratégica estatal no desenvolvimento inter-relaciona concomitantemente as teses de Paulo Emílio com as do ISEB⁹⁴ e do PCB. Com o ISEB, na medida em que, de acordo com Toledo, apesar da multiplicidade de afinidades teóricas no interior daquela instituição, o projeto comum era orientado pela ideologia do nacional-desenvolvimentismo, cuja perspectiva acenava para a ideia de que através da intervenção estatal, com planejamento e regulação econômica, seria possível superar o atraso econômico-social e a “alienação cultural” daí decorrente⁹⁵. Isto é, o Estado seria o centro, o motor, o demiurgo de todo o complexo de transformação econômica, social e política da sociedade brasileira⁹⁶.

⁹³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 95.

⁹⁴ É consenso entre diversos pesquisadores a heterogeneidade de perspectivas no interior do ISEB, bem como as diversas fases pelas quais estas perspectivas formaram um núcleo de poder no interior da instituição. Os principais são Daniel Pécaut e Caio Navarro de Toledo. Cf. PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e nação**. São Paulo: Ática, 1990; TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias**. 2ª. Ed. São Paulo, Ática, 1982. Não obstante, nosso intuito não é percorrer o caminho das disparidades de pensamento, mas, sim, evidenciar a ideologia mais geral isebiana que influenciou grande parte dos intelectuais envolvidos pela esfera cinematográfica, sobretudo aqueles que tomaram contato com a obra de Paulo Emílio.

⁹⁵ TOLEDO, Caio Navarro de. *Apresentação*. In: _____. **Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB**. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p.7-8. Na mesma obra, Luiz Carlos Bresser-Pereira chama atenção para a adesão do ISEB à teoria econômica da *Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL)*, particularmente a questão da substituição de importações de Celso Furtado. Este é um tema interessante, pois demonstra que os interlocutores de Paulo Emílio, assim como o próprio, embora contrários à tese da industrialização por substituição de importações, ignoraram esse ponto e se reconhecem ideologicamente com as teses isebianas. Cf. BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *O conceito de desenvolvimento do ISEB rediscutido*. In: TOLEDO, Op. cit., p. 55-58.

⁹⁶ MIGLIOLI, Jorge. *O ISEB e a encruzilhada nacional*. In: TOLEDO, Op. cit., p. 69.

E com as teses do PCB, por ser o partido, como aponta Daniel Pécaut, portador da tradição estatal dos intelectuais brasileiros, que enxergavam no Estado o veículo capaz de modernizar a sociedade brasileira, realizando as mudanças estruturais necessárias⁹⁷. Ao lado disso, pesa também o fato de, tanto na militância comunista de juventude quanto na luta pelo cinema brasileiro nos trabalhos desenvolvidos na *Cinemateca Brasileira* e na Universidade, Paulo Emílio ter mantido um contato muito estreito com militantes do PCB. Já na década de 1960, destacam-se Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade e Maurice Capovilla⁹⁸.

A segunda problemática é mais profunda. Além da defesa da intervenção do Estado na economia, na trilogia de Paulo Emílio é frequente a menção à necessidade de reconquista da harmonia de interesses entre produção, distribuição e exibição que imperou no período da “Bela época” do cinema brasileiro. Considerando que Paulo Emílio caracteriza produtores e cineastas cinemanovistas como ocupantes, que se colocam no lugar do ocupado trabalhador, e distribuidores e exibidores como ocupantes, a própria ideia de harmonia de interesses entre produção, distribuição e exibição sugere a defesa da união de classes como um pressuposto básico para o desenvolvimento do cinema brasileiro, especialmente entre aqueles que defendem os interesses dos ocupados e a burguesia “nacional”.

Como já analisado na interlocução de Paulo Emílio e Caio Prado Junior, são inúmeras as referências negativas do crítico à burguesia, particularmente na refutação da ideia de união de classes, propugnada pós-golpe de 1964. É exatamente nesse ponto que fica explícita a ambiguidade da obra do crítico.

Como vimos acima, ele próprio propõe a união entre capital e trabalho. Desse modo, essa problemática também dialoga diretamente com as teses de “revolução capitalista”⁹⁹ do ISEB, e de “Revolução Brasileira” do PCB¹⁰⁰.

Quanto à “revolução capitalista” do ISEB, Hélio Jaguaribe, um dos fundadores da instituição, afirma que o nacional-desenvolvimentismo atribuía à burguesia nacional, em articulação com a classe operária e a classe média moderna, papel fundamental na

⁹⁷ PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil**: entre o povo e nação. São Paulo: Ática, 1990, p. 144.

⁹⁸ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 380.

⁹⁹ De acordo com Luiz Carlos Bresser-Pereira, “[...] a ideia de revolução capitalista, emprestada do materialismo histórico, estava na base do pensamento do ISEB, embora sem nenhuma ortodoxia”. Cf. BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *O conceito de desenvolvimento do ISEB rediscutido*. TOLEDO, Caio Navarro de. **Intelectuais e política no Brasil**: a experiência do ISEB. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 55.

¹⁰⁰ Que não se confunda a “Revolução brasileira” do PCB com “A revolução brasileira” de Caio Prado Júnior.

mobilização de um esforço de desenvolvimento industrial encaminhado para um projeto nacional¹⁰¹. Nessa medida, como salienta Bresser-Pereira, “[...] embora a revolução capitalista fosse marcada pelo conflito social, a formação do Estado nacional se fazia, necessariamente, por intermédio de uma aliança entre capital e trabalho”¹⁰².

Notemos que a essência dessa interlocução ideológica estabelecida pela perspectiva da união de classes de Paulo Emílio indubitavelmente reside na luta por um mercado interno nacional autônomo. Para o crítico, a autonomia do mercado cinematográfico nacional, isto é, sua dissociação da “situação colonial” ou do “subdesenvolvimento”, dependia da junção de interesses comuns entre produção, distribuição e exibição cinematográfica, articulados à proteção e intervenção estatal.

Essa luta pela autonomia do mercado interno é outro ponto de convergência entre a trilogia do crítico e os ideais presentes no momento de fundação do ISEB. Candido Mendes de Almeida, outro fundador do ISEB, destaca que a crítica à estrutura semicolonial brasileira, aliada à perspectiva de militância intelectual para conjugar a industrialização do país, no intuito de começar a buscar um mercado interno autônomo, eram as tarefas para as quais se deu o surgimento da instituição¹⁰³.

Já no interior do PCB, embora suas teses subdividissem a burguesia nacional em diversas classificações, os documentos do partido sinalizavam um consenso com a ideia de que era preciso uma união com a burguesia “nacionalista”. Guido Mantega demonstra que desde 1958, com a *Declaração de Março*, o partido reconhecia o fortalecimento da burguesia nacional com o desenvolvimento capitalista brasileiro pautado na industrialização, bem como apontava a necessidade de sua inclusão na frente revolucionária¹⁰⁴.

Dessa concepção, originou-se uma divisão do corpo social brasileiro, fortemente ancorada na ideia de que nossa sociedade era dividida entre setores com interesses nacionais (proletariado rural e urbano, setores da classe média e burguesia industrial nacionalista, isto é, “burguesia revolucionária”) e setores defensores dos interesses estrangeiros (capitalistas estrangeiros e grandes latifundiários, associados aos

¹⁰¹ JAGUARIBE, Hélio. *O ISEB e o desenvolvimento nacional*. In: TOLEDO, Caio Navarro de. **Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB**. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 39.

¹⁰² BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *O conceito de desenvolvimento do ISEB rediscutido*. In: TOLEDO, Op. cit., p. 52.

¹⁰³ ALMEIDA, Candido Mendes de. *ISEB: fundação e ruptura*. In: TOLEDO, Op. cit., p. 13.

¹⁰⁴ MANTEGA, Guido. **A economia política brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991, p. 167. Diga-se de passagem, tal tese já vinha sendo demasiadamente criticada por Caio Prado Junior, mesmo antes do golpe.

imperialistas). Em outros termos, proletariado, classe média e “burguesia revolucionária” são vistos pelo PCB como aliados que almejam realizar a revolução democrático-burguesa, naquele momento considerada etapa necessária para chegar ao socialismo¹⁰⁵.

Em verdade, no plano ideológico o diálogo referente à burguesia nacional se dá em dois movimentos: o primeiro, de que acabamos de tratar, no qual essa burguesia é encarada como aliada no processo de industrialização do cinema brasileiro; e um segundo, que iremos abordar na seção referente ao diálogo da trilogia de Paulo Emílio com os ideais cinemanovistas, em que as críticas à burguesia são alicerçadas na refutação dos valores universais no sentido de se buscar uma cultura autenticamente nacional.

Este caráter ambivalente do projeto historiográfico de Paulo Emílio é extremamente significativo, pois, se em diversas passagens de sua trilogia se nota a proposta de união de classes (exposta acima), em outros também se encontram críticas radicais e taxativas à própria burguesia. Como entender essa questão?

Do ponto de vista político-econômico, Paulo Emílio não enxerga outro caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro senão o da união com a burguesia. Não obstante, como cinema não é apenas produto industrial, mas também manifestação cultural, a cisão com os valores burgueses é inevitável para uma verdadeira manifestação nacional¹⁰⁶.

Nesse sentido, essa segunda vertente aparece no **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**. Quando trata do contexto cinematográfico nacional pós-*Vera Cruz*, Paulo Emílio não poupa críticas ao desinteresse dos setores industriais e estatais pelo cinema nacional, bem como se aprofunda na recusa dos valores universais burgueses:

O malogro industrial não teve consequências fatais. [...] O principal beneficiário da herança do esforço cosmopolita foi um pequeno grupo paulista que adquiriu fisionomia própria e cuja influência se manifesta fortemente no **cinema oficial de nossos dias**. Justifica-se, pois, que se defina a ideologia do grupo apesar da pobreza de sua contribuição à cultura nacional. Essa definição facilitará, aliás, a compreensão de um traço curioso no fenômeno do subdesenvolvimento: a tonalidade especial que pode assumir o **anseio de ascensão individual no status quo da sociedade**. A afirmação dos aspectos exteriores da riqueza e do poder, isto é, o arrivismo, pode coexistir ou ser totalmente substituída pela vivência de sentimentos fantasiosos atribuídos à elite, nostalgia,

¹⁰⁵ PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil**: entre o povo e nação. São Paulo: Ática, 1990, passim; CARONE, Edgar. **O PCB – 1943 a 1964**. São Paulo: Difel, 1982, passim.

¹⁰⁶ Tal questão ficará mais clara no terceiro capítulo, pois trataremos da questão da hierarquização das formas cinematográficas, na qual Paulo Emílio critica sensivelmente as películas da *Vera Cruz*, que são encaradas como produtos que ratificam as formas clássicas burguesas.

pessimismo e gosto pela decadência, enfocados na mais total ausência de senso crítico e de humor. **Os arrivistas do espírito desejam atingir verdades universais e permanentes do ser humano acima de qualquer conjuntura social definida.** As intenções sublimes não se separam, porém, — e aqui o grupo entra realmente em comunhão com a camada social à qual aspira — de um **conservantismo que pode eventualmente descambar na delação**¹⁰⁷. (Grifo nosso)

Uma leitura rasa não deixa perceber críticas que extrapolem as características estéticas do cinema desse grupo paulista. No entanto, à luz da premissa segundo a qual Estado e burguesia formam um corpo uníssono para Paulo Em¹⁰⁸, podemos notar que suas colocações problematizam todo o complexo que envolvia produção, distribuição e exibição do cinema brasileiro dito oficial.

No bojo dessa problematização ganham vulto as ferrenhas críticas à burguesia, que é atacada, do ponto de vista econômico, como defensora da ideia de livre mercado, portanto, vinculada aos interesses estrangeiros, e, do ponto de vista cultural, como propulsora de uma concepção de valores universais que maculam nossa cultura original. Radicalizando suas colocações, ao afirmar que o conservantismo daquele “grupo paulista” poderia descambar na delação, Paulo Emílio não descarta a possibilidade de considerá-los traidores (nesse caso específico, seria traição ao cinema brasileiro).

Buscando sintetizar a posição do crítico, depreende-se que ele parte da crítica à burguesia como classe, para chegar ao ataque nos valores burgueses tidos como universais, sobretudo em função do golpe de 1964. Essa crítica aos valores universais encarados como elementos que maculam nossa cultura original também é encontrada em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** por Ismail Xavier.

Debatendo o texto e refutando uma posição de Jean-Claude Bernardet segundo a qual Paulo Emílio propõe é a recusa do cinema veiculado por organismos de repressão comercial, e não especificamente de valores universais, o historiador afirma que Paulo Emílio busca os aspectos positivos do cinema nacional naquilo que é peculiar. Portanto, há uma desconfiança geral quanto à aplicação de categorias universais à expressão cinematográfica nacional¹⁰⁹.

¹⁰⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 33.

¹⁰⁸ Convém lembrar. Paulo Emílio afirma: “[...] a solidariedade fundamental do poder público é com o ocupante, do qual emana [...]”. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. Op. cit., p. 93.

¹⁰⁹ BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980, p. 7.

Já demonstramos a ambiguidade do texto de Paulo Emílio, que, em última instância, possibilitou uma leitura ideológica. E é exatamente nesse sentido que se deve entender a refutação de Xavier à interpretação de Bernardet supracitada.

Nesse sentido, indubitavelmente as críticas de Paulo Emílio aos valores universais são recebidas no seio da intelectualidade brasileira pelo estabelecimento de uma relação de alteridade, na qual a dialética ocupante-ocupado entendida como correlata de metrópole-colônia, desenvolvido-subdesenvolvido, eu-outro, sinaliza claramente o externo como grande inimigo do interesses internos (da legítima cultura nacional). A crítica aos valores burgueses, automaticamente vinculados aos interesses externos, leva nosso autor ao encontro das categorias de “dependência” e “alienação” alimentadas pelos intelectuais do ISEB.

De acordo com Toledo, o conceito de “dependência” no interior da obra do ISEB é utilizado para definir tanto “situação colonial”, como “subdesenvolvimento” ou “semicolonialismo”. Dessa forma, a dependência pode ser identificada plenamente com a “alienação”, pois nenhum autor isebiano se preocupa em estabelecer possíveis distinções de alcance teórico entre ambas as categorias, tomando-as sempre indistintamente¹¹⁰.

Para ele, a perspectiva isebiana acentua que a passagem do “subdesenvolvimento” ao desenvolvimento, isto é, o término da alienação econômica, terá como consequência a extinção das alienações política e cultural¹¹¹. Esse tema é outro ponto de interlocução entre Paulo Emílio e a obra isebiana, especialmente de Roland Corbisier.

Corbisier se aprofundou nessa tese e sempre enfatizou o caráter alienado, dependente, transplantado e mimético das produções espirituais no país “subdesenvolvido”¹¹². Para Toledo, além de Corbisier, para todos os intelectuais do ISEB, se no “subdesenvolvimento” tudo é “subdesenvolvido”, a esfera cultural não é alheia a tal situação, pois todas as suas produções têm a marca da “alienação”, portanto, a cultura não poderá ser senão um subproduto da cultura metropolitana¹¹³.

Em linhas conclusivas, é oportuno frisar que a ambiguidade do discurso histórico presente na trilogia de Paulo Emílio proporcionou recepções diferenciadas, que, além de fornecerem uma maior amplitude ao seu discurso histórico acerca do cinema brasileiro, condicionaram a adesão da classe de cineastas cinemanovistas.

¹¹⁰ TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias**. 2ª. Ed. São Paulo, Ática, 1982, p. 71.

¹¹¹ Ibid., 81.

¹¹² Ibid., p. 95.

¹¹³ Ibid., p. 71.

2.3.3. Interlocução com o Cinema Novo: o nacional-popular cinematográfico

Como já apontado há pouco, em mesa redonda no Museu *Lasar Segall*, Jean-Claude Bernardet revela a recepção dos cineastas cinemanovistas aos conceitos ocupado e ocupante elaborados por Paulo Emílio no ensaio **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Bernardet afirma:

Um dado histórico que acho importante é que pouco depois de publicidade do texto [1973] houve um seminário chamado “*Vai chover na caatinga*” organizado por um cineclube da PUC e para esse seminário os estudantes haviam convidado uma série de cineastas e particularmente muita gente ligada ao Cinema Novo como Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor e outros. E logo no primeiro dia (o seminário estava previsto para quatro dias) alguém disse que o texto do Paulo Emílio havia dito tudo o que havia para dizer e colocado tudo aquilo que cada uma das pessoas gostaria de colocar. Então um primeiro dado é que o texto sensibilizou tremendamente um certo grupo de cineastas, que estava por volta dos 35/40 anos e todos eles provindo ou ligados ao Cinema Novo. Quer dizer, houve uma identificação total a ponto de muitas vezes em suas intervenções as pessoas lerem trechos do texto como se fossem suas próprias palavras. Um dado importante, inclusive para entender o texto na sua época, é que ele representava um certo momento de consciência de um certo grupo de cineastas. No segundo dia, os cineastas perceberam o seguinte: que apesar de conhecerem muito bem o texto, os estudantes não conheciam nem o texto nem a revista. Decidiram então para o terceiro dia, não só mimeografar o texto como convidar uma pessoa que era ao mesmo tempo sociólogo e cineasta, o Sérgio Santeiro, para fazer uma apresentação-resumo do texto [...] ele retomou as colocações feitas anteriormente pelos outros cineastas identificando o cineasta como o ocupado. E não houve por parte não só do Sérgio, como de nenhuma das outras pessoas que 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. Depois, fui conversar com o Sérgio, para dizer que eu discordava inteiramente da apresentação que ele tinha feito, que o texto tinha uma ambiguidade que ele havia simplesmente eliminado. A resposta que eu recebi do Sérgio foi que o texto é ambíguo e mais complexo do que a apresentação que ele havia feito, mas que era tático interpretar o texto desse modo ¹¹⁴.

Em linhas gerais, é sugerida uma aceitação ideológica por parte dos cineastas cinemanovistas acerca do conceito de ocupado. Obviamente havia ambiguidade e às vezes até incoerência no manuseio dos conceitos de ocupante e ocupado por parte de Paulo

¹¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980, p. 2-4.

Emílio, porém a posição estratégica na luta em prol do cinema nacional deu ensejo à apropriação por parte dos cineastas do conceito de ocupado como sendo sua própria classe.

Seguindo essa linha de raciocínio, o pressuposto da interlocução entre a trilogia de Paulo Emílio e as propostas do *Cinema Novo* já se justifica. No entanto, é preciso ressaltar também que, nesse processo, a fundação de uma “tradição cinematográfica” e “historiográfica” do cinema nacional possui uma ligação muito tênue com as perspectivas do crítico e dos cineastas cinemanovistas. O cinema, especialmente o *Cinema Novo*, e os estudos desse cinema, nessa medida, muitas vezes se confundem, interagindo na troca de legitimidades. Visto isso, então passemos à análise.

Com já demonstrado, após seu retorno para o Brasil em 1954, Paulo Emílio passou a escrever com maior frequência na imprensa especializada. Até aproximadamente 1962, no *Suplemento Literário*, nosso autor dedicou a maioria de seus artigos à cinematografia soviética, ao *Neorealismo* italiano, à *Nouvelle Vague* francesa, ao cinema norte-americano, especialmente Orson Welles e Chaplin, ao cinema alemão e à conjuntura dos estudos de cinema nacionais e da *Cinemateca Brasileira*.

Nesse período, obviamente ele acompanhou atento a repercussão do malogro industrial paulista, as investidas de Walter Hugo Khouri e o surgimento da perspectiva independente com *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. No entanto, se a primeira fita de Nelson havia despertado nele uma profunda esperança, a segunda o decepcionou por seus problemas internos de técnica e narrativa, enquanto, em contrapartida, *Estranho encontro*, de Walter Hugo Khouri, passava a sensação de um estilo à procura de um autor e de uma história¹¹⁵.

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 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

¹¹⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Rascunhos e exercícios*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 349-355, Vol. 1.

Barravento, Glauber endereçou uma carta a Paulo Emílio explicando o roteiro da película¹¹⁶. 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 empreitada¹¹⁷.

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*:

Seria pouco sensato atribuir a tradicional ineficiência da cinematografia brasileira à ausência de pessoas com boas ideias a respeito dessa modalidade especial de industrial e comércio. [...] A *Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica* realizada em São Paulo no mês passado foi a oportunidade para a cristalização das ideias e para a tomada de consciência da fase superior em que vai entrar a cinematografia brasileira. Ao que tudo indica chegou a hora das boas ideias renderem¹¹⁸.

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*.

Em 1961, na *Homenagem ao Documentário Brasileiro*, organizada por Bernardet, que inaugurou as atividades cinematográficas na *Bienal de São Paulo, Aruanda* foi reapresentado ao lado dos lançamentos de *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni, e *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade. Sem dúvida, a Bienal ampliou o raio de visão sobre os filmes do *Cinema Novo*. Tanto que Glauber Rocha, em 1963, na sua **Revisão crítica do cinema brasileiro**, avaliou da seguinte forma a importância do evento:

Além da homenagem, intenções polêmicas de grandes consequências. Num primeiro bloco, oportunamente marcada por um violento artigo que Gustavo Dahl enviou da Itália para o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, “Coisas Nossas” — estouraram para o público paulista *Arraial do Cabo*, *Aruanda* e *Couro de Gato*. Se o Festival de Cinema Latino-Americano, com panfletos de Joaquim Pedro de Andrade, as discussões de Paulo Cesar Saraceni e as rigorosas ideias de Gustavo Dahl marcaram o advento do *Cinema novo brasileiro* na Europa — esta semana na Bienal de 1961, com artigos de Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet; **apoio definitivo de Paulo Emílio Salles Gomes**, Rudá de Andrade e Almeida Salles; ruptura com os cineastas adeptos da co-

¹¹⁶ ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Ivana Bentes (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 124-128.

¹¹⁷ Ibid., p. 130-131.

¹¹⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *O gosto da realidade*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 305-308, Vol. 2.

produção, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico com a polêmica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio de Mário Pedrosa [...] ¹¹⁹. (Grifo nosso)

É interessante o apoio definitivo de Paulo Emílio ao *Cinema Novo* ser enquadrado por Glauber Rocha no momento logo após a Bienal. O próprio crítico, em depoimento de 1977, colabora sensivelmente com a posição do cineasta ao argumentar: “Quando começou o Cinema Novo, me senti muito próximo do movimento, havia um pensamento que nos identificava. No fim do Cinema Novo, muita gente se afastou, perdeu o interesse. O meu continua até hoje” ¹²⁰.

No entanto, é preciso ponderar os argumentos de ambos, pois, com bem enfatiza Carlos Alberto Vesentini, o movimento de rememorar um acontecimento é substancialmente influenciado pela força e a capacidade dos fatos ocorridos posteriormente a tal acontecimento ¹²¹. Nessa medida, obviamente o cineasta rememora a Bienal sob a conjuntura de seu presente, no qual Paulo Emílio já demonstrava apoio ao *Cinema Novo* ¹²², enquanto que o crítico também tem em mente sua adesão posterior, que o remete a rememorar os fatos elidindo sua reticência com relação ao movimento em seu período de gênese.

Na verdade, até ao menos 1962, Paulo Emílio continuava com sua posição reticente acerca do movimento cinemanovista que se formava. No entanto, 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*?

¹¹⁹ ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosacnaify, 2003, p. 130.

¹²⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Depoimento de Paulo Emílio Salles Gomes*. BERNARDET, Jean-Claude & CANDIDO, Antonio (Orgs). **Ensaio de Opinião**. Rio de Janeiro: Inúbia, 1978, p. 21, Vol. 6. Entrevista concedida a Cláudio Kahns.

¹²¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 30.

¹²² A memória histórica de Glauber parece muito bem construída no sentido de legitimar o movimento por meio da adesão de Paulo Emílio logo no início. Em outro texto de sua autoria, o cineasta incorre no mesmo movimento quando afirma: “*Bienal: Couro de Gato, de Joaquim Pedro, faz sucesso. Polêmica, Paulo Emílio diz que o cinema brasileiro estava surgindo, A grande Feira rompe bilheterias, Mandacaru Vermelho desperta entusiasmo da melhor crítica, Ruy Guerra parte para fazer Os Cafajestes, Miguel Torres para Três Cabras de Lampião, Carlos Diegues, Leon, Marcos, Miguel lançam mãos em Cinco Vezes Favela, Paulo César se lança em dois projetos, A Crônica da Casa Assassina e Amor de Gente Moça. Na Bahia, Rex Schindler edita Festival de Arraias e da Paraíba nos chega a notícia de que Linduarte Noronha não está parado*”. Cf. ROCHA, Glauber. *O cinema novo* 62. In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 17.

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 acurada¹²³.

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

Na conjuntura salvadoriana a expressão “cinema baiano” é ampla e envolve, num só movimento, cultura, crítica e produção cinematográficas. Essa situação dá aos acontecimentos da Bahia uma singularidade que provoca o interesse, conquista a cumplicidade e acaba mergulhando o observador [ele próprio Paulo Emílio] numa tensa esperança. No quadro geral do grande cinema brasileiro que certamente irá eclodir na década em que vivemos, a participação baiana será eminente, e os estudiosos irão um dia pesquisar o seu nascimento. [...] A reflexão ideológica a respeito do cinema na Bahia ficará melhor situada por ocasião do exame crítico dos filmes de longa metragem que têm sido ou estão sendo realizados no Salvador. *A Grande feira*, já lançado, *Barravento*, pronto, e *Tocaia no asfalto*, em meio de filmagens¹²⁴.

Ou seja, nosso autor capta o que estava por vir na cinematografia nacional com a emergência do cinema baiano, berço do *Cinema Novo*. Além disso, revela sua cumplicidade, sem, entretanto, negligenciar a concepção de que um movimento cinematográfico é pautado pela produção de longas-metragens.

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

O Cinema Novo Brasileiro propriamente ainda não existe, o que não impede que já tenha adquirido certa celebridade e, sobretudo, esteja cumprindo plenamente sua missão. Cinema Novo é um grito de guerra à procura das guerras que mais lhe convêm. É uma bandeira indiscutível revolucionária que ainda não encontrou a sua revolução. [...] Foi em Florianópolis que descobri o Cinema Novo dentro de mim¹²⁵.

¹²³ MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 247.

¹²⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Perfis baianos*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 401, Vol. 2.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 406, Vol. 2.

Nesse processo, Paulo Emílio aliava-se a críticos como Jean-Claude Bernardet, Almeida Salles, Rudá de Andrade e Gustavo Dahl em defesa dos ideais estéticos da trupe cinemanovista encabeçada por Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman e outros. Em verdade, era o começo do diálogo entre Paulo Emílio e *Cinema Novo*, pois, como afirma Maurice Capovilla, o crítico tornou-se um ímã que atraía os cineastas cariocas (cinemanovistas) à *Cinemateca Brasileira*¹²⁶.

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

Os homens públicos da Bahia tomam paulatinamente conhecimento do cinema brasileiro depois de o assunto já ter abrasado e imaginação da comunidade local em todos seus níveis, desde as elites culturais e econômicas até a massa imensa, vibrante e colorida dos espectadores. Os responsáveis pela administração ainda se encontram na fase vaga de enxergar o cinema feito na Bahia como um propulsor do turismo, mas já têm diante dos olhos o campo de trabalho e vitalização econômica que oferece essa nova atividade industrial e não é possível que se abstenham de tirar em tempo todas as consequências úteis do fenômeno¹²⁷.

À luz de uma perspectiva histórica na qual revisitar o artigo em seu contexto ulterior nos permite notar um ideal que permeará todas as esferas da cultura cinematográfica nacional, podemos reter que é exatamente essa a fisionomia que a crítica de Paulo Emílio irá tomar a partir de então. Ao afirmar as perspectivas econômicas do *Cinema Novo* a ponto de apontá-lo como uma atividade industrial, o crítico tinha em vista, além das possibilidades estéticas, o florescimento de uma cinematografia nacional que fosse viável em termos de indústria diante do esmagador domínio estrangeiro no mercado brasileiro.

Em 1963, mesmo ano da produção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o livro-manifesto de Glauber Rocha, **Revisão crítica do cinema brasileiro**¹²⁸, lhe outorga *status*

¹²⁶ MATTOS, Carlos Alberto (Org). **Maurice Capovilla**: a imagem crítica. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 53.

¹²⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Calor da Bahia*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 431, Vol. 2.

¹²⁸ Esta obra congrega artigos publicados em jornais como o *Diário de notícias*, da Bahia, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, e outros inéditos no período. Sinteticamente, é um recorte cronológico, de 1930 a 1960 (inicia-se com Humberto Mauro e termina com as produções baianas), no qual Glauber propõe-se a fazer apreciações a partir da análise estética, balizada pelo objetivo de delimitar uma tradição para o *Cinema Novo*. Esse objetivo o leva a buscar as origens das experiências estéticas que lhe

de grande teórico do *Cinema Novo*. Para Ismail Xavier, principal estudioso da cinematografia de Glauber, na obra, a apreciação do estilo e do desempenho dos cineastas seria essencial para a construção de uma escola nacional, pois, embora veículo de realidades e participante do complexo cultural, o filme deveria ser examinado com rigor em termos do cinema como arte¹²⁹.

Em termos gerais, podemos apontar que uma análise formal dos filmes nacionais sustentou a empreitada radical de Glauber, cuja principal finalidade era a invenção de uma tradição que interessava para o programa do *Cinema Novo*. Dessa maneira, o ponto fundamental foi sua defesa do “cinema de autor”¹³⁰, utilizada para evidenciar os cineastas que realmente o interessavam, na medida em que conseguiram fazer um cinema comprometido com a realidade social e, apesar dos poucos recursos e dos entraves causados pelo estado geral de “subdesenvolvimento”¹³¹, bem elaborado esteticamente.

Com base nisso, Glauber se apropriou da diferenciação feita por Paulo Emílio entre cineastas autores e cineastas artesãos, tomando partido radical dos autores, que, segundo ele, seriam os maiores responsáveis pela verdade, pois sua estética seria uma ética e sua *mise-en-scène* uma política¹³². Entretanto, o cineasta ignorou que Paulo Emílio, ao enfatizar que a ambição de autoria nem sempre resultava em contribuição para o aprimoramento da arte, havia feito uma distinção entre cineastas autores e cineastas artesãos sem deduzir hierarquia de valores, isto é, sem tomar partido de nenhum lado.

Esse movimento estabelecido por Glauber deu base para o estabelecimento de uma pequena querela entre as suas posições e as de Paulo Emílio, sobretudo acerca dos

importavam e, assim, deveriam nortear a cinematografia nacional. Em toda a revisão empreitada pelo cineasta as tríades autor/cinema independente/revolução por um lado, e artesão/cinema industrial/conformismo por outro, são contrapostas. Como exemplos da primeira tríade são elencados filmes de Humberto Mauro, Alex Viary, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e as películas baianas; e, da segunda, filmes de Mário Peixoto, da *Vera Cruz*, de Walter Hugo Khouri e as *chanchadas*. Diga-se de passagem, Glauber outorga ao cineasta Humberto Mauro a paternidade do movimento cinemanovista.

¹²⁹ XAVIER, Ismail. *Prefácio*. In: ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosacnaify 2003, p. 9.

¹³⁰ A respeito da política dos autores. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Editora da USP, 1994.

¹³¹ Merecem destaque aqui dois artigos de Paulo Emílio que influenciaram Glauber. O primeiro é *Uma situação colonial?*, destacado por Ismail Xavier. Cf. XAVIER, Ismail. *Prefácio*. In: ROCHA, Op. cit, p. 30. O segundo é *Artesãos e autores*, cuja influência pode ser inferida com base no próprio cotejo da obra de Glauber com o artigo de Paulo Emílio. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Artesãos e autores*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 333-340, Vol. 2.

¹³² ROCHA, Op. cit., p. 36.

ideais econômicos do cinema brasileiro em geral. É importante destacar tal fato, uma vez que a historiografia do cinema brasileiro o ignora.

Glauber é combativo, coloca no centro do debate a questão estético-política, instrumentalizada como esteira na defesa do “cinema de autor”, indissociável do cinema independente: antiindustrial. Já Paulo Emílio, apesar de aderir aos ideais estéticos cinemanovistas, tinha em mente uma ideia de unidade no plano de uma economia política do cinema brasileiro, ou seja, a luta pelo cinema nacional e sua industrialização. Segundo o crítico, em debate acerca da obra de Glauber,

[...] 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 chanchadas¹³³.

Esse posicionamento sugere a união de interesses entre todas as variantes envolvidas na situação de “subdesenvolvimento” do cinema nacional. Para Paulo Emílio, ao menos naquele momento, as predileções estéticas e ideológicas tinham que ser postas à margem no propósito de se alcançar um resultado comum: a fuga da opressão e a conquista de um lugar no mercado cinematográfico nacional.

De um modo geral, por um lado, salta aos olhos uma visão madura do crítico acerca da situação do cinema nacional, pois, ainda que não enxergasse o cinema somente como produto da indústria cultural, seu posicionamento levava em conta a intrínseca relação da sétima arte com esta indústria, especialmente em um país como o Brasil. Por outro, é interessante notar a radicalidade descompromissada de Glauber, uma vez que o cineasta se insere nos debates teóricos sobre cinema brasileiro buscando consenso de seu

¹³³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Debate sobre Revisão crítica do cinema brasileiro*. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosacnaify 2003, p. 205-206.

juízo de valor atinente aos caminhos de nossa cinematografia, pautado na ideia de cinema antiindustrial.

Dessa forma, para Paulo Emílio, o *Cinema Novo*, no processo cinematográfico nacional, tinha o papel de catalisar as energias em prol do desenvolvimento de uma legítima cinematografia brasileira e não de desagregar, como Glauber propunha. De todo modo, apesar dessa leve incongruência de ideias, o *Cinema Novo* passou a representar as esperanças estéticas para o cinema brasileiro na cabeça de Paulo Emílio, bem como a ser fruto de constante diálogo e convergência de perspectivas.

Esse cinema deveria representar a “verdadeira” realidade nacional e popular, impondo-se diante do cinema estrangeiro que dominava nosso mercado interno. Dessa forma, se até meados de 1964, por um lado, o crítico possuía uma visão desenvolvimentista para o cinema nacional, em que a união de forças com a burguesia “dita” nacionalista possibilitaria o desenvolvimento de uma indústria brasileira e, por outro, aguardava um desenvolvimento mais consistente em termos de produção de longas ficcionais, após o golpe militar a adesão estética e a interlocução do crítico com o *Cinema Novo* tomou moldes mais nítidos.

Isto pode ser explicado por cinco motivos básicos. Primeiro, o movimento cinemanovista já estava produzindo uma expressiva quantidade de filmes ficcionais, para Paulo Emílio pressuposto fundamental na constituição de um movimento cinematográfico. Segundo, com o golpe de 1964, a ideia de união de forças com a burguesia industrial nacionalista para nosso desenvolvimento cinematográfico demonstrou-se, como já havia sido posto por Glauber, inviável.

Terceiro, se o ambiente privilegiado pelo “cinema de autor” pré-golpe foi a dupla favela-sertão, no pós-golpe o movimento se volta para o mundo pequeno-burguês, de arrivismo, passionalidade, acomodação, e para o grotesco da cultura de massa “alienada”, tão criticados por Paulo Emílio. Quarto, os filmes cinemanovistas já obtinham bastante prestígio perante a crítica internacional. E, por fim, os ideais de expressão cinematográfica cinemanovista já estavam mais precisos, pois o elemento fundamental girava em torno de representar nossa “realidade nacional e popular”.

O último ponto, que consiste no ideal de cinema nacional e popular é, sem dúvida, o fruto de maior interlocução entre a trilogia de Paulo Emílio e o movimento cinemanovista. A questão do nacional-popular na cultural brasileira, embora definida e

redefinida inúmeras vezes, é demasiadamente complexa, causando até mesmo certa dificuldade de análise, sobretudo se encaminhada pelo viés cinematográfico.

Contudo, buscaremos alguns pontos expressivos desse ideal que inter-relaciona as perspectivas de Paulo Emílio e as dos cinemanovistas. Para tanto, mesmo que sinteticamente, é preciso adentrar numa questão básica: O que se entende por cinema nacional e popular na década de 1960?

De acordo com Maria Rita Eliezer Galvão,

A ideia de um cinema popular no sentido novo que a expressão adquire quando associada aos significados de ‘cultura popular’ no período posterior a 1955 — algo que expresse a consciência da defasagem cultural entre as diversas classes sociais — [...] vem diretamente vinculada à preocupação de transformar o cinema em instrumento de descoberta e reflexão sobre a realidade nacional¹³⁴.

Seguindo tal perspectiva, o *Cinema Novo* preocupa-se em utilizar elementos da cultura popular (que vem do povo) como ponte para atingir o povo. Ou seja, os cineastas procuram inspirar-se (senão apoiar-se diretamente) na cultura popular, incorporando elementos que provêm dela. Indubitavelmente, os cinemanovistas creem na reelaboração dessa cultura popular em seus filmes. Tal reelaboração, transposta em matéria fílmica, para os cineastas é exatamente o que possibilita o ideal de conscientização desse povo¹³⁵.

Na proposta cinemanovista, isso não quer dizer que cinema popular e nacional não é feito pelo povo. Numa ambiência de forte presença dos ideais isebianos, o povo é entendido não somente como classe desfavorecida (proletários, camponeses, etc.), mas como um organismo único, aliado à burguesia nacionalista e aos setores da classe média (os próprios cineastas).

Em face disso, cinema nacional-popular, colocado nessa medida, corresponde a um processo cíclico, no qual os elementos da cultura popular (do povo) são reelaborados e transpostos novamente para esse povo no fito de conscientização. Esse ideal é o primeiro ponto significativo de interlocução entre Paulo Emílio e os cinemanovistas.

Em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, crítico argumenta acerca da natureza social da corporação de cineastas cinemanovistas e suas propostas. Ele afirma: “Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos

¹³⁴ BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 139.

¹³⁵ Ibid., p. 140.

pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada”¹³⁶.

Ou seja, de acordo com ele, a expressão cultural cinemanovista foi empreitada por indivíduos de origem burguesa (ocupantes) que se desprenderam dos valores universais de sua classe buscando aprofundar-se no ambiente cultural da classe trabalhadora (ocupados), a legítima cultura nacional. Nota-se que é proposta uma unicidade de interesses entre classe trabalhadora (povo) e cineastas (burguesia nacional), cujo resultado é uma representação cinematográfica nacional-popular.

Assim, esse desprendimento dos valores burgueses, que tem como resultado a busca da cultura popular nacional, para Paulo Emílio representava a possibilidade de rompimento com o “subdesenvolvimento”, desmitificando uma imagem maculada do homem brasileiro passada por uma cultura colonizadora. Em tal processo, o aprofundamento na legítima identidade nacional passava pela articulação entre as formas modernas e o conteúdo nacional.

Em outros termos, isso significa para Paulo Emílio uma liberdade criadora que, concomitantemente, faz interagir novamente suas propostas com as teses do *Cinema Novo* e as distancia das perspectivas teóricas propostas no anteprojeto cultural do *Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes* (CPC-UNE) redigido por Carlos Estevam Martins. Tal distanciamento pode ser resumido em duas características básicas.

Uma primeira no tocante à relação entre forma e conteúdo, indissociável para os cinemanovistas e Paulo Emílio, enquanto que, no anteprojeto cepecista, eram separadas como instâncias diversas, pois se preconizava a manutenção de formas tradicionais e convencionais da arte popular que envolveria um conteúdo inteiramente novo, compondo a arte popular revolucionária. E uma segunda acerca da própria liberdade de criação, defendida exaustivamente pelos cinemanovistas e limitada pelo ideal do anteprojeto cepecista, à medida que era propalado um projeto político de antemão, que submetia a arte a uma linha política pré-determinada¹³⁷.

Conforme aponta Maria Rita Eliezer Galvão, no movimento cinemanovista, “[...] a busca de uma linguagem própria para o cinema nacional associava-se a constante

¹³⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 95.

¹³⁷ BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica** (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 146-157. Daí originam-se as constantes críticas que lhe eram feitas acerca de certo sectarismo e de visão simplista e mecânica dos processos sociais.

preocupação de adequação de forma e conteúdo: a um conteúdo novo deve corresponder uma nova forma”¹³⁸. Em face disso, para Paulo Emílio, a liberdade de imaginação criadora, contrapondo uma visão e direção pré-determinada, é muito significativa para o rompimento do estado de “subdesenvolvimento” do cinema brasileiro. Parece que a natureza do ser colonizado implica uma estética que deve ser destruída, no mesmo passo em que se imponha uma linguagem nova que discuta os problemas dessa estética.

É um rompimento com a cultura clássica burguesa, tomado por Glauber Rocha e os demais cineastas cinemanovistas como uma revolução. O cineasta sempre foi enfático em suas asserções, que mais eram manifestos:

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento. A cultura colonial *informa* o colonizado sobre sua própria condição. O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude antecolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista. [...] A revolução elevará a sociedade 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 remanescências do falho significado burguês da individualidade¹³⁹.

Do interior dessa preocupação emerge a questão das formas universais clássicas, tidas como elementos de mistificação do povo, veículo consistente de “alienação” cultural e política. De acordo com Galvão, para o *Cinema Novo*, o essencial é

[...] que as obras populares não sejam passivamente recebidas pelo povo, mas suscitem a reflexão. As ‘fórmulas fáceis’[universal tradicional] induzem à passividade e em nada contribuem para o aprimoramento social ou cultural do povo. É preciso buscar a aproximação com o povo sem fazer concessões¹⁴⁰.

Em outras palavras, negar as formas universais clássicas e aprofundar-se na realidade nacional, de acordo com os cinemanovistas, consistia automaticamente em se contrapor o cinema de padrões industriais da *Vera Cruz* e o mimetismo de formas hollywoodianas presente na chanchada. Tal perspectiva é reinante na trilogia de Paulo

¹³⁸ BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica** (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 157-158.

¹³⁹ ROCHA, Glauber. *A revolução é um eztetyka* 67. In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 66-68.

¹⁴⁰ BERNARDET & GALVÃO, Op. cit., p. 160.

Emílio, tanto em desqualificar a chanchada, sobretudo com relação à forma que “alienava”, como em acusar que as formas dos filmes da *Vera Cruz* maculavam a verdadeira expressão nacional: o conteúdo.

Seguindo tal ordem, a questão da identidade nacional e popular é o pressuposto fundamental da obra do crítico que mantém interlocução com o *Cinema Novo*. Paulo Emílio, em suas críticas, como salienta Ismail Xavier, queria esboçar um processo em que o cinema brasileiro pudesse ser reconhecido como um sistema (aos moldes do que fala Antonio Candido em sua **Formação da Literatura Brasileira**), no qual o diálogo entre autor, obra e público interagissem de modo a estabelecer uma tradição e diferentes respostas a essa¹⁴¹.

Tais respostas, para Paulo Emílio, deveriam aparecer no processo de deglutição da cultura cinematográfica universal, filtrando-as e transformando-as na legítima cultura brasileira, aquela dos ocupados que não se sentiam ocupantes. Para tanto, o *Cinema Novo* trazia para o debate a parcela de ocupados abandonados a deus-dará em reservas e quilombos de novo tipo¹⁴².

A crítica aos valores burgueses universais tradicionais em favor da defesa de uma expressão cinematográfica efetivamente nacional e popular, da parte de Paulo Emílio, não só corresponde ao conteúdo, mas também à forma das películas. De acordo com a trilogia do crítico, as formas tradicionais não expressam a verdadeira expressão cinematográfica brasileira. Diante disso, emerge outro quadro perspectivo de interação entre sua trilogia e os ideais cinemanovistas.

A preocupação fundamental propugnada nos quadros cinemanovistas era alicerçada num ideal de produção cinematográfica, especificamente o “cinema de autor”, (linguagem nova) que 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-la¹⁴³. Paulo Cesar Saraceni afirmava: “O cinema novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade”¹⁴⁴.

¹⁴¹ XAVIER, Ismail. *As estratégias do crítico*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. Carlos Augusto Calil & Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 221.

¹⁴² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 94-95.

¹⁴³ SARACENI, Paulo Cesar. **Por dentro do cinema novo: minha viagem**. São Paulo: Nova Fronteira, 1993, p. 118.

¹⁴⁴ ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome* 65. In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 15.

Glauber ia além salientando que, a câmera era um olho sobre o mundo, o *travelling*, um instrumento de conhecimento, e a montagem, uma pontuação do discurso sobre a realidade humana e social do Brasil¹⁴⁵. Avaliando o sentido estilístico cinemanovista, ao traçar um paralelo entre o estilo cinematográfico convencional e o estilo proposto já por *Barravento* e depois, mais maduro, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ambos de Glauber Rocha, Ismail Xavier afirma:

Ainda que menos sistemática, há uma semelhante desorganização da linguagem consagrada nos atropelos de *Barravento*, filme que não deixa de apontar na mesma direção que *Acosado* [Jean-Luc Godard] no tocante a essa ruptura de estilo. Sabemos que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é o momento mais amadurecido dessa ruptura, instância mais sistemática de uso expressivo da câmara na mão, do *faux-raccord* e da pulsação própria da experiência. No entanto, é inegável a presença, no primeiro longa de Glauber, das **preocupações típicas do Cinema Novo**, manifestas no estilo convulso da narração e suas contradições, correlatas a uma tentativa de **totalização da experiência**. Afinal, no Cinema Novo, **a ideia de experiência assume uma conotação particular, identificando-se com a ideia de realidade brasileira. A contestação do universal abstrato (convencional vigente) traduz-se num projeto cultural anticolonialista porque a particularidade vivida a que se quer dar expressão mais autêntica é a do ‘subdesenvolvimento’, e o lugar dessa autenticidade é a ideologia da ‘revolução brasileira’, por oposição à ‘mentira’ do cinema colonizador**¹⁴⁶. (Grifo nosso)

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

O nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passar a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; **queremos filmes de combate e na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural**¹⁴⁷. (Grifo nosso)

¹⁴⁵ ROCHA, Glauber. *O cinema novo* 62. In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 17.

¹⁴⁶ XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 63.

¹⁴⁷ ROCHA, Op. cit., p. 17.

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

A frase de Glauber destacada na citação acima também revela muito da interlocução entre Paulo Emílio e *Cinema Novo*. Glauber é enfático, aponta que os cinemanovistas pretendem construir um patrimônio cultural nacional. Paulo Emílio também encarava o movimento sob este prisma. No **Panorama do Cinema brasileiro: 1896/1966**, evidenciando a importância estética do *Cinema Novo*, o crítico afirma:

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**¹⁴⁸... (Grifo nosso)

Ou seja, o crítico elenca diretores e filmes cinemanovistas conferindo-lhes o *status* de elite estética do cinema brasileiro. E ainda aprofunda a reflexão quando aborda as adaptações literárias propostas pelos cinemanovistas. Segundo ele:

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 país¹⁴⁹.

Paulo Emílio, ao considerar este encontro entre literatura e cinema nacionais, certamente tinha vista algumas películas cinemanovistas como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Júnior; *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman; e *O Padre e a Moça*, (1966), de Joaquim Pedro de Andrade. Nesse compasso, para ele, o *Cinema Novo* estava sendo capaz de chamar a atenção da

¹⁴⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 78.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 78.

intelectualidade nacional para um cinema “verdadeiramente brasileiro”, que estava dialogando com nossa mais “rica” tradição literária.

Em linhas gerais, nesse movimento de autoavaliação da própria cultura nacional, nosso autor atribuiu ao *Cinema Novo* um papel fundamental, pois, no estado de “subdesenvolvimento”, o movimento representava para o cinema brasileiro aquilo que os modernistas da semana de 1922 representaram para a literatura. Isto nos remete a uma longa arguição de Antonio Candido a propósito de **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, na qual ele sintetiza muito bem a trajetória das críticas de Paulo Emílio nas décadas de 1960 e 1970, revelando a chave da interlocução entre o crítico e os cinemanovistas.

Ao responder pergunta de Jean-Claude Bernardet acerca do termo “subdesenvolvimento” para a literatura brasileira, Candido remonta ao sentido da luta encampada por Paulo Emílio, afirmando:

[...] 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 aguda¹⁵⁰.

¹⁵⁰ BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980, p. 17.

A asserção de Antonio Candido aponta que Paulo Emílio transpôs para o terreno cinematográfico a questão da legítima manifestação cultural nacional. Traduzindo, aquilo que já se passara na pintura, na música e na literatura foi encarado como um estágio necessário para a cinematografia nacional se impor como verdadeira expressão cultural brasileira.

É impossível ignorar que o diálogo travado entre Paulo Emílio e *Cinema Novo* reside na congruência de perspectivas estéticas entre aquele movimento cinematográfico e o modernismo literário, sobretudo de suas respectivas primeiras fases¹⁵¹. Dessa maneira, acreditamos que as razões do diálogo da trilogia do crítico com as propostas do *Cinema Novo* podem ser entendidas por meio de duas convergências fundamentais entre os cinemanovistas e os modernistas¹⁵²: a adoção das conquistas artísticas de vanguarda, acompanhada da desintegração da linguagem artística tradicional (ou vigente); e a busca da “legítima” expressão artística nacional.

Sem visar a um levantamento exaustivo, nos ateremos às congruências mais gerais, pois, como já foi ressaltado, o interesse aqui é propiciar apenas um quadro no qual possamos reter da congruência de perspectivas entre os movimentos algumas razões da interlocução de Paulo Emílio com o *Cinema Novo*. Iniciaremos com o mote da adoção das conquistas artísticas de vanguarda, aliada à refutação da linguagem artística vigente.

Em um contexto que, como informa Antonio Candido, o Brasil do pós-Primeira Guerra se encontra mais ligado ao Ocidente europeu, especialmente pela participação mais intensa nos problemas sociais e econômicos do momento, mas também

¹⁵¹ É pertinente salientar que não entraremos em querelas interpretativas de diversas correntes que estudam o modernismo, pois o intuito aqui é abordar um contexto mais geral para dele extrair as similaridades. É necessário deixar claro ainda que nossa proposta não consiste em buscar influências do modernismo no *Cinema Novo*, mas, sim, os pontos de congruência dos movimentos.

¹⁵² Comumente, se recortam o movimento modernista e o cinemanovista em três fases. O modernismo é dividido em uma primeira heróica, de 1922 a 1930, em que ocorre um processo de desconstrução e experimentação cultural; uma segunda de consolidação, de 1930 a 1945, na qual o movimento se consolida e politiza-se; e uma terceira reflexiva, de 1945 em diante, cuja reflexão e universalidade temática são marcas fundamentais. Um caso dessa cronologia pode ser conferido em: COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 277. Já o *Cinema Novo* pode ser dividido em um primeiro período, de meados de 1955 a 1964, cujas preocupações com a renovação da linguagem cinematográfica e aprofundamento na realidade política, social e econômica brasileira são constantes; um segundo de reavaliação, de 1965 a 1968, em que a expressão do movimento busca se ajustar minimamente à linguagem narrativa mais convencional; e um terceiro de radicalização, de 1969 a 1973, que deu origem ao “cinema do lixo”, pautado na anarquia como embate ao insucesso do projeto nacionalista e inovador. Cumpre ressaltar que essa periodização geralmente ganha diversas interpretações. Alguns, como Ismail Xavier, buscam na segunda metade do decênio de 1950 as origens do movimento cinemanovista com as películas de Nelson Pereira dos Santos. Apesar de acatarmos essa primeira perspectiva, refutamos a ideia de unidade defendida por Xavier, que estabelece um recorte que vai até 1984, período de abertura política. Cf. XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, passim.

pelo desnível cultural menos acentuado e pela aceleração do mundo moderno proporcionada pela mecanização¹⁵³, nota-se a influência direta das vanguardas européias no modernismo nacional. Nessa medida, Futurismo (1909)¹⁵⁴, Cubismo (1913)¹⁵⁵, Dadaísmo (1918)¹⁵⁶ e Surrealismo (1924)¹⁵⁷, com seus manifestos inovadores dos códigos estéticos, a contrapelo dos moldes acadêmicos e conservadores de uma arte considerada envelhecida, foram as principais fontes de inspiração formal que ditaram uma renovação da linguagem artística brasileira proposta pelos modernistas.

Dessa forma, romper com o passado no mesmo passo à exaltação das formas geométricas e mecânicas do mundo moderno, desfrutando de maior liberdade de expressão artística na busca uma definição da identidade nacional, utilizando humor e irracionalidade, formam um caleidoscópio de influências das vanguardas européias nos modernistas brasileiros da primeira fase de destruição dos modelos passadistas e construção de novos códigos estéticos. Do mesmo modo, esse rompimento com o passado significava um corte abrupto na tradição europeizada acadêmica, cujos códigos artísticos davam ênfase ao academicismo, ao romantismo e ao parnasianismo literário.

Esse processo de rompimento com a “tradição” também significava que os modernistas tinham como ponto prioritário uma renovação da linguagem estética. O passado servia de exemplo daquilo que não deveria ser a expressão artística nacional, pois, por um lado, era considerado cerceador da liberdade criadora e, por outro, não permitia uma relação mais direta entre a arte e o cotidiano de seus interlocutores, promovendo assim uma “cópia” da realidade.

¹⁵³ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 128.

¹⁵⁴ Movimento de origem italiana, o futurismo foi o primeiro movimento de vanguarda a ditar as tendências modernistas. Seus principais princípios foram os de *higiene mental* na busca de uma definição de identidade nacional; de *antimuseu* na refutação ao passado; de *anticultura*, sinalizando uma necessidade de retorno às origens; de *antilógica*, enfatizando o irracionalismo; de *culto ao moderno*, evidenciando o enquadramento artístico ao processo de mecanização e velocidade do mundo moderno; e de *destruição da sintaxe*, propugnando a necessidade de liberdade linguística. Cf. HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. Rio de Janeiro: Ática, 1986, p. 19-20.

¹⁵⁵ De origem francesa, o Cubismo na literatura trabalhou com a questão da *destruição* e da *construção*, pois destruir os ideais de exotismo esnobe, da harmonia tipográfica, do sublime artístico, do tédio, todos características formais de um ideal de arte considerado ultrapassado, consistia ao mesmo tempo em construir o ilogismo, a simultaneidade, o instantaneísmo e humor, significava adquirir nuanças através do pensamento e da visão e não do sentimento antiquado. Cf. HELENA, Op. cit., p. 29-31.

¹⁵⁶ Surgido na Suíça, o Dadaísmo procurou ressaltar o caráter acidental, casual e lúdico da arte. Desse modo, repudiar o bom-senso fazendo uso do humor consistia em uma oposição frontal a qualquer hierarquização e equilíbrio formal e de conteúdo. Cf. HELENA, Op. cit., p. 32-34.

¹⁵⁷ De origem francesa, o Surrealismo pretendeu aprofundar-se em conteúdos ainda não explorados pelos movimentos artísticos que o antecederam trabalhando a questão do insciente, do maravilhoso, do sonho, da loucura, dos estados alucinatórios. De modo geral, todos os conteúdos que vinham em contraposição à tradição lógica e racionalista. Cf. HELENA, Op. cit., p. 35.

De um modo geral, foi embebido dessa atmosfera que Manuel Bandeira parodiou com **Os sapos**¹⁵⁸ a **Profissão de fé**¹⁵⁹, de Olavo Bilac, símbolo do parnasianismo literário, de profunda preocupação com a forma; e Mário e Oswald de Andrade colaboraram na revista *Klaxon*, trazendo ao público a concepção de que a arte não é uma “cópia da realidade” e o culto ao progresso¹⁶⁰. Em suma, como argumenta Antonio Candido, o movimento modernista no Brasil constituiu-se em um processo de retomada, no entanto aparece como ruptura¹⁶¹, especialmente se tomado em seu viés de despreocupação linguística, da inovação da tradição academicista vigente, do experimentalismo e individualismo, que vinham todos a contrapelo da linguagem formal e preocupada.

Da mesma maneira que os modernistas, o *Cinema Novo* sofreu profunda influência das vanguardas européias. Por um lado, o *Neorealismo* (1943)¹⁶² italiano e, por outro, a *Nouvelle Vague* (1958)¹⁶³ francesa sensivelmente ditaram os rumos da produção cinematográfica cinemanovista da primeira fase.

¹⁵⁸ BANDEIRA, Manuel. *Os sapos*. In: _____. **Antologia Poética**. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: J. Olympo, 1976, p. 24.

¹⁵⁹ BILAC, Olavo. *Profissão de fé*. In: _____. **Poesias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922, p. 5-10.

¹⁶⁰ HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. Rio de Janeiro: Ática, 1986, 52.

¹⁶¹ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 126.

¹⁶² Surgido no contexto da Segunda Guerra, tendo como marco o filme *Obsessão*, de Luchino Visconti, de 1943, o *Neorealismo* italiano se diferenciava por inovar as técnicas do processo cinematográfico consagradas pelo cinema hollywoodiano. Suas principais características inovadoras foram: a utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades; a recusa dos efeitos visuais; a predileção por uma imagem acinzentada, seguindo a tradição dos documentários; uma montagem sem efeitos particulares; a filmagem em cenários reais; certa flexibilidade na decupagem, implicando um recurso frequente à improvisação; a utilização de atores não profissionais; a preocupação com diálogos simples e realistas; a filmagem de cenas sem gravação e a utilização de orçamentos modestos. Do ponto de vista ideológico, a cinematografia *neorealista* se ocupou de denunciar o fascismo, as mazelas sociais italianas, tanto no campo como na cidade, e a discriminação de gênero. Cf. HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 66-67.

¹⁶³ Surgida na década de 1950, a *Nouvelle Vague* francesa constitui-se em um movimento intrinsecamente ligado à revista *Cahiers du Cinéma*, pois críticos como Jean-Luc Godard e François Truffaut se transformaram nos principais articulistas e diretores do movimento cinematográfico francês. Do ponto de vista estético, a concepção da *Nouvelle Vague* colocou em prática a teoria do “cinema de autor” elaborada e defendida pelo crítico André Bazin, que já era propugnada no *Cahiers du Cinéma*, enfatizando que o estilo de filme de um cineasta é atestado por uma visão de mundo particular que leva em consideração uma unidade e coerência interna. Essa perspectiva possibilitou a valorização de cineastas inseridos no modo de produção hollywoodiano e outros que trabalhavam na indústria cinematográfica mundo afora, porém, ao salientar a ideia de autenticidade do diretor, tomado como “autor”, valorizava um momento de criação chave: a *mise-en-scène*. Em outros termos, o diretor agiria como um autor, criando códigos estéticos em suas películas no sentido de criar um estilo. Guy Hennebelle, através das considerações de Claire Clouzot, resume as contribuições da *Nouvelle Vague* acerca da inovação do estilo: “Até 1958, o cinema francês se caracterizou tecnicamente por um cuidadoso trabalho de profissionais desprovidos de imaginação e a serviço de uma concepção muitas vezes teatral do cinema, o que significava utilização maciça de estúdios, câmara-parada, abuso do campo e contra-campo, utilização de procedimentos cinematográficos (flash-backs, transparências, encadeamentos, etc.), prioridade da interpretação e dos atores, ao invés de prioridade da *mise-en-scène*... Esteticamente, isto se traduziu por um novo estilo de imagens, uma gramática fílmica muito flexível (montagem, movimentos de câmara e uma direção de atores rejuvenescida... A montagem não é para a *nouvelle vague* um meio de demonstração (ideológica ou de outro tipo) ou de explicação (psicológica, por exemplo). Obcecados pela noção de tempo, que haviam estudado e criticado nos filmes de outros diretores,

Em um contexto de conscientização e debate acerca do caráter de transplante mimético das formas cinematográficas estrangeiras no país, sobretudo a hollywoodiana, assim como de malogro da tentativa paulista de industrializar o cinema brasileiro, o *Neorealismo* e a *Nouvelle Vague* constituíram-se em modelos de renovação da linguagem vigente, desgarrada dos padrões industriais, que introduziam formas de expressão cinematográfica consideradas “alienadas” devido à crença em nosso “subdesenvolvimento”.

O *Neorealismo* trouxe uma inovação na linguagem cinematográfica que implicava um enfoque humanista e realista do ambiente circundante, com maiores preocupações acerca das mazelas sociais e despreocupação com o profissionalismo dos atores. Filmes como *Roma, cidade aberta* (1945) e *Paisá* (1946), ambos de Roberto Rossellini, e *Ladrão de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, transformaram-se em uma fonte propulsora do enfoque cotidiano e da desnecessidade de grandes orçamentos das grandes produções de até então.

Por sua vez, a *Nouvelle Vague* repeliu o chamado “cinema de qualidade”, comercial e acadêmico, promovendo um ideal de “cinema de autor”, no qual a maior liberdade de câmera e do diretor para realizar a *mise-en-scène*, bem como a profunda dose de existencialismo, vinha contrapor-se ao ideal de cinema previsível, de narração rigorosa com relação ao fluxo temporal. Filmes como *Le Beau Serge* (1958), de Claude Chabrol, *Acossado* (1959), de Jean-Luc Godard e *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut, rejeitavam o cinema de estúdio e o rigor narrativo, voltando-se para o descompasso e os conflitos internos das personagens, que poderiam ser identificadas no cotidiano francês.

Em uma visão de conjunto, a experiência *neorealista* e a francesa apontavam para a necessidade de experimentações cinematográficas novas, desvinculadas do ideal de “qualidade artística e formal” estabelecido pelos grandes estúdios, que cerceava a liberdade do diretor (autor para as novas tendências), assim como impunham a desnecessidade de utilização de estúdios, atores profissionais, fluxo narrativo e enquadramentos rigorosos.

os membros do *Cahiers* fabricaram um ritmo rápido de montagem narrativa, composto de numerosos cortes, o que acresce o número de planos nos filmes. Esta novidade é seguida pela supressão da obrigatoriedade de continuidade entre dois planos e das trucagens da objetiva: véus, fusões, etc. Os diretores jogam ao mesmo tempo com a duração do plano... De modo geral, a montagem acelerada típica da *Nouvelle Vague* confere leveza à narrativa e tende a uma autenticidade maior que a montagem paralela ou em contraponto, que caracterizava o cinema tradicional. Ela assume, definitivamente, uma função semelhante à da reportagem televisada e se torna pura e simplesmente um meio de desenrolar a intriga. Os movimentos de câmera também denotam uma vontade de romper como o vocabulário do passado. O zoom, o “congelamento” da imagem, os *travellings* e as panorâmicas prolongadas, os reenquadramentos visíveis, o tremular da câmara, estão entre as novas formas da sintaxe cinematográfica”. HENNEBELLE, Op. cit., p. 84.

Dessa forma, romper com um passado cinematográfico recente sinalizava, ao mesmo tempo, se impor com um novo estilo, ou seja, revolucionar a linguagem cinematográfica vigente e romper com os padrões impostos por uma indústria que estava se sobrepondo ao ideal de arte.

O “espírito” renovador *neorealista* influenciou Nelson Pereira dos Santos na filmagem de *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1955) — considerados filmes dos quais se ramificou o *Cinema Novo* —, uma vez que a fuga do artístico facilitado pelos estúdios, acompanhada da predileção por ambientes, personagens e situações de uma realidade mais imediata são marcas profundas dessas películas. Como o próprio cineasta assinala, “[...] a maior lição do *Neorealismo* aos cineastas do Terceiro Mundo foi provar que o cinema pode existir com poucos recursos, esquecendo os estúdios, as grandes estrelas e a cenografia. A ideia é ir para a rua e filmar o próprio povo”¹⁶⁴.

Um pouco mais tarde o *Neorealismo* ganhou companhia da *Nouvelle Vague* no débito de influências cinemanovistas. Para não ser exaustivo, dessa junção surgiram *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, cuja ação menos compacta e escassa de som atribuiu dosagens de originalidade à obra; *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, no qual o cinema reflexivo de câmera tensa e móvel “na mão”, com montagens de rupturas, desequilíbrios e contrastes foi consagrado nos meios intelectuais; e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, de estrutura dramática estranha ao naturalismo conservador¹⁶⁵.

Ao cabo dessa análise atinente às influências do *Neorealismo* e da *Nouvelle Vague* nos cinemanovistas podemos recorrer a Ismail Xavier e sua concepção de “cinema de autor”, especialmente em relação aos filmes de Glauber Rocha, ícone do *Cinema Novo*. De acordo com Xavier,

“Cinema de autor” significa, ao mesmo tempo, independência frente aos mecanismos burocráticos da produção, independência frente às convenções do filme narrativo usual e independência ideológica frente à censura ideológica da indústria. O autor rebela-se contra o capital, reivindica a expressão pessoal contra a comunicabilidade-rentabilidade a todo custo. Monta seus próprios esquemas de financiamento, via de regra torna-se produtor e, na base dos baixos orçamentos, tenta dar viabilidade ao projeto, dentro de condições em geral adversas, por diferentes motivos¹⁶⁶.

¹⁶⁴ 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.

¹⁶⁵ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 59.

¹⁶⁶ Id., **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 62.

Com efeito, a adesão de vanguardas artísticas nitidamente logrou resultados tanto nos modernistas como nos cinemanovistas. Do mesmo modo que a concepção segundo a qual passado literário (para modernistas) e passado cinematográfico (para cinemanovistas) não prestaram benefícios para as expressões artísticas sinalizava a necessidade de descarte para a construção de um novo código estético para se expressar.

Se a adesão às vanguardas engendra um fundo preciso de refutação do passado, por outro lado ela também congrega a necessidade de um “novo legitimamente nacional”. Esse é o outro ponto de intersecção a ser abordado, pois a busca da “legítima” expressão artística nacional constitui-se em um movimento no qual o universal serve de parâmetro, mas, concomitantemente, é “deglutido” e transformado em uma expressão artística considerada “verdadeiramente” brasileira. Vejamos o caso nos modernistas.

Aquela retomada do passado como ruptura, apontada por Antonio Candido, é emblemática no processo modernista. Em um país colonizado a adesão das vanguardas possibilitou uma leitura peculiar da realidade brasileira logrando um profundo mergulho no nacionalismo. Esse fato se deve a ser o contexto brasileiro profundamente marcado pelo grande latifúndio, pela incipiente industrialização e pela desigualdade social promotora de um perene hibridismo cultural¹⁶⁷. Concordando com Candido,

Os nossos modernistas se informaram, pois, rapidamente da arte Européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um **mergulho no detalhe brasileiro**¹⁶⁸. (Grifo nosso)

Desse modo, surgiram diversas correntes representativas deste mergulho no detalhe brasileiro. De revistas como *Klaxon*, *Revista Antropofagia* e *Terras Roxas e Outras Terras*, de São Paulo, *Estética* e *Festa*, do Rio, e *Revista*, de Minas, emergem para o debate os movimentos *Pau-Brasil*, o *Verde-Amarelo*, o *Antropofágico*, bem como as correntes regionalista e espiritualista.

Gostaríamos de destacar os movimentos *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, dos quais foi arauto Oswald de Andrade. Como já dito, em função de não pretendermos fazer um estudo exaustivo, tampouco adentrar profundamente ao quadro modernista, a escolha se explica, sobretudo pelo fato do íntimo relacionamento de Oswald com Paulo Emílio.

O *Manifesto Pau-Brasil* foi divulgado por Oswald nas páginas do jornal *Comércio da Manhã*, em 1924. De um modo geral, três temas formaram seu núcleo

¹⁶⁷ HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. Rio de Janeiro: Ática, 1986, p. 41.

¹⁶⁸ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 128-129.

gerador: a valorização dos estados brutos da cultura coletiva, a decomposição irônico-paródica dos suportes intelectuais da cultura brasileira e a conciliação da cultura nativa nacional com uma cultura intelectualizada¹⁶⁹, isto é, a renovação do modo de olhar a “legítima cultura nacional”.

Com bem aponta Lúcia Helena, no *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald

[...] se propõe a sintetizar uma concepção da cultura brasileira: uma cultura de tradição européia, mas que possui originalidade nativa outrora marginalizada. Seu projeto é libertar esta originalidade — matéria-prima da poesia pau-brasil — através de novos recursos, digerindo o produto final, o que significava tentar alcançar um equilíbrio entre a tradição original e a arte contemporânea¹⁷⁰.

Em outros termos, a nacionalidade aparece na forma de resgate primitivo da cultura original do brasileiro. Oswald de Andrade, desse modo, buscou criar uma poesia que fosse uma expressão poética da história nacional, bem como livre de qualquer artificialidade em termos literários. Como ele mesmo a definiu, a antropofagia seria o culto à estética instintiva da terra nova.

O *Manifesto Antropófago* foi publicado por Oswald no primeiro número da *Revista Antropofagia*, em 1928. Em linhas gerais, o ideal de nacionalidade se opõe à estrutura política econômica e cultural implantada pelo colonizador e sob a qual se formara a sociedade brasileira; questiona a sociedade patriarcal com seus repressivos padrões de conduta; se contrapõe sensivelmente a imitação “não digerida” das influências da metrópole colonizadora e constrange o indianismo ufanista e romântico encabeçado pelas elites conservadoras¹⁷¹.

Oswald criou uma metáfora da história e do Brasil, na qual a humanidade conheceu dois regimes: o precedente “Matriarcado” (positivo) e o sucessório “Patriarcado” (negativo). Nessa metáfora, as origens primitivas matriarcais cederam lugar ao regime patriarcal. No entanto, o processo de gênese matriarcal tende a voltar no fluxo histórico de maneira renovada, liberto do ufanismo conservador e do mimetismo de padrões culturais que rege as condutas no “Patriarcado”.

Salta aos olhos uma intenção crítica diante do processo cultural brasileiro, no qual os padrões culturais do “Patriarcado” impostos pelo colonizador tendem a ficar obsoletos no processo utópico de retorno à matriz matriarcal. Essa, por sua vez, quando

¹⁶⁹ HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. Rio de Janeiro: Ática, 1986, p. 72.

¹⁷⁰ Ibid., p. 73-74.

¹⁷¹ Ibid., p. 76.

reposta, apresentar-se-ia de maneira renovada, assimilando o progresso técnico e político do “Patriarcado”, porém evidenciando sem ufanismo a “legítima” identidade nacional, de origens matriarcais.

Como argumenta Lúcia Helena, a antropofagia é uma *metáfora*, porque demonstra o que deveríamos repudiar, assimilar e superar em benefício de nossa independência cultural; um *diagnóstico*, por apontar a repressão imposta pela colonização predatória na sociedade brasileira; e uma *medida terapêutica*, porque era encarada como medida eficaz contra a violência social, política, econômica e cultural praticada pelo processo colonizador¹⁷². Dessa forma, Oswald recupera as origens primitivas nacionais, articulando-as com uma reflexão anarquista e contestadora para estabelecer a necessidade utópica de recuperação da “verdadeira” brasilidade.

Para efeito de síntese, a longa argumentação de Antonio Candido se faz de grande valia. Segundo ele,

O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente a tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular. [...] Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo *latino*, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes (processo tanto mais fácil quanto desde o século XVIII os nossos centros intelectuais não o conheciam mais diretamente); a mestiçagem era ignorada; a paisagem, amaneirada. [...] O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heróico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura¹⁷³.

No caso do *Cinema Novo*, a influência do *Neorealismo* e da *Nouvelle Vague* ensejou uma proposta estética em sentido contrário ao do ideal “tradicional de cinema

¹⁷² HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. Rio de Janeiro: Ática, 1986, p. 76-77.

¹⁷³ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 126-127.

convencional”, considerado expressão dominadora. Como Glauber Rocha afirmou: a verdadeira arte moderna, que é ética e esteticamente revolucionária, se opõe à linguagem dominante¹⁷⁴.

Nesse sentido, essa arte revolucionária passava diretamente pelo ideal nacional-popular, pois os cinemanovista afirmaram mergulhar em nossa nacionalidade, na expressão “legítima” do homem brasileiro, articulando, num só tempo, questões políticas, sociais, econômicas e culturais nacionais. O homem brasileiro, o “verdadeiro” homem brasileiro, agora é exposto em suas contradições, inquietudes e precariedades, em sintonia com a necessidade de transformação política e social.

Como argui Ismail Xavier, é um movimento de totalização da experiência, no qual

[...] a ideia de experiência assume uma conotação particular, identificando-se com a ideia de “realidade brasileira”. A contestação do universal abstrato (convencional vigente) traduz-se num projeto cultural anticolonialista porque a particularidade vivida a que se quer dar expressão mais autêntica é a do “subdesenvolvimento”, e o lugar dessa autenticidade é a ideologia da “revolução brasileira”, por oposição à “mentira” do cinema colonizador¹⁷⁵.

Ou seja, tal autenticidade não se traduz essencialmente naquilo que era demonstrado em nossas telas. Nessa medida, o ambiente urbano de classe média, tomando como exemplo de colonização em todos os sentidos, cede lugar às favelas e subúrbios e o sertão, tão explorado e pobre, também ganha ênfase na estética cinemanovista.

Demonstrar o autêntico homem brasileiro, em suas lutas, vicissitudes, miséria, exploração, em suma, flagelo, é expor as vísceras de uma sociedade desigual, inconsciente e passiva, que precisa se voltar contra o *status quo*. Em sua “estética da fome”, Glauber Rocha deixa isso muito claro quando salienta:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue armas, o colonizado é um escravo [...] ¹⁷⁶.

¹⁷⁴ ROCHA, Glauber. *O cinema novo e aventura da criação* 68. In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 102.

¹⁷⁵ XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 63.

¹⁷⁶ ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome* 65. In: _____. Op. cit., p. 31-32.

Num contexto político populista de expectativa pelas reformas de base, a influência do *Neorealismo* e do “cinema de autor” é absorvida sob a perspectiva nacional-popular, de linguagem estética revolucionária, definindo o embate contra os conservadores-colonizadores predatórios. *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), ambos de Glauber, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e os *Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, nesse sentido, sinalizam, no mínimo, a necessidade de revolução social, política, econômica e cultural.

O norte e o nordeste brasileiros passam a ser concomitantemente locação cinematográfica e mais alta representação simbólica da realidade social nacional, de regime latifundiário e de exploração camponesa. Em carta de 1962 enviada a Paulo Cesar Saraceni, ao tecer considerações acerca do projeto de *Deus e Diabo*, Glauber sintetiza esse debate:

Paulo, a revolução aqui no norte é um FATO. Crescemos dia a dia. O mais importante dos filmes brasileiros será este filme camponês. 200 mil pessoas morrem de fome e sede nas estradas, enlouquecem, assassinam. Dos campos áridos e miseráveis de Pernambuco vem a voz da revolução. Homens que não tem carteira de identidade a não ser o recibo da sociedade. Obreiros da morte, onde se inscrevem pro enterro quando morrerem. A revolução crescendo nos campos — Pernambuco, Paraíba, Piauí, Goiás, Bahia, Minas —, se você olhar o norte 24 horas, você enlouquece de raiva e vibra de entusiasmo¹⁷⁷.

Deixando à margem o fervor combativo e entusiasmado do cineasta, podemos notar a perspectiva estética cinemanovista em sua acepção mais ampla. É o povo que deve ser mostrado, a exploração tal como ocorre deve ser apontada, impulsionando um projeto no qual caminham em passo igual política, economia e estética. Este projeto consiste na tentativa de se fundar uma “tradição”.

Por mais que pese sua atitude passional com relação ao movimento cinemanovista, Ismail Xavier colabora bem ao cabo dessa análise. Segundo ele,

Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial — terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética —, o cinema novo foi a versão brasileira de uma política de autor [e do *Neorealismo*] que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social¹⁷⁸.

¹⁷⁷ ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Ivana Bentes (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 164.

¹⁷⁸ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 57.

A congruência de perspectivas estéticas entre modernistas e cinemanovistas, colocadas nessa medida, nos diz muito no tocante à interlocução da trilogia de Paulo Emílio e o segundo movimento, bem como revela o último ponto da eficácia política dessa trilogia acerca da história do cinema brasileiro. Em uma frase, para Paulo Emílio, o *Cinema Novo* representou para o cinema nacional aquilo que os modernistas de 1922 representaram para a literatura.

Não foi inócuo o posicionamento de Glauber Rocha quando, ao falar dos resultados para o movimento cinemanovista da *Bienal de São Paulo*, de 1961, em que houve uma *Homenagem ao Documentário Brasileiro*, afirmou: “[...] esta semana teve para o novo cinema brasileiro a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922”¹⁷⁹. Indubitavelmente, a trilogia de Paulo Emílio consagrou tal ideia.

Em linhas conclusivas, no processo de diálogo ideológico entre a trilogia de Paulo Emílio e *Cinema Novo* havia a convicção de que o cinema brasileiro começava a produzir obras do mesmo nível cultural (e intelectual) que a literatura modernista, especialmente a poesia de Oswald de Andrade. A cópia, exemplificada com a chanchada ou os filmes da *Vera Cruz*, agora era finalmente superada pela adoção de conquistas de vanguarda e sua reelaboração na busca do “legítimo homem brasileiro”.

Discorrendo acerca do sentimento de cópia e inadequação por parte da cultura letrada brasileira, bem como do significado do movimento modernista na alteração desse processo, Roberto Schwarz afirma:

Foi profunda portanto a viravolta valorativa operada pelo Modernismo: pela primeira vez o processo em curso no Brasil é considerado e sopesado diretamente no contexto da atualidade mundial, como tendo algo a oferecer no capítulo. Em lugar de embasbacamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora¹⁸⁰.

Tal como o modernismo, para Paulo Emílio, o *Cinema Novo* significava uma possibilidade de que a legítima expressão cultural nacional, de forma moderna e conteúdo legitimamente brasileiro, fosse representada nas telas de nossas salas de exibição. Esse conteúdo — a massa trabalhadora de ocupados ignorados pelos ocupantes, nossas origens, as condições sociais, políticas e econômicas e nossa cultura, aliada a formas modernas (as

¹⁷⁹ ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosacnaify, 2003, p. 130.

¹⁸⁰ SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: _____. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 37-38.

conquistas de vanguarda) — seria a “pedra de toque” a ser lapidada na construção de nossa própria identidade, liberta da colonização cultural, ou melhor, do “subdesenvolvimento”.

Esse ideal garantiu à trilogia de Paulo Emílio expor um projeto em consonância com as perspectivas intelectuais de seu tempo. Traduzindo, em consonância com seu lugar social, público leitor e pares intelectuais, todos formados pelo cânone Ocidental de proposta estética ancorada na tradição que separa o popular do erudito. No entanto, tal caso é mais complexo e nos permite pensar no movimento proposto por Alfredo Bosi.

Conforme salienta Bosi, no processo de interação entre as “culturas brasileiras”, a cultura erudita (letrada, universitária) se encanta pelo que lhe parece forte, espontâneo, inteiriço, enérgico e vital da cultura popular, diverso e oposto à frieza, segura e inibição peculiares ao intelectualismo ou à rotina universitária¹⁸¹. Nessa medida, parece que tanto modernismo como *Cinema Novo*, esse último em sintonia com as propostas de Paulo Emílio, buscavam renovar a cultura erudita por meio do aproveitamento, quase bruto, do que lhes parecia espontaneidade popular¹⁸².

Dessa hibridez de “culturas brasileiras” nasceu a perspectiva nacional-popular, que foi considerada a verdadeira expressão da realidade brasileira, na contramão do mimetismo cultural que maculava o conteúdo legítimo nacional, promovendo mesmo a cópia. É exatamente essa leitura da realidade brasileira que tornou possível a união de interesses entre a crítica de Paulo Emílio e a produção cinematográfica cinenovista.

Tal prisma foi nitidamente propalado de uma ótica específica, a da elite letrada. Paulo Emílio e cinemanovistas, assim como haviam estado os modernistas, estavam imersos em um projeto nacional de modernidade. Em seu bojo, esse projeto, que não deixava de ser oriundo de uma junção de interesses entre letrados e classes econômicas dominantes, sobretudo burguesia industrial, outorgava o papel modernizante justamente aos seus propulsores, que automaticamente se julgavam na posição de argumentar em nome de um todo uníssono.

A ideia de um país novo, a ser construído é plenamente compatível com a perspectiva utópica pressuposta por um projeto de vanguarda artística. Nesse processo, há uma troca de legitimidades entre quem cria e quem fala da criação. Dessa forma, à crítica de Paulo Emílio foi garantida a legitimidade de uma perspectiva teórica que se refletia na

¹⁸¹ BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira e culturas brasileiras*. In: _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.

¹⁸² BOSI, loc.cit.

prática cinematográfica cinemanovista, cuja base primordial considerava-se que estava esmiuçando a “legítima” realidade brasileira com um cinema nacional e popular.

Do mesmo modo, ao *Cinema Novo* foi garantido o reconhecimento mais amplo e praticamente irrestrito de que sua linguagem era inovadora no sentido de expressar o “legítimo” homem brasileiro. Portanto, se chegava ao *telos* do fluxo histórico com a reposição, em moldes modernos, de uma conjuntura passada que era a utopia.

Dessa fórmula emerge um quadro discursivo no qual o *Cinema Novo* será “consagrado” como a mais requintada manifestação cinematográfica nacional. Infelizmente, por muito tempo os envolvidos com cinema nacional descartaram a possibilidade de considerar a interlocução especificamente ideológica entre Paulo Emílio e *Cinema Novo*, bem como aprofundar-se na historicidade do discurso que enfatizou isso. O resultado mais explícito dessa “ignorância” foi a fundação de uma tradição cinematográfica para o cinema brasileiro e a legitimação de uma crítica cinematográfica que se tornou historiografia.

O mais interessante é apontar como as próprias circunstâncias, obviamente articuladas com a capacidade intelectual de Paulo Emílio, permitiram uma profunda interlocução que se desdobrou em quatro níveis: o diálogo com Caio Prado Junior, outros dois com profundo inter-relacionamento com ISEB e PCB e, por último, com a corporação de cineastas, sobretudo cinemanovistas. De um modo geral, todos de muita influência no interior da sociedade brasileira na década de 1960, tanto no que se refere ao conteúdo político-econômico quanto ao sociocultural.

Em última instância, é oportuno afirmar que a eficácia política do projeto historiográfico de Paulo Emílio consistiu na capacidade ambivalente e até mesmo contraditória de se inter-relacionar, ao mesmo tempo teórica e ideologicamente, com as mais diversas aspirações das esquerdas brasileiras. Suas posições foram táticas, assim como também foi tática a leitura que a intelectualidade brasileira fez delas.

Acreditamos que isso foi possível porque, na verdade, como todo grande intelectual, em meio aos embates travados no interior de nossa sociedade nos decênios de 1960 e 1970, e em prol do cinema brasileiro, Paulo Emílio conseguiu concatenar, sem ortodoxia, porém com contornos nítidos, diversas perspectivas de expressiva sustentabilidade político-ideológica. Ou seja, com expressiva eficácia política.

A CONSOLIDAÇÃO DA TEIA INTERPRETATIVA E SEU MOMENTO DE CRISE

*Não somos pesquisadores, mas armazenadores de
materiais para pesquisadores.*

*Paulo Emílio, in “Memorando sobre o documento
sonoro”.*

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

Antonio Candido, in: “Literatura e Sociedade”

CAPÍTULO 3

3.1. Mais algumas considerações introdutórias

Como já vimos no primeiro capítulo, a atuação institucional de Paulo Emílio voltada para diversas atividades de cunho burocrático, político e intelectual proporcionou-lhe reconhecimento e legitimidade para a elaboração da história do cinema brasileiro. Aliado a esse fato, também verificamos, no segundo capítulo, que sua trilogia — que versa mais sistematicamente acerca de nossa história cinematográfica — alcançou uma concisa e notória eficácia política, ao longo dos anos de 1960 e 1970.

À luz de tais informações não podemos fugir ao indício de que a trilogia de Paulo Emílio fundou uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Não menos importante é notar também que esta teia teve seu período de ápice de influência entre os decênios de 1960, 1970 e 1980, mas que, com a alteração da conjuntura sociopolítica, econômica e cultural do país, já na virada de 1980 para 1990, recebeu diversas críticas e começou a sofrer algumas reinterpretações, sobretudo após algumas publicações de Jean-Claude Bernardet na última década do século XX.

Diante disso tudo, tal recorte é essencial neste capítulo, pois o intuito aqui é demonstrar justamente o movimento de consolidação da trilogia de Paulo Emílio, especialmente na esfera acadêmica ou sob sua influência, bem como o processo oposto de queda e reinterpretação. Para tanto, algumas questões emergem para o primeiro plano: Como ocorreu a consolidação dessa teia interpretativa? Quais os principais divulgadores dessa teia? E como se deu o processo de rompimento com as principais perspectivas dessa teia?

No intuito de respondê-las, dividimos este capítulo em dois momentos que se complementam. Um primeiro momento é aquele no qual buscaremos demonstrar o processo de consolidação da trilogia de Paulo Emílio, e isso enseja uma abordagem das obras que se alicerçam sensivelmente nas perspectivas propostas pelo crítico. Num segundo, o nosso foco consiste em evidenciar o movimento totalmente oposto ao primeiro, no qual ocorre a reavaliação da perspectiva de história de Paulo Emílio, sobretudo pós-reviravolta proposta por Jean-Claude Bernardet.

Em suma, esse é o movimento proposto, cujo ponto principal buscará seguir essa orientação metodológica. Portanto, colocadas as questões e evidenciadas as escolhas, passemos ao trabalho.

3.2. Com a teia interpretativa entretecida restou à academia consolidá-la

Como já esboçado, partimos do indício de que a trilogia de Paulo Emílio formulou uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Tal indício merece maior aprofundamento de nossa parte.

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

Justamente na academia ou sob seu raio de influência, Paulo Emílio perpetuou seu projeto historiográfico, não com uma diversidade de obras escritas de próprio punho, mas com a formação de pesquisadores “discípulos”. Na verdade, quando nos debruçamos sobre a historiografia do cinema brasileiro, em especial a de esfera acadêmica ou sob seu raio de influência, encontramos uma constante reprodução dos conceitos elaborados ou legitimados por Paulo Emílio.

Em tal historiografia, salvo raras exceções, os conceitos de “nascimento” e “Bela época”, bem como a instrumentalização política do conceito de “subdesenvolvimento”, que promove uma hierarquização de movimentos cinematográficos, são explorados amiúde. Nessa medida, somos levados à análise da influência dos artigos de Paulo Emílio em obras estritamente acadêmicas, particularmente aquelas que, até hoje, são referências obrigatórias para os estudiosos do cinema nacional.

Em face disso, o objetivo principal deste subcapítulo consiste em demonstrar a recorrência de alguns elementos presentes na teia interpretativa de Paulo Emílio — conceitos de “nascimento” e “Bela época” (sinônimo de “Idade do ouro”); o elemento político “subdesenvolvimento”; e a hierarquização de movimentos cinematográficos — em diversas obras referenciais da historiografia do cinema nacional¹.

Nesse sentido, convém destacar que os respectivos autores e suas obras serão mencionados em diversos momentos do texto, na medida em que o nosso objetivo

¹ É oportuno frisar que nossa preocupação não consiste em abordar essas obras referenciais até a exaustão, tampouco esboçar um histórico de seus autores demonstrando sua intrínseca relação com Paulo Emílio (mesmo que por vezes isso aconteça).

fundamental é demonstrar a recorrência dos elementos da teia. Tal disposição advém antes do intuito de operacionalizar nossa narrativa em prol da demonstração adequada da hipótese principal, que propriamente de uma junção específica do ponto de vista de cada autor abordado, no qual o modo operatório daria ensejo para uma abordagem dos autores e não dos elementos fundamentais que precisam ser enfatizados. Ou seja, isso confundiria ao invés de explicar.

A partir de então, essa escolha também implica em um descarte da perspectiva cronológica, pois não abordaremos autor por autor, colocando-os em “gavetas”, mas, sim, faremos referência a eles para demonstrar a aceitação passiva ou ativa dos elementos encaminhados por Paulo Emílio. Portanto, passemos à abordagem.

3.2.1. “Nascimento”: aceitação do mito fundador em obra de referência

Podemos começar a sustentação de nossa hipótese abordando o conceito de “nascimento”, que é ligado por natureza ao nacionalismo de Paulo Emilio. Abordando a ideia de “nascimento” do cinema brasileiro (e a refutando, como se verá mais adiante), Jean-Claude Bernardet demonstra que o marco de 1898 é apenas mencionado por críticos como Jurandir Passos Noronha, Paulo Paranaguá, Alex Viany e Vicente de Paula Araújo, porém legitimado em sua totalidade por Paulo Emílio².

Seguindo essa disposição, podemos notar que, assim como Paulo Emílio legitima em sua totalidade o “nascimento” do cinema nacional, os trabalhos produzidos na esfera acadêmica ou sob sua influência em anos posteriores também se apoiam em tal perspectiva. Esse movimento se dá tanto em urdiduras que elidem as informações concernentes às exibições públicas de 1896 e 1987, como em textos que destacam sem atenuantes uma filmagem de 1898 como sendo o “nascimento” do cinema nacional.

Portanto, já pode ser salientado que as perspectivas da academia se alimentam da legitimação do “nascimento” elaborada por Paulo Emílio. Posto isso, de imediato convém destacar uma passagem do **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966** na qual Paulo Emílio autentica o fato do “nascimento”. Segundo o crítico,

Em 1898, voltando ele de uma de suas viagens [Afonso Segreto], tirou algumas vistas da Baía da Guanabara com a câmara de filmar que

² BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 18.

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 filmagens³. (Grifo nosso)

Como destaca Bernardet, enquanto Vicente de Paula Araújo afirma que “até certo ponto” a filmagem de 1898 pode ser considerada a certidão de “nascimento” do cinema brasileiro, e Alex Viany não se refere explicitamente a um “nascimento”, Paulo Emílio elimina ressalvas e afirma: “neste dia nasceu o cinema brasileiro”⁴. Dessa forma, o crítico construiu o mito fundador como nenhum outro estudioso do cinema nacional, constituindo-se na teia interpretativa do conceito.

Nesse sentido, é oportuno destacar a reiteração do discurso histórico de Paulo Emílio no livro **História do cinema brasileiro**, organizado por Fernão Ramos. Essa reiteração é expressiva, na medida em que essa obra já é de um momento ulterior àquele no qual somente críticos cinematográficos se debruçavam sobre a história do cinema nacional.

Roberto Moura, um dos colaboradores na obra, dedicando seu texto à análise da “Bela época”, seus primórdios e ao cinema carioca de 1912 a 1930, tem excessiva preocupação em, por um lado, não enfatizar com a devida clareza as exposições entre 1896 e 1897 e, por outro, em se ater demasiadamente à “suposta” primeira filmagem no Brasil de 1898. Discorrendo sobre o desenvolvimento dos aparelhos fotográficos e da emblemática primeira exibição pública de cinema em Paris, o autor afirma:

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**⁵. (Grifo nosso)

Embora, no desenrolar do texto, Moura aborde algumas exposições ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro, suas informações são lacunares e colhidas em jornais de época que não são questionados em sua validade e interesse. Desse modo, o que sobressai

³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 40.

⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 18.

⁵ MOURA, Roberto. *Bela época (primórdios-1912)*. In: RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 12-13.

é sua afirmação referente ao curto prazo entre a primeira exibição em Paris e a posterior chegada ao Rio de Janeiro.

Salta aos olhos a diferença de tratamento quando o assunto é a primeira filmagem, ou melhor, o “suposto” “nascimento”. Após delinear o percurso biográfico dos irmãos Segreto, cujo destaque é a dedicação de Pascoal Segreto ao ramo dos entretenimentos públicos, especialmente às salas de cinema, Moura chega à primeira filmagem, isto é, ao que lhe interessa, afirmando:

Em 19 de julho, ao retornar da Europa — aonde fora mandado pelo irmão mais velho [Pascoal Segreto] para comprar novos quadros e familiarizar-se com a nova tecnologia — Afonso Segreto roda o primeiro plano em terras brasileiras, flagrando a entrada da baía da Guanabara a bordo do navio *Brésil* [...] A partir daí passam a registrar regularmente os acontecimentos cívicos e os personagens no poder [...] tornando-se praticamente os únicos produtores de cinema no país⁶.

Qualquer semelhança com o texto de Paulo Emílio não é mera coincidência. No texto de Moura a ênfase também é dada à produção, sobretudo às filmagens de Afonso Segreto no eixo Rio-São Paulo. Nada se compara às informações atinentes ao empreendimento dos Segreto, e isto incita nossa hipótese segundo a qual Roberto Moura somente abordou as exibições de 1896 e 1897 devido à intrínseca participação da família do autor da primeira filmagem (Afonso Segreto) no comércio exibidor nacional.

Jean-Claude Bernardet, como poderemos ver mais adiante, apesar de criticar a legitimação do “nascimento” em diversas obras da historiografia clássica do cinema nacional, não aponta uma reafirmação da ideia de “nascimento” em Roberto Moura. Concordamos com Bernardet quanto a uma repetição explícita. No entanto, acreditamos que o abandono da ideia não é concretizado, uma vez que há uma grande possibilidade de que as exibições analisadas por Moura sirvam apenas como subsídios para a abordagem do percurso dos Segreto até o “nascimento” do cinema nacional, que efetivamente parece ser aquilo que lhe interessa⁷.

Isso pode ser comprovado em outro texto de Moura, intitulado **Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras**. Nele, justamente criticando uma

⁶ MOURA, Roberto. *Bela época (primórdios-1912)*. In: RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 18.

⁷ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 46-47. Não poderíamos cobrar essa análise por parte de Bernardet, haja vista que o texto de Moura que comprova isso é posterior à sua obra. Entretanto, podemos refutá-la.

posição de Bernardet que coloca em “suspensão” o “nascimento” do cinema nacional, assim como a considerando “ultra-vigilante”, ele afirma:

Vigilância à parte, me parece absolutamente corrente e admissível a escolha de uma data para lembrar a atividade cinematográfica no país, e a meu ver a escolha foi feliz, pois tanto o fato — um italiano empunhando uma câmera francesa polarizado pelo carisma do Rio de Janeiro — como o homem — Afonso Segreto, realizador da maioria absoluta dos primeiros filmes aqui realizados nos primeiros quase dez anos —, são absolutamente representativos do início do cinema no Brasil⁸.

Além de reafirmar sua posição acerca do “nascimento” e automaticamente legitimá-lo, o autor deixa mais evidências de seu grande interesse no “fato” (“nascimento”) e no “pai” do cinema nacional. Nessa medida, concluímos que, embora não se utilize do conceito “nascimento” de forma taxativa, o texto de Roberto Moura colabora para a sua “cristalização”, pois, por um lado, demonstra um interesse excessivo no fundador de nossa cinematografia e, por outro, dá mais importância à análise da primeira filmagem.

Em linhas gerais, o que ocorre é uma aceitação interpretativa de que em 1898 a bordo do “Brésil” ocorreu o “nascimento” do cinema brasileiro. Nesse sentido, é oportuno salientar que a obra organizada por Fernão Ramos é leitura praticamente obrigatória para aqueles estudiosos interessados na história de nosso cinema.

Portanto, indubitavelmente a ideia de “nascimento” legitimada por Paulo Emílio obtém incidência direta nos estudos sobre cinema nacional, seja pelo modo de instrumentalização do “conceito-mito”, seja pela capacidade de elidir a importância das primeiras filmagens. Enfim, a legitimação do “nascimento” contribui muitas vezes para a consolidação da teia interpretativa.

3.2.2. “Bela época”: *nuanças interpretativas, mas ratificação de uma ideia*

A “Bela época” do cinema brasileiro é atribuída à harmonia da tríade produção-exibição-público no período de 1907-1911. A acentuação desse período sensivelmente se funde com os interesses de criação de um tempo nostálgico que deve ser reconquistado. Bernardet nos demonstra que à “Bela época” é inerente à exclusividade

⁸ MOURA, Roberto. *Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras*. **Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais**, São Paulo, n.º. 10, março/abril de 1998, p. 193.

para a produção dos filmes e a consolidação dos cineastas como corporação na luta contra o mercado ocupado pelo filme estrangeiro⁹.

Neste quadro, Paulo Emílio se insere como arauto maior, pois, na trilogia já analisada, o crítico acentua o recorte do período de 1907-1911 e explica as razões de seu devido sucesso e respectivo definhamento de maneira emblemática. Todavia, é preciso tecer algumas considerações importantes.

É certo que estamos orientados pela ideia de que aquilo denominado por Paulo Emílio como “Bela época” pode ser tomado como sinônimo de “Idade do ouro”¹⁰, pois, em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** o crítico já utiliza somente o termo “Bela época” para o período supracitado. Nesse sentido, tomando por base os textos que serão abordados, acreditamos que Paulo Emílio, além de legitimar o conceito de “Bela época”, deixa para seus predecessores explicações para o sucesso e declínio desse período que, embora sofram algumas nuances interpretativas, ratificam a essência primordial do conceito, cujo alicerce é a harmonia do tripé produção-distribuição-exibição¹¹.

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

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. **A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina do Ribeirão das Lages teve consequências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição [...]** Esse subido florescimento do comércio cinematográfico em 1907 influiu diretamente na produção de filmes brasileiros [...] **alguns dos novos empresários**

⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 48.

¹⁰ Daqui em diante usaremos apenas o termo “Bela época”.

¹¹ Convém destacar que, por mais que pese o fato de Paulo Emílio dar devida referência à obra de Vicente de Paula Araújo (**Bela época do cinema brasileiro**), ela é publicada somente em 1976. Portanto, alguns anos depois de Paulo Emílio ter difundido as ideias em torno do conceito de “Bela época”. Isso, por si só, justifica nossa hipótese de que a “Bela época” é um elemento da teia de Paulo Emílio, porém também há de se apontar a eficácia política de sua trilogia, que já foi demonstrada no capítulo anterior.

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 1911¹².
(grifo nosso)

Ou seja, à maior distribuição de energia elétrica é atribuído o marco de início da “Bela época”, enquanto que do entrosamento entre produção, distribuição, exibição e, conseqüentemente público, advém o sucesso desse período. Desse modo, o crítico estabelece um marco inicial, bem como reafirma uma “suposta” harmonia entre comércio exibidor e a produção cinematográfica, que automaticamente se torna uma utopia a ser reconquistada no cinema nacional.

A explicação para o término da “Bela época” é tão clássica quanto aquela para o início e o sucesso. Bernardet nota que, no **Panorama**, Paulo Emílio não explica o fim do período, apenas aponta a queda brusca da produção¹³, fato que é reparado em **Pequeno cinema antigo** e reproduzido em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, quando o crítico aventa uma hipótese explicativa da seguinte maneira:

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro¹⁴.

Paulo Emílio justifica a queda na produção e a conseqüente derrocada do período conferindo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica internacional um papel preponderante nesse processo. De um modo geral, temos a explicação para o início daquele período ancorada na ideia de uma melhoria estrutural do país, a explicação para o sucesso pela harmonia de interesses comerciais e a explicação para o término com base na ideia de atraso com relação à indústria cinematográfica internacional.

À primeira vista, as explicações dadas pelo crítico seriam questionadas e até mesmo analisadas com maior rigor por parte de historiadores dotados de maiores recursos teórico-metodológicos e, sobretudo mais críticos com relação aos seus documentos. No

¹²GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 41-42.

¹³BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 44.

¹⁴GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pequeno cinema antigo*. In: _____. Op. cit., p. 29-30.

entanto, esse movimento de revisão não ocorreu de fato, podendo ser demonstrado de modo satisfatório quando nos debruçamos sobre importantes obras atinentes à história de nosso cinema.

Um exemplo límpido da reprodução do conceito de “Bela época” e as respectivas explicações que a compõem é Jean-Claude Bernardet, na obra **Cinema brasileiro: propostas para uma história**¹⁵. Bernardet utiliza-se da mesma explicação de Paulo Emílio para o sucesso e declínio do período. Vejamos:

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 brasileira¹⁶.

Embora não se utilize do termo “Bela época” e mude o recorte do período para o fim em 1910, Bernardet demonstra compactuar com a ideia de harmonia entre o sistema de produção, distribuição, exibição e público elaborado por Paulo Emílio, bem como acentua o declínio do período devido ao desenvolvimento do mercado cinematográfico externo e, ao mesmo tempo, à sua capacidade em ocupar o mercado exibidor nacional. Esse movimento de compactuar com as explicações dadas por Paulo Emílio não é privilégio de Bernardet.

Na obra **sétima arte: um culto moderno**¹⁷, o historiador Ismail Xavier também se apoia nas mesmas explicações de Paulo Emílio acerca da “Bela época” do cinema brasileiro. Ao delinear um quadro do início das ideias atinentes ao cinema no Brasil, o historiador argumenta:

Nos primeiros anos (de 1898 a 1911, aproximadamente), na denominada *belle-époque* do cinema brasileiro, encontramos características especiais que nunca se repetiram. Num estágio mais artesanal da produção cinematográfica em escala mundial, e mesmo num primeiro período de desenvolvimento da indústria de exportação, o mercado internacional não havia ainda adquirido o grau de organização e monopolização próprios

¹⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Tendo em vista as críticas de Bernardet desferidas na historiografia clássica do cinema brasileiro, podemos perceber nesta obra, um momento anterior, no qual ocorre uma aceitação e reprodução das explicações colocadas por Paulo Emílio.

¹⁶ Ibid., p. 11-12.

¹⁷ XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

aos anos posteriores à guerra mundial. Nos países como o Brasil, houve oportunidade para uma presença maior da produção local, que representava boa parcela dos filmes exibidos. Em alguns casos, a vinculação produtor/exibidor garantia lugar para os filmes brasileiros e, em outros, a deficiência do suprimento estrangeiro dava lugar para o artesanato nacional. Neste período, há uma produção de fitas que, além de numerosas para os padrões nacionais, consegue comunicar-se com o público de forma regular, estabelecendo uma dinâmica que não é mero apêndice do consumo do produto importado¹⁸.

Salta aos olhos que Xavier reproduz a explicação do crítico acerca da harmonia de interesses entre produção, distribuição, exibição e público para o sucesso do período. Ou seja, aquilo que Paulo Emílio aventa como fator para o malogro da “Bela época” é acentuado por Xavier sem necessidade de maior exposição, bem como é instrumentalizado de forma a servir de explicação também para o sucesso do período.

Com efeito, as explicações para o sucesso e para o malogro podem ser delineadas em duas equações bem simples. Primeira, em um quadro internacional cuja indústria cinematográfica não está desenvolvida, o resultado final para o mercado nacional é o sucesso de nossas produções. Segunda, em um quadro internacional cuja indústria cinematográfica está desenvolvida, o resultado final para o mercado nacional é o malogro de nossas produções em função da ocupação dos filmes estrangeiros.

Em outro caso, podemos recorrer novamente à **História do cinema brasileiro** e ao texto de Roberto Moura supracitado. No texto de Moura há uma evidente apropriação das explicações de Paulo Emílio, pois o autor, ao abordar uma “suposta” virada na fraca produção de películas para um cenário alvissareiro da produção e exibição, em 1907, afirma:

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 projeções¹⁹.

Apesar de não fazer referência direta a Paulo Emílio, Moura apropria-se de seu discurso, além de recorrer à ideia segundo a qual faltava energia elétrica, o que prejudicava o cinema nacional, característica típica de uma situação subdesenvolvida. Ele explica o início da “Bela época” ancorando-se na proposta de maior disponibilidade de energia.

¹⁸ XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 120-121.

¹⁹ MOURA, Roberto. *Bela época (primórdios-1912)*. In: RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 29.

Os termos “fixidez” e “regularidade”, atribuídos ao período ulterior a 1907, incitam o leitor a perceber a existência de uma nova conjuntura, na qual o cinema nacional entrara a partir daquele marco. Em verdade, Roberto Moura explica o início da “Bela época” pelo marco de 1907, assim como Paulo Emílio.

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

O movimento cinematográfico ganha então intensidade surpreendente na cidade [Rio de Janeiro]. No estúdio montado na esquina das ruas Lavradi com Riachuelo na Lapa, a famosa “fabrica de vistas” de Labanca, são rodados em poucos anos mais de 100 filmes. De uma curiosidade apresentada por aventureiros, o cinema se impõe como negócio e como espetáculo, criando quadros técnicos e artísticos, uma infra-estrutura extremamente operacional e características próprias como produto artístico-industrial de uma metrópole multicultural. O produto nacional ganhara na capital a preferência do público sobre seus similares estrangeiros²⁰.

As afirmações são bem claras, pois a harmonia de interesses dessa forma impera regularmente. Tomada nesse sentido, a interpretação aponta que uma produção (“fábrica de vistas”) bastante significativa (mais de 100 filmes) conquista a adesão do mercado exibidor e do respectivo público, que parece aderir plenamente ao filme nacional. Moura continua suas asserções, apontando os motivos do final da “Bela época”. Vejamos:

Em 1910, Francisco Serrador estende seus negócios ao Rio de Janeiro, buscando ocupar um lugar mais central na indústria de diversões do país [...] Em 1911, chega ao Rio de Janeiro uma embaixada de capitalistas norte-americanos em busca de possibilidades de investimento. Esses dois fatos, associados aos interesses despertados pelo cinema carioca e o estágio alcançado pela indústria cinematográfica internacional, ocasionaram profundas modificações, desarticulando o binômio exibição-produção que garantira o crescimento precoce dessa arte-indústria no país [...] O desenvolvimento da pesquisa tecnológica no setor permitiu a instalação de grandes complexos produtores na Europa e nos Estados Unidos, que agora exigiam novos mercados para suas mercadorias [...] Em 29 de junho de 1911 é fundada formalmente, com o nome de Companhia Cinematográfica Brasileira [brasileira somente no nome], com gerência de Francisco Serrador e a associação de industriais e banqueiros diretamente ligados ao capital estrangeiro. Essa nova empresa forma um truste cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando nosso caótico mercado exibidor em função do produto estrangeiro²¹.

²⁰ MOURA, Roberto. *Bela época (primórdios-1912)*. In: RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 44.

²¹ Ibid., p. 45.

Embora mantenha aquela interpretação segundo a qual o desenvolvimento da indústria cinematográfica internacional praticamente cessa a produção e a exibição de filmes nacionais porque conquista nosso mercado interno, Roberto Moura a incrementa. Aliado a tal fato, é apontando o papel de Serrador e sua *Companhia Cinematográfica Brasileira* no fechamento do mercado interno para os filmes brasileiros.

Nessa medida, percebe-se uma modificação na explicação dada por Paulo Emílio para o definimento da “Bela época”, pois, além das questões da conjuntura internacional, também são oferecidos detalhes de ordem interna. Contudo, tal reelaboração não descarta necessariamente a possibilidade de ser Paulo Emílio a matriz dessa ideia, pois, lançando luz sobre alguns apontamentos de Jean-Claude Bernardet, notamos que a explicação para os fatores internos elaborada por Moura dá ensejo a dois vieses que explicam suas referências.

Por um lado, ela é assumida com base em texto de Carlos Roberto de Souza e Almeida Salles e, por outro, pode ser muito bem entendida como influência do próprio Paulo Emílio, uma vez que, em aulas ministradas na ECA-USP, o crítico já articulava o período de declínio da “Bela época” com os fatores externos e suas devidas repercussões no mercado cinematográfico nacional²². Dessa maneira, sem causar estranhamento, a retórica de Paulo Emílio poderia basear-se no papel de Francisco Serrador.

Em última instância, emerge com força o recente ensaio **A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século XX**, de Arthur Autran. Para abordar as questões industriais do cinema nacional até 1950, o historiador inicia seu texto afirmando:

Após o que a historiografia consagrou como a “bela época” do cinema brasileiro, período compreendido entre 1908 e 1911, no qual alguns exibidores produziram filmes alavancando a produção nacional em termos quantitativos, temos o início da ocupação quase total do mercado brasileiro pelo produto estrangeiro. Com a I Guerra Mundial, a produção norte-americana açambarcou o mercado brasileiro, afastando suas principais concorrentes européias – França, Itália e Dinamarca. Data daí o início da instalação das agências de distribuição das principais empresas produtoras norte-americanas — Fox, Paramount, MGM, etc. A produção no Brasil de filmes ficcionais — então denominados “posados” — diminuiu consideravelmente e a qualidade era muito inferior quando comparada ao produto norte-americano²³.

²² BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 44-45.

²³ AUTRAN, Arthur. *A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século XX*. **Revista Mnemocine**, 2008, p. 1. Disponível em: www.mnemocine.com.br.

Apesar de curto, esse ensaio é bastante significativo no sentido de demonstrar a constituição de uma teia interpretativa do conceito de “Bela época”. Até mesmo porque é um texto recente e de quem atualmente vem discutindo do ponto de vista teórico-metodológico a historiografia do cinema brasileiro²⁴.

Nota-se que o historiador, embora aponte que a historiografia consagrou o período de 1908 a 1911 como “Bela época”, o que já enseja um distanciamento crítico, retoma e reitera as mesmas interpretações de Paulo Emílio para seu sucesso e declínio. Acerca do sucesso, Arthur Autran aponta que os distribuidores produziram filmes alavancando a produção nacional em termos quantitativos, ou seja, reafirma a mesma harmonia de interesses entre produção e distribuição que Paulo Emílio tinha proposto.

A explicação para o declínio do período também é similar àquela de Paulo Emílio, pois o historiador argumenta que com a Primeira Guerra a produção norte-americana invadiu nosso mercado interno, diminuindo profundamente a produção de filmes ficcionais. Portanto, é a explicação do declínio pautada na invasão dos filmes estrangeiros devido ao desenvolvimento da indústria externa. Não é preciso remontar às explicações de Paulo Emílio para perceber novamente a continuidade de seu discurso.

Em síntese, a “Bela época” do cinema brasileiro estudada a fundo por Vicente de Paula Araújo e legitimada e difundida por Paulo Emílio é, indubitavelmente um conceito “cristalizado” na historiografia do cinema nacional. Se, à primeira vista, há algumas nuances interpretativas nessa consolidação da teia, por meio de um olhar mais profundo e comparativo dessas interpretações conseguimos demonstrar que a ideia central não se diluiu com o tempo e o esperado progresso da disciplina histórica.

Claramente implicado na necessidade de auto-afirmação de uma cinematografia e cumprindo um papel de tempo utópico a ser reconquistado, o conceito parece ter sido perene na academia por tempo expressivo. Sua ideia primordial de harmonia de interesses entre produção cinematográfica e mercado distribuidor-exibidor, bem como a necessidade utópica de sua reconquista continuou amplamente difundida, sendo assim elemento incontestado que norteou e ainda norteia qualquer tipo de análise do período.

²⁴ Haja vista sua obra acerca do crítico Alex Viany, bem como, além do artigo supracitado, outros ensaios que buscam analisar criticamente a historiografia do cinema brasileiro. Cf. AUTRAN, Artur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003; _____. *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; _____. *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*. **Revista Alceu**, Vol.7, n°. 14, Jan/Jun de 2007, p. 17-30.

3.2.3. “Subdesenvolvimento”: ampla instrumentalização na consagração

O “subdesenvolvimento” foi uma das categorias centrais pelas quais a cultura política das décadas de 1950 e 1960 buscava entender a conjuntura política, social, econômica e cultural do país. Portanto, não é um conceito oriundo das perspectivas de análise de nossa cinematografia, tampouco é utilizado exclusivamente por Paulo Emílio para perceber a cultura nacional, em especial a cinematográfica.

É notório que os críticos contemporâneos de Paulo Emílio também se utilizavam do conceito para suas análises concernentes ao cinema. No entanto, o modo como Paulo Emílio instrumentaliza o “subdesenvolvimento” lhe atribui papel de destaque na análise da história de nosso cinema, pois, em sua obra, ele é um elemento fundamental para o entendimento das diversas categorias nas quais o cinema nacional se manifestava²⁵.

A análise de Paulo Emílio, no que se refere à nossa cinematografia como subdesenvolvida, possui um pressuposto fundamental segundo o qual uma situação subdesenvolvida é marcada pela característica econômica do país em exportar produtos agrários ou matéria-prima e importar de produtos manufaturados. Especificamente no caso do cinema, a invasão do mercado exibidor pelos filmes estrangeiros e as consequências imediatas desse fato — entrave à produção interna e sintomas de alienação cultural devidos ao distanciamento do público de nossos filmes — constituem o “carro chefe” de análise.

A partir desse pressuposto e suas implicações, o crítico instrumentaliza o conceito de “subdesenvolvimento” para analisar uma conjuntura mais ampla gerada por esse *status quo*. Assim, esse conceito, como elemento essencialmente econômico, assume contorno político para uma análise estrutural de cultura e sociedade.

Lançando luzes sobre a trilogia de Paulo Emílio, notamos que as características de um país “subdesenvolvido” aparecem inicialmente dentro de uma análise acerca de nossa “situação colonial”, para em um último instante tomarem “vida própria”. Ou seja, as características inicialmente expostas como situação colonial são posteriormente tomadas como estado de “subdesenvolvimento”. Desse modo, “situação colonial” e “subdesenvolvimento” se tornam essencialmente sinônimos de uma conjuntura ampla, cuja gênese analítica reside na abordagem socioeconômica²⁶.

²⁵ Em meio a esse quadro, se faz necessário rever brevemente a flutuação das ideias acerca do “subdesenvolvimento” na obra de Paulo Emílio, para posteriormente adentrarmos a demonstração de sua reprodução na historiografia do cinema brasileiro.

²⁶ 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

De imediato, tal anacronismo exposto seria naturalmente notado quando abordado por historiadores nos domínios acadêmicos. Entretanto, se, por um lado, o conceito de “subdesenvolvimento” é visto com ressalvas em sua utilização terminológica, por outro, as características que Paulo Emílio lhe atribui — e isto implica a ampla instrumentalização para os domínios do político, do social, e do cultural — são reproduzidas muitas vezes no entendimento da história do cinema brasileiro.

Tais características de um estado de “subdesenvolvimento” em determinados momentos são destacadas com sua própria terminologia e, em outros, são utilizadas sob a tutela do termo “situação colonial”. Esse movimento de reprodução retroalimenta-se em duas vertentes: uma primeira, ancorada na análise econômica para inculcar à nossa cinematografia o conceito de “subdesenvolvimento” (é a mais difundida) e, uma segunda, com base primeira, que cobra da esfera pública uma posição de luta contra um dos fatores característicos desse *status quo*: a invasão do comércio distribuidor e exibidor interno pelos filmes estrangeiros²⁷.

O crítico ratifica seu entendimento de nossa cinematografia como “subdesenvolvida” no clássico **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Ele afirma:

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 filmes²⁸. (Grifo nosso)

O crítico elabora um quadro de dependência em nossa cinematografia, articulando produção, distribuição e exibição ao contexto socioeconômico do país. Em aspecto mais amplo, a cultura nacional é vista como fruto de um processo socioeconômico que inexoravelmente é um entrave ao desenvolvimento dos meios de produção. Esses,

independente (desde 1822) como sendo uma situação de colonização política, econômica, social e cultural. Quem lança essas críticas é Roberto Schwarz, em 1979, quando caracteriza como erro sociológico tal posição dos intelectuais brasileiros. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Arte e Política*. **Arquivo FCB**. Debate realizado no Paço das Artes, 14/05/1979. Apud BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica** (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasilense, 1983, p. 165.

²⁷ Nota-se desde já que essas duas vertentes, antes de se anularem mutuamente, pelo contrário, arregimentam-se formando um corpo expressivo de entendimento da história do cinema brasileiro para os interlocutores de Paulo Emílio.

²⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 85.

aquém das possibilidades dos países “desenvolvidos”, são considerados, ao mesmo tempo, “refém” e “reflexo” de nosso “subdesenvolvimento”.

Essa interpretação é clássica e reproduzida exaustivamente na historiografia do cinema nacional. Jean-Claude Bernardet, que em outros tempos autenticou as posições de Paulo Emílio, pode ser utilizado com um primeiro exemplo da vertente interpretativa que se ancora na análise econômica.

Na obra **Brasil em tempo de cinema**²⁹, ao fazer um diagnóstico da situação do cinema brasileiro da década de 1960 com base em uma perspectiva histórica, Bernardet disserta sobre uma mentalidade importadora imperante no país:

Durante longo tempo, para amplos setores do público brasileiro, cinema restringiu-se a cinema norte-americano [...] O cinema, por definição, era importado. Mas não só o cinema era importado: importava-se tudo, até palito e manteiga. **O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas.** Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse uma certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema³⁰. (grifo nosso)

Apesar de tomar o devido cuidado com o termo “subdesenvolvimento”, Bernardet não se furta a legitimar as características que o conceito implica, sobretudo na ótica de Paulo Emílio. O autor traça um panorama da história do cinema brasileiro analisando todos os campos de manifestação dessa atividade, porém seu texto é escrito antes de Paulo Emílio lançar **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Desse modo, é importante ressaltar que a principal influência para Bernardet neste ponto de sua análise é outro artigo de Paulo Emílio: **Uma situação colonial?**

Isso não invalida nossa ideia de que uma análise de nossa cinematografia segundo a ótica do “subdesenvolvimento” é reproduzida por Bernardet, mas, antes de tudo, confere maior clareza ao fato de que as características atribuídas ao “subdesenvolvimento” são, na verdade, as mesmas de uma “situação colonial”. E, do mesmo modo, também demonstra que a reprodução vívida de uma análise pautada pelas características econômicas por parte de Paulo Emílio está presente nesta obra de Bernardet.

Dessa forma, a posição de Paulo Emílio em apontar exaustivamente a necessidade de valorizar o cinema brasileiro, articulada à concepção de que nossa

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³⁰ Ibid., p. 31-32.

cinematografia seria “subdesenvolvida”, especialmente em função da ocupação do mercado interno por fitas estrangeiras, tem sua gênese em uma análise mais ampla oriunda da abordagem econômica. No entanto, também se manifesta no âmbito cultural.

Maria Rita Eliezer Galvão, em debate no museu *Lasar Segall*, do qual Bernardet também participa, aponta que as consequências da posição que Paulo Emílio assumiu levaram à maior valorização da cultura nacional, em especial do cinema, bem como à descoberta de significados culturais em manifestações que normalmente eram consideradas subcultura³¹.

Nesse mesmo debate, Antonio Candido compactua com essa asserção de Galvão e a complementa demonstrando a influência de Paulo Emílio na obra **Crônica do cinema paulistano**³², da própria socióloga. De acordo com Candido,

Uma das consequências disso é a influência que ele teve nitidamente sobre certos alunos. Por exemplo, sua tese de mestrado [livro de Galvão abordado há pouco], que me impressionou profundamente pelo fato de fazer a descoberta de um mundo cultural totalmente ignorado em São Paulo. [...] Ela faz um estudo das Escolas de Representação, e das Escolas de Cinema indicando a sua atividade e produção. Eu creio que trabalhos desse tipo representam o prolongamento altamente positivo dessa posição de Paulo Emílio³³.

Antonio Candido demonstra a influência temática da posição de Paulo Emílio (lê-se também obra) norteadas pela necessidade de valorização de uma cultura reflexa do estado de “subdesenvolvimento” econômico. Essa influência do crítico no estudo de Galvão, que Antonio Candido aponta de modo mais geral, pode ser percebida em sua especificidade quando buscamos os traços da perspectiva de análise econômica de Paulo Emílio na interpretação elaborada pela socióloga.

Em um estudo que busca desvelar a produção cinematográfica dos primórdios do cinema em São Paulo até aproximadamente o terceiro decênio do século XX, ela ancora-se sem a devida problematização nas características que Paulo Emílio expõe para denominar nosso cinema como “subdesenvolvido”, afirmando:

[...] 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

³¹ BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980, p. 14.

³² GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

³³ BERNARDET; GALVÃO; CANDIDO; XAVIER; SEGALL, Op. cit., p. 14.

chance de poder concorrer, o cinema que se desenvolvia em São Paulo nos anos 20 seria necessariamente relegado a uma posição de marginalidade³⁴.

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

Em suma, salta aos olhos a existência de um consenso entre os estudiosos em aceitar a perspectiva de Paulo Emílio, que é sancionada em sua ideia base de ocupação do mercado interno pelos filmes estrangeiros. A influência temática, bem como a perspectiva analítica com base econômica transportada para uma abordagem mais ampla em termos de cultura encaminhada por Paulo Emílio pode ser observada em outro estudo de Maria Rita Eliezer Galvão sob o título **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**³⁵.

Estendendo suas investigações acerca da cinematografia paulista às décadas de 1940 e 1950, a socióloga problematiza a devida importância da burguesia em uma nova concepção cultural paulista, cujo efeito prático provocou o surgimento de grandes instituições culturais. Precisamente ao falar sobre o desenvolvimento cultural, aponta:

Parece claro que o desenvolvimento cultural não é um processo autônomo, no mundo subdesenvolvido. Mas não é fácil relacioná-lo com acontecimentos específicos num âmbito social mais amplo. De qualquer modo, não acompanhou *pari pasu* o desenvolvimento econômico de São Paulo, deu-se a pouco por saltos³⁶.

Depreende-se que o estágio de desenvolvimento de qualquer que seja a cultura é intrinsecamente ligado à conjuntura econômica, social e política na qual as manifestações culturais estão inseridas. Nessa medida, parece que, para a socióloga, o “subdesenvolvimento”, quando é superado em seu viés econômico, como no caso de São Paulo, mesmo assim deixa raízes que são difíceis de exterminar, como no caso cultural³⁷.

³⁴ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975, p. 39.

³⁵ Id., **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

³⁶ Ibid., p. 12.

³⁷ É inevitável retomarmos a célebre frase de Paulo Emílio que aponta o cinema como incapaz de encontrar dentro de si próprio energias para fugir ao “subdesenvolvimento”. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 85.

Em resumo, deixando à margem o fato de que é nítida a reprodução da interpretação de Paulo Emílio naquilo que refere à inter-relação entre cultura, economia, política e sociedade, gostaríamos de salientar a acentuação do “subdesenvolvimento” sem atenuantes por parte de Galvão. Na medida em que ela aponta que a cultura não é autônoma do estágio de “subdesenvolvimento econômico”, ela demonstra em larga escala a influência do paradigma imposto por Paulo Emílio.

Essa perspectiva do crítico ancorada no modelo econômico clássico para diagnosticar que nosso cinema é “subdesenvolvido”, devido à ocupação do mercado interno por películas estrangeiras, posteriormente desdobra-se em um nível superestrutural tocando na questão dos possíveis problemas culturais que o “subdesenvolvimento” desencadeia. Nesse sentido, Ismail Xavier é uma referência que toca no tema da alienação cultural.

Na obra **Sétima arte: um culto moderno**, o historiador mapeia o ambiente e as ideias relativas ao cinema no período de implantação da sétima arte no Brasil, sublinhando:

O quadro colonial em que a implantação do cinema no Brasil se inscreve, ao lado desta determinação rumo ao predomínio das discussões em torno do problema ético, dará margem também para a postura mimética que vai marcar a proposição de modelos para a produção cinematográfica local, já no período do pós-guerra. [...] Seu trabalho não obedece ao modelo ideal de arte e ainda traz a marca da situação colonial que utopias do “país jovem de grande futuro” querem mascarar. A noção de país jovem, a mitologia do grande destino e a obsessão em apontar potencialidades de seu povo adolescente para a civilização, tem sua manifestação cinematográfica no próprio momento da implantação: esta, antes de ser percebida no seu aspecto de extensão da colonização no plano da cultura, é vista com orgulho como marca da capacidade do povo em assimilar a novidade. A civilização vinha encarnada no novo produto, protegido pela “aura” de sua origem. Delluc nos havia falado das “bugigangas e curiosidades” que o cinema vinha substituir nas relações de troca metrópole/colônia e, se ele assim se manifestava instalado na metrópole, muito demorou para que se usasse a mesma linguagem falando a partir da colônia [será que se refere a Paulo Emílio?]. Se o cinema nos chega inserido em tal quadro de relações, nada de especial havia nisto para os olhos brasileiros do fim do século XIX e início deste: uma importação entre outras tantas³⁸.

É evidente nessa longa passagem a reprodução da ideia básica de Paulo Emílio. Para Xavier, a nossa tendência de importar produtos manufaturados e exportar matérias-primas nos insere em um quadro de “subdesenvolvimento”, que passa da estrutura

³⁸ XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 119-120.

econômica à superestrutura cultural exemplificada pelo cinema. Assim como Paulo Emílio, o autor aponta um sintoma de alienação que não permite perceber o mimetismo das formas cinematográficas nacionais³⁹.

Ismail Xavier, sem dúvida alguma, é o historiador que mais utiliza o conceito de “subdesenvolvimento” tal como foi proposto por Paulo Emílio⁴⁰. Como nosso propósito é demonstrar a reprodução disso em um texto mais recente, recorreremos a **Cinema brasileiro moderno**⁴¹. Sinteticamente, podemos dizer que essa obra é uma junção de três artigos que potencializam uma análise focalizando o *Cinema Novo*.

Precisamente no primeiro, que empresta o título ao livro, Xavier faz afirmações sobre certa noção de “moderno” no cinema brasileiro defendendo uma “unidade” na abordagem estética e formação de um campo de debate político de 1950 até meados de 1980. Ao discorrer sobre o cinema atual⁴² e o fim da Embrafilme, o historiador salienta:

Em nossos dias, ainda não totalmente curados da ressaca daquela crise, a observação do crítico ecoa com força ainda maior: o subdesenvolvimento econômico, para o cinema brasileiro, se configura como um estado ainda não superado e sem efetivas promessas de alteração substancial [...] a produção de longa metragens para o mercado deu sinais, a partir de 1994, de recuperação, com o total apoio de subsídios diretos e indiretos, apesar da conversa privatista e dos mitos de eficiência e competitividade⁴³.

Observemos que o historiador demarca nos anos de 1980 o final de um suposto “ciclo” de degradação da produção cinematográfica nacional, e em 1994, o início de um “ciclo” próspero. Podemos notar a influência das observações de Paulo Emílio referentes à história da produção cinematográfica nacional recheada de “ciclos” de prosperidade e degradação, condicionada pela ocupação do mercado cinematográfico pelos filmes internacionais⁴⁴, pois Xavier dá continuidade a esses “ciclos”. Em verdade, isso corresponde à reafirmação das características do estado “subdesenvolvido” elaboradas pelo crítico.

³⁹ Ainda cabe a lembrança de que “situação colonial” e “subdesenvolvimento”, para Paulo Emílio são sinônimos.

⁴⁰ Pode-se comprovar isso em obras sobre o *Cinema Novo*, como *Sertão Mar*, que se concentra no estilo cinematográfico de Glauber Rocha, particularmente a “estética da fome”; ou *Alegoria no subdesenvolvimento*, em que é problematizado um modo cinematográfico “alegórico” que intervém de modo decisivo no processo cultural brasileiro até meados dos anos de 1970. Esse último poderia ser evidenciado somente pelo título. Cf. XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983; _____. **Alegorias no subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁴¹ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁴² Ano de 1995, data de construção do texto e momento da crise da teia interpretativa elaborada por Paulo Emílio e consolidada pela historiografia do cinema brasileiro.

⁴³ XAVIER, Op. cit., p. 13.

⁴⁴ Considerada manifestação econômica mais límpida do estado de “subdesenvolvimento”.

Para a teia interpretativa de Paulo Emílio, “subdesenvolvimento” e invasão do mercado interno por filmes estrangeiros são prerrogativas para uma série de reivindicações perante a esfera pública em prol da defesa da produção cinematográfica interna. Ao discorrer sobre a situação do cinema brasileiro do decênio de 1960, 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 conseqüente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal. [...] Uma das conseqüências dessa situação injusta é levar produtores e cineastas a se preocuparem demasiadamente com a exportação dos respectivos filmes, superestimando a importância dos festivais internacionais. As inteligências e energias ficam assim distraídas do único objetivo que realmente importa ao nosso filme: o público e o mercado brasileiro. **O problema não é aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas sim diminuir o número de fitas estrangeiras aqui exibidas**⁴⁵. (Grifo nosso)

Ele aponta uma conjuntura na qual os cinemanovistas, em função da ocupação do mercado interno, eram induzidos a ignorarem qualquer tipo de possibilidade de produção para exibição interna e a se voltarem para produção de filmes para exportação e exibição em festivais internacionais. Apesar da acirrada crítica à falta do contato dos filmes do *Cinema Novo* com o público nacional, o crítico tem como foco principal apontar a solução para o dilema, que é bem clara: diminuir o número de fitas estrangeiras exibidas no mercado interno.

Dessa maneira, nesse “campo de batalha” é outorgada a Paulo Emílio a função de “porta-voz” das aspirações dos cineastas, especialmente cinemanovistas, diante da esfera pública administrativa e legislativa. Como já demonstrado ao longo deste trabalho, naquele momento o poder público é encarado como a principal via que, por meio de atitudes de proteção de nossa produção e exibição, possibilitaria reais alterações no quadro de ocupação de nosso mercado interno pelo filme estrangeiro.

Em face disso, podemos demonstrar que esta posição de luta contra o filme estrangeiro, assim como as cobranças de Paulo Emílio ao governo são automaticamente “cristalizadas” na historiografia do cinema nacional. Para tanto, sintomaticamente temos que recorrer a Jean-Claude Bernardet na obra **Cinema brasileiro: propostas para uma história**.

⁴⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 79.

Em capítulo dedicado ao papel do Estado como novo ator no filme “cinema brasileiro”, Bernardet traça um breve histórico das leis de reserva de mercado para o filme nacional afirmando:

É graças a este mecanismo e exclusivamente a ele que os filmes atingiram as salas, possibilitando assim uma certa continuidade de produção. No entanto, é muito fácil criticá-lo: a quantidade de reserva e mercado outorgada sempre foi aquém das possibilidades da produção. [...] A reserva de mercado deveria ter ficado sempre um pouco além das possibilidades da produção no momento, a fim de estimulá-la [...] Mas a própria filosofia da reserva de mercado é questionável, porque ela condiciona a produção local à importação. [...] Basicamente questionável foi ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme importado. [...] O Estado fez o contrário, e ao fazer isto, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas⁴⁶.

É evidente a ratificação que Bernardet faz da proposta de Paulo Emílio. O alvo das reivindicações é o Estado, e elas se assemelham tanto no que se refere à diminuição do número de filmes estrangeiros apresentados em nosso circuito exibidor, quanto na acusação de que o próprio Estado estaria a serviço dos produtores estrangeiros. Por outro lado, a reprodução dos apontamentos de Bernardet, cuja teia foi tecida por Paulo Emílio, corresponde ao ponto central da linha argumentativa de Afrânio Mendes Catani, em anexo de seu texto publicado na **História do cinema brasileiro**.

Historicizando a legislação cinematográfica nacional até 1955, Catani se aprofunda nas leis de reserva de mercado e recorre às mesmas críticas desferidas por Bernardet:

[...] a reserva de mercado sempre esteve *aquém* das possibilidades de produção, quando deveria fica *além*, um pouco além, das possibilidades de cada momento, com a finalidade de estimulá-la. [...] A questão fundamental que pode ser colocada é a seguinte: ao invés de se criar uma reserva de mercado para o filme brasileiro, deveria ser criada esta reserva para o filme estrangeiro, limitando sua importação e circulação. Ou seja, ao cinema nacional até hoje sobraram as migalhas, pois o filme estrangeiro chega aqui com o seu custo já amortizado. Mantendo-se a reserva de mercado (que foi e é apenas um paliativo), o estímulo ao cinema nacional acaba por se tornar estagnado depois de certo tempo, pois os exibidores irão cumprir a legislação apenas no mínimo previsto⁴⁷.

⁴⁶ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 36.

⁴⁷ CATANI, Afrânio Mendes. *A aventura industrial e o cinema paulista*. In: RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 285.

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

Dessa forma, nota-se que a proposta consiste em que a parcela mínima dos filmes exibidos em nosso mercado interno deve ser encaminhada aos filmes estrangeiros e não o contrário. Como aqui há uma reprodução da proposta de Bernardet, cuja matriz subjaz em Paulo Emílio, podemos ver mais um texto que se apropria das ideias desencadeadas para análise de nossa cinematografia como “subdesenvolvida”.

Na verdade, é um processo no qual a teia interpretativa entretecida pelo crítico vai sendo consolidada, seja pela reprodução direta de suas perspectivas ou pela adesão indireta de outros textos que as tiveram como base de sustentação teórica.

Em face do exposto, concluímos que o “subdesenvolvimento”, como pressuposto fundamental para o entendimento da história do cinema nacional, é mais um elemento (re)elaborado por Paulo Emílio que é apropriado por nossa historiografia do cinema. Esse conceito e todas as nuances interpretativas decorrentes dele continuou a ter profundo valor analítico para os estudiosos do cinema nacional, ao menos até o fim da Embrafilme.

Desse modo, não é inoportuno afirmar sem atenuantes: o conceito de “subdesenvolvimento” instrumentalizado por Paulo Emílio para análise das diversas variantes que envolvem a história do cinema nacional é um dos elementos da perspectiva de história do crítico que se constituiu em uma teia interpretativa da historiografia do cinema brasileiro.

Em linhas finais, é oportuno salientar que poderíamos citar diversas outras obras que alicerçam suas linhas de interpretação na matriz Paulo Emílio. No entanto, o simples fato de que as obras supracitadas são referências clássicas para todos os historiadores do cinema nacional, por si só, já faz perceber que o conceito de “subdesenvolvimento” continuou a nortear profundamente diversos trabalhos que investigaram a história de nosso cinema.

3.2.4. Hierarquização dos movimentos cinematográficos: Cinema Novo vs Vera Cruz

Em sugestivo artigo intitulado **Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada**⁴⁸, o historiador Alcides Freire Ramos aponta que a crítica cinematográfica nacional na virada da década de 1950 para 1960, antes do surgimento da trilogia de Paulo Emílio, alicerçada numa concepção teleológica de história⁴⁹ e seguindo a concepção da tradição estética clássica ocidental⁵⁰, desferiu um juízo de valor puramente estético e negativo sobre a chanchada, considerando-a um cinema de “baixo nível”, de “humor chulo”, “grosseiro” e “primário”. Entretanto, a partir do momento em que Paulo Emílio associa as chanchadas ao conceito de “subdesenvolvimento”, a desvalorização desses filmes, isto é, do cômico, é articulada a um intento político-ideológico que passa a influenciar toda a historiografia do cinema brasileiro⁵¹.

Evoluindo, Ramos demonstra o seguimento do discurso de Paulo Emílio em textos de referência para os estudiosos da história do cinema nacional — Jean-Claude Bernardet e João Luiz Vieira —, evidenciando que a reiteração sistemática da associação entre os filmes carnavalescos e o “subdesenvolvimento” atribuiu àqueles filmes um juízo de valor estético-político negativo, que os caracteriza como a reafirmação de nosso “subdesenvolvimento”⁵². Desse modo, associar chanchada com “subdesenvolvimento” tornou-se “norma” na historiografia do cinema nacional⁵³.

⁴⁸ RAMOS, Alcides Freire. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada*. **Fênix — Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n.º. 4, outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

⁴⁹ Que encarava na virada do decênio de 1950 para 1960 a vitória de nosso progresso cinematográfico.

⁵⁰ Que legitima a valorização da tragédia em detrimento da comédia.

⁵¹ RAMOS, A., Op. cit., p. 1-6.

⁵² Esse ponto do artigo de Alcides Freire Ramos nos incitou a buscar mais textos que desqualificam a chanchada. No entanto, nos deparamos não só com a desvalorização da chanchada como também com uma excessiva valorização do *Cinema Novo*. Esse caso se torna límpido em textos de Maria Rita Eliezer Galvão, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier. Com iremos tratar da valorização do *Cinema Novo* mais adiante, gostaríamos de exemplificar a desvalorização da chanchada com o caso de Galvão. Em obra de referência, a socióloga segue esse paradigma. Ao argumentar sobre as críticas negativas àqueles filmes, a socióloga afirma: “À sensibilidade burguesa, no entanto, repugnava na chanchada aquilo que ela tinha de mais aparente: a produção rápida e descuidada, alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de cenografia e indumentária, todas as decorrências do baixo orçamento. O que repelia, fundamentalmente, era a chanchada enquanto tipo de espetáculo, exatamente como o teatro ligeiro da época, e muito parecida com ele”. Cf. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 4. Embora de início atribua as críticas às chanchadas a uma suposta “sensibilidade burguesa”, Galvão expõe claramente sua visão com relação aos filmes carnavalescos quando determina o que eles tinham de mais aparente, ou seja, mais aparente aos seus olhos, e, obviamente, suas considerações não são de ordem positiva. Com relação à Bernardet e Xavier, respectivamente. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo:

Não obstante, de acordo com o historiador, esse quadro começou a se alterar com o surgimento de obras como **Esse mundo é um Pandeiro**⁵⁴, do crítico Sérgio Augusto, e **O mundo como chanchada**⁵⁵, da estudiosa Rosângela Dias. Tais obras, como afirma Ramos, a partir do instante em que dialogam teoricamente com as concepções de Mikhail Bakhtin, sobretudo aquelas que ensinam encarar nas manifestações carnavalescas um alto potencial subversivo e transformador, contribuem para a modificação dos paradigmas interpretativos acerca do cômico, bem como sinalizam a necessidade de se revisar a hierarquização das formas na história do cinema brasileiro⁵⁶.

Pautado em alguns argumentos de Jean-Claude Bernardet acerca do despreparo metodológico dos historiadores do cinema nacional, que não se distinguem dos críticos; do caráter militante e elitista dessa crítica; e do privilégio à produção cinematográfica que incita os historiadores de nosso cinema a ignorar a exibição e, conseqüentemente, desvalorizar as chanchadas⁵⁷, Ramos salienta que um novo discurso histórico que atribua um lugar justo às chanchadas, além de ser consistente do ponto de vista teórico-metodológico, deve interagir com os novos paradigmas estéticos de nosso tempo, que consistem em considerar o contato daquelas fitas com o público⁵⁸.

De um modo geral, o artigo de Alcides Freire Ramos, além de nos auxiliar com a exposição do panorama historiográfico de elaboração da ideia de desqualificação de uma forma cinematográfica, também nos permite entender melhor por que a trilogia de Paulo Emílio auxiliou também no entretencimento de uma teia interpretativa da hierarquização dos movimentos cinematográficos. Nessa medida, apesar dessa hierarquização das formas cinematográficas não ser propugnada somente por Paulo Emílio, haja vista os juízos de valor dos outros críticos de cinema nacional, ele consegue congrega a esse movimento de hierarquização o elemento político-ideológico “subdesenvolvimento”, que automaticamente tornou-se um paradigma fundamental para toda e qualquer análise das formas cinematográficas nacionais.

Companhia das Letras, 2007; XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁵³ RAMOS, Alcides Freire. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobindo a chanchada*. **Fênix — Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n.º. 4, outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 6-8. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

⁵⁴ AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁵⁵ DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

⁵⁶ RAMOS, A., Op. cit., p. 9-11.

⁵⁷ Ibid., p.11-13.

⁵⁸ Ibid., p. 14.

Em face disso, os argumentos de Ramos tornam-se subsídio importante neste ponto do trabalho, uma vez que, por um lado, recortam nosso ponto de partida, que corresponde à consideração segundo a qual “subdesenvolvimento” é um conceito fundamental para o entendimento da hierarquização das formas cinematográficas, tanto em Paulo Emílio como na historiografia do cinema brasileiro e, por outro, abrem lastro para a análise de outros casos de desvalorização dos movimentos cinematográficos nacionais.

Com base em nossa hipótese de que Paulo Emílio lançou com sua trilogia a teia interpretativa da história do cinema nacional, bem como tendo em vista que o processo de desvalorizar um movimento cinematográfico pode automaticamente carregar consigo assertivas que valorizam outro movimento, fomos incitados a investigar na historiografia do cinema brasileiro quais outras manifestações cinematográficas, além das chanchadas, são desvalorizadas e quais são valorizadas. Deparamo-nos com um quadro hierárquico bastante complexo, mas que permite uma análise interessante.

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 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.

Como nosso intuito não é esgotar o problema, iremos abordar o seguimento do discurso de Paulo Emílio pelo caso da desvalorização das películas produzidas pela *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* e a sistemática valorização do *Cinema Novo*. Essa polarização que propomos pode ser explicada por meio de alguns apontamentos.

Primeiro, porque, como já vimos, a partir da década de 1960, Paulo Emílio se torna o mentor intelectual dos jovens cineastas do *Cinema Novo*, ao mesmo tempo em que ratifica a desqualificação dos filmes da *Vera Cruz* e seu projeto industrial malogrado. E segundo, como também já abordamos, pode-se notar que um dos principais inimigos

eleitos pelos cinemanovistas é o cinema industrial, tomado como símbolo da repressão econômica imperialista. A contrapelo dos ideais de cinema industrial, os jovens cineastas do *Cinema Novo* seguiam os preceitos do “cinema de autor”, encarado como cinema revolucionário e que poderia exprimir a verdadeira cultura nacional.

As críticas de Paulo Emílio atinentes aos filmes da *Vera Cruz*, presentes na trilogia que sustentamos entretecer a teia interpretativa da história do cinema brasileiro, formam um todo bastante complexo de expressiva ambiguidade. Essa ambiguidade é diretamente notada pelo fato de o crítico, ao mesmo tempo, transitar por vários aspectos tidos como negativos, sobretudo do ponto de vista estético, e por outros encarados como positivos, especialmente no sentido de agitação cultural que o empreendimento industrial paulista provocou nos meios cinematográficos nacionais.

No entanto, o historiador Ismail Xavier nos dá alguns indícios precisos de que Paulo Emílio encara de forma negativa os filmes da *Vera Cruz*. De acordo com o historiador, em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, Paulo Emílio utiliza o critério de “expressão” autenticamente nacional, ou seja, a expressão do ocupado, procurando algumas manifestações cinematográficas com essas características que afloraram no decorrer da história do cinema brasileiro a despeito de uma cultura mimética dominante introduzida pelo ocupante. Nesse desenvolvimento global proposto por Paulo Emílio, Xavier desvela que, de todos os momentos do cinema brasileiro, parece que o crítico aponta o período da *Vera Cruz* como o de maior negatividade devido ao fato de que a tentativa industrial não teria dado nenhuma chance de expressão da cultura do ocupado⁵⁹.

Diante do exposto, podemos recorrer a Paulo Emílio para analisar suas críticas à *Vera Cruz*. No **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**, apesar de tecer considerações positivas sobre o empreendimento paulista, sobretudo quanto à relativa melhoria técnica, o crítico afirma que seus diretores, à exceção de Lima Barreto, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional⁶⁰. Embora genérica, depreende-se dessa argumentação que “marcas duradouras” correspondem à ideia de importância e qualidade artística.

Assim, mesmo que timidamente, as críticas de Paulo Emílio já não são positivas. Essa negatividade com que a *Vera Cruz* é encarada começa a torna-se mais

⁵⁹ BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980, p. 5.

⁶⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 75.

explícita no ensaio sintético **Pequeno cinema antigo** e ganha mais consistência no clássico **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Observemos.

No primeiro, após delinear as causas do insucesso mercadológico da tentativa paulista, Paulo Emílio afirma: “O resultado final foi uma dúzia de filmes razoáveis com acentuado ressaibo de cosmopolitismo improvisado e já meio fora de moda”⁶¹. E no segundo, o mais influente e clássico, o crítico parte do malogro econômico e desqualifica esteticamente o empreendimento ao salientar: “Culturalmente o projeto foi igualmente desastrado”⁶². Desse modo, nota-se que o projeto foi desastrado culturalmente justamente devido ao seu cosmopolitismo.

À luz dos apontamentos de Ismail Xavier, já esboçados, podemos compreender que os filmes da *Vera Cruz* são enquadrados por Paulo Emílio num período em que a expressão autenticamente nacional foi impedida de se manifestar, dado o acentuado cosmopolitismo. Nessa medida, o empreendimento paulista é encarado, em sua totalidade, de um ponto de vista negativo. Por outro lado, essa busca pela expressão nacional condiciona a trilogia do crítico a valorizar sem atenuantes o movimento cinemanovista.

No **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**, falando acerca do *Cinema Novo*, Paulo Emílio aborda os cinco primeiros anos da década de 1960 e caracteriza o movimento da seguinte maneira: “[...] um movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor — em matéria de ficção ou documentário — no moderno cinema brasileiro”⁶³. Esse cinema moderno nacional, na concepção do crítico, paradoxalmente foi inaugurado no início da década de 1950, justamente com a relativa “evolução” técnica proporcionada pela *Vera Cruz*.

Paulo Emílio retoma sua valorização do *Cinema Novo* alguns anos mais tarde em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** afirmando:

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 nacional⁶⁴.

⁶¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pequeno cinema antigo*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 32.

⁶² Id., *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. Op. cit., p. 92.

⁶³ Id., *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. Op. cit., p. 78.

⁶⁴ Id., *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. Op. cit., p. 94.

Observa-se que o crítico demonstra um desconforto para com a *Vera Cruz*, acentuando seu cosmopolitismo que não contribui para a cultura nacional por um lado, e elabora a valorização estética e política do *Cinema Novo*, encarando-o como materialização de um cinema de qualidade, que, mesmo enraizado em um estado de “subdesenvolvimento”, se faz “requintado” por outro. Essa desqualificação artística da *Vera Cruz*, em contrapartida à excessiva valorização do *Cinema Novo*, tornou-se um paradigma na historiografia do cinema brasileiro.

Ainda que Paulo Emílio não tenha sido o único crítico a chamar a atenção para o cosmopolitismo da *Vera Cruz*, ele conseguiu agregar na sua interpretação do cosmopolitismo a ideia de que aqueles filmes reprimiram uma expressão cultural legitimamente nacional, que posteriormente pôde se exprimir no *Cinema Novo*. Parafraseando Alcides Freire Ramos, podemos salientar que na historiografia do cinema brasileiro também se tornou “norma” associar a *Vera Cruz* à repressão daquilo que era verdadeiramente expressão cinematográfica nacional. Portanto, os filmes da companhia tornaram-se reflexo de nossa alienação cultural.

Um primeiro indício dessa associação pode ser encontrado na obra **Brasil em tempo de cinema**, de Jean-Claude Bernardet. Escrevendo no início do decênio de 1960, Bernardet toca na questão da carência de tratamento da realidade brasileira em nossos filmes apontando que eles, na maioria das vezes, fizeram a função de afastar o público de sua realidade⁶⁵. Esse fato, aliado à parca disposição de mercado, levou o público ao estado de alienação.

Apesar de não fazer referência direta à *Vera Cruz*, para Bernardet, ela é enquadrada nesse processo propulsor de alienação. Evoluindo, ele dá prosseguimento ao movimento de desqualificar artisticamente a *Vera Cruz* e valorizar o *Cinema Novo*:

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 [...]. Surto 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 classe⁶⁶.

⁶⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 33.

⁶⁶ Ibid., p. 35.

Em outros termos, há um estado geral de alienação no cinema brasileiro recebido pelos jovens como herança das experiências cinematográficas anteriores, que distanciaram o público de sua realidade — nitidamente a *Vera Cruz* faz parte disso. Todavia, esse jovem encontra uma possibilidade de mudança, na medida em que se processa uma evolução no sentido de desalienação que pode ser exemplificada pelo cinema baiano e carioca, isto é, *Cinema Novo*.

Diante disso, podemos perceber na obra de Bernardet um alto teor de comprometimento com o *Cinema Novo*, uma vez que a *Vera Cruz*, mesmo não sendo explicitamente apontada, é tida como aspecto claro do estado de alienação, de distanciamento do público com sua realidade, enquanto que para os jovens cineastas do *Cinema Novo* é atribuído um papel de “desalienação”. Assim, não precisamos recorrer a Paulo Emílio novamente para notar uma continuação de seu discurso histórico.

Seguindo tal linha de raciocínio, encontramos dois textos de Maria Rita Eliezer Galvão. Em **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**, após um exaustivo trabalho sobre a companhia, no qual é evidenciada sua intrínseca articulação com os ideais de cultura da burguesia paulista, a socióloga, para efeito de conclusão de seu trabalho, afirma: “Em suma a burguesia paulista, apesar de tudo, propôs na ficção uma imagem de si própria mais coerente e consistente do que a que emana do seu desempenho no cinema brasileiro”⁶⁷.

Subjaz nessa conclusão de Galvão o critério da expressão legitimamente nacional (do ocupado que não é a burguesia) estabelecido por Paulo Emílio. A socióloga, ao salientar que a imagem da burguesia proposta pela *Vera Cruz* não promoveu um desempenho “coerente” e “consistente” no cinema brasileiro, deixa nas entrelinhas que aquilo que é artisticamente válido para ela tem associação profunda com uma cultura distinta a da burguesia (em Paulo Emílio, cultura do ocupante).

Esse mesmo critério leva Galvão, em outro texto, a criticar novamente a *Vera Cruz* e valorizar o *Cinema Novo*. Sobre os filmes da companhia, a socióloga argumenta:

[...] **havia um tom de impostação e artificialismo no tratar a realidade brasileira que incomodou a maior parte da crítica da época.** A acusação mais frequente que se fazia aos filmes da Vera Cruz era qualificá-los de “estrangeiros”, e o estrangeirismo vinha não apenas dos diretores e técnicos importados, mas da intenção deliberada de fazer um cinema “em moldes internacionais”, que por isso mesmo descaracterizava a realidade nacional. Vistos a distancia, há nestes filmes todos uma

⁶⁷ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 281.

impregnação muito grande de Brasil [...] que escapava à crítica da época. **No entanto, permanece o fato de que eles efetivamente não correspondiam ao ideal de um cinema que fosse “expressão cultural” da realidade brasileira. Na sua forma mais aparente, o caráter de “brasilidade” que se pretendia imprimir aos filmes efetivamente se esgotava em exotismo e folclore**, e os verdadeiros problemas do homem e da terra ficavam à margem⁶⁸. (Grifo Nosso)

Notemos que Galvão atribui essas críticas negativas sobre a *Vera Cruz* aos críticos da época, tentando estabelecer um distanciamento do juízo de valor⁶⁹. No entanto, ela inicia e conclui essa passagem com sua opinião de que os filmes da companhia possuíam um tom artificial e impostado e que na sua “forma mais aparente”, ou seja, aparente aos seus olhos, esgotavam sua “brasilidade” em “exotismo” e “folclore”.

A saliência da valorização do *Cinema Novo* pode ser encontrada no mesmo texto. De acordo com Galvão,

No final dos anos 50, em que pesasse a frustração industrial e o esvaziamento da chanchada, existia afinal no Brasil um cinema que expressava culturalmente a realidade nacional, sem precisar do empenho e da benevolência de críticos e estudiosos [inclusive dela] para ser considerado importante e válido [...] O processo esboçado na década anterior explode vigorosamente nos anos 60 com os primeiros filmes do Cinema Novo. Composto notadamente por cariocas, porém com fronteiras mal definidas, o Cinema Novo engloba de modo mais ou menos arbitrário tudo quanto se fez de estimulante, em matéria de cinema, em vários pontos do país⁷⁰.

Nessa medida, depreende-se da obra da socióloga que cinema de “boa qualidade estética”, “importante e válido”, sobretudo por expressar culturalmente a realidade brasileira, é o *Cinema Novo*. Galvão parece parafrasear Paulo Emílio, porém não lhe deu a devida referência. Tal, não foi dada talvez porque a socióloga tenha imputado à crítica da época o movimento de desvalorização da *Vera Cruz* em função de um ideal de cinema nacional que o próprio *Cinema Novo* representava. Todavia, podemos notar que ela não escapa àquele ideal, isto é, ao critério de “expressão” legitimamente brasileira engendrado por Paulo Emílio.

Em última instância, podemos demonstrar a reprodução do discurso histórico de Paulo Emílio atinente à supressão de qualquer que seja a potencialidade artística dos

⁶⁸ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Cinema Brasileiro: 1930-1964*. In: FAUSTO, Boris (Org). **O Brasil Republicano** (economia e cultura – 1930-1964). São Paulo: Difel, 1984, p. 487.

⁶⁹ Aliás, a socióloga faz desse exercício um critério narrativo, pois notamos o mesmo com relação às suas críticas negativas à chanchada.

⁷⁰ GALVÃO, Op. cit., p. 497.

filmes da *Vera Cruz*, acompanhada da valorização do *Cinema Novo*, em uma só passagem da obra **Cinema brasileiro moderno**, de Ismail Xavier. Fazendo uma visão retrospectiva da história do cinema brasileiro, a partir de meados de 1950, o historiador afirma:

Sem dúvidas, **o cinema moderno** tem sido objeto de maior atenção; continua o mais frequente **ponto de referência**. O que se explica não somente por sua relativamente longa duração (em termos de cinema brasileiro), ou por sua proximidade em face do momento atual, **mas também porque é inegavelmente a referência mais rica, quando comparado com o que veio antes e mesmo com que se configurou de novo nos anos 1980, antes do colapso**. [...] Em verdade, não houve condições para um forte cinema clássico brasileiro no momento em que este foi procurado e tinha sentido enquanto proposta. Sua estética exigia, em 1930, 1940 ou 1950, um aparato de produção e distribuição fora do alcance, **o que tornou instáveis, rarefeitas, problemáticas ao extremo, as tentativas de um estilo hollywoodiano no Brasil**. Tal período se pautou por uma **tensão específica entre os ideais de luxo e impecabilidade técnica típicos de uma ideologia industrialista — a qual testemunhou uma prática do “cinema de padrão internacional” muito aquém do desejável** — e um cinema popular pragmático, viável e “enraizado” (a chanchada)⁷¹. (Grifo nosso)

Xavier não se furta em reproduzir a interpretação de Paulo Emílio, pois ao cinema moderno — origens do *Cinema Novo* em meados de 1955 e seu desdobramento no *Cinema Marginal* — é outorgado *status* hierárquico muito acima dos movimentos cinematográficos posteriores e anteriores. Indubitavelmente, entre esses se encontra a *Vera Cruz*, que é encarada como produtora de um “cinema de padrão internacional” muito aquém do desejável.

Esse lugar outorgado ao *Cinema Novo* na hierarquia toma como base, por um lado, a qualidade estética, que passa diretamente pelo critério de expressão da cultura nacional, e, por outro, a duração, para a qual Xavier “forja” uma unidade, que vai de meados de 1950 até o decênio de 1980. Em suma, apesar de unificar as diversas correntes desmembradas do *Cinema Novo*, coisa que Paulo Emílio não faz, Ismail Xavier também segue “à risca” a perspectiva interpretativa “colhida” na trilogia do crítico.

Podemos perceber que, embora Paulo Emílio tenha apontado as melhorias técnicas e a importância da agitação cultural proporcionadas pelo empreendimento da *Vera Cruz*, assim como tenha salientado que o *Cinema Novo* nunca alcançou a identificação

⁷¹ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 36-37. Nessa passagem também nota-se claramente a desvalorização da chanchada.

desejada com o organismo social brasileiro⁷², tais considerações não encontraram lugar na historiografia do cinema brasileiro. Aquilo que realmente recebeu tratamento foi sua proposta de legitimação estético-política do movimento cinemanovista.

Tal legitimação, pautada na ideia de cinema nacional-popular, outorgou ao cinemanovismo o nível hierárquico mais alto entre todas as formas cinematográficas nacionais. Por outro lado, entre as mais desprestigiadas, sem dúvidas, emergem os filmes da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Ou melhor, todo o empreendimento industrial paulista da década de 1950.

Na verdade, o contexto no qual Paulo Emílio entrelaça os fios de sua teia interpretativa acerca da história do cinema brasileiro é impregnado de um nacionalismo, cuja definição de cinema nacional se dá pela negação do estrangeiro. Aliado a isso, é o momento de afirmação da cinematografia cinemanovista, considerada por seus cineastas e críticos um cinema nacional-popular.

Desse modo, os filmes da *Vera Cruz*, a chanchada e outros movimentos cinematográficos, encarados como produtos miméticos de formas repressivas, colonizadoras, imperialistas, foram tomados como “bode expiatório” para representar o que não deveria ser cinema brasileiro, sintoma grave do estado de “subdesenvolvimento cinematográfico”. Portanto, manifestação cinematográfica a ser renegada e relegada ao segundo plano artístico.

Com efeito, é certo que essa hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais, demonstrada aqui pelo caso da *Vera Cruz* e do *Cinema Novo*, merece mais atenção por parte da atual historiografia do cinema brasileiro. Os críticos da década de 1960 e 1970, sobretudo Paulo Emílio, bem como a historiografia acadêmica dos decênios posteriores, seguidores do discurso do crítico, preocuparam-se antes em reproduzir uma perspectiva ideológica (nacionalista) que propriamente aprofundar-se na abordagem das fontes primárias (filmes), como deve fazer um “historiador de ofício”.

Acreditamos que os primeiros passos nesse sentido serão dados a partir do momento em que a historiografia do cinema nacional começar a questionar quais são os critérios utilizados para essa hierarquização e qual metodologia ou teoria no campo de análise das linguagens artísticas os explica. Tais questionamentos, nessa medida, passam diretamente pela investigação da recepção desses filmes, aliada à questão primária que diz

⁷² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 96.

respeito ao contato dos próprios estudiosos com as películas que serviram de comparação na formulação do quadro hierárquico.

Seguindo essa linha de raciocínio, aquilo que Antonio Candido esboçou para a análise de uma obra literária também nos serve para abordar as obras cinematográficas. Candido salienta que a integridade de uma obra não pode ser avaliada somente por sua capacidade de exprimir ou não exprimir certo aspecto da realidade, tampouco só devido a suas operações formais independentes de quaisquer condicionamentos sociais, mas, sim, por um processo interpretativo que promova a fusão dessas duas vertentes analíticas.

Nesse sentido, texto (no caso filme) e contexto, num processo dialético permitirão o entendimento mais preciso da obra⁷³. Enfim, o mais justo seria reavaliar essa problemática em nossa historiografia cinematográfica, pois as perspectivas estético-ideológicas elaboradas por ela não respondem mais aos anseios contemporâneos.

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

Ambas as características estão intrinsecamente ligadas ao adensamento das pesquisas acadêmicas em torno da história de nossa cinematografia, na qual a participação de Paulo Emílio é irrefutável, sobretudo com suas iniciativas na FFLCH e na ECA, ambas da USP. Convém trazê-las à tona novamente, mesmo que sinteticamente.

A pesquisa de Jean-Claude Bernardet foi o início de tudo⁷⁴. Nela Bernardet demonstrou a profunda herança da concepção de história do cinema brasileiro em meio à “eterna” conjuntura subdesenvolvida, bem como uma adesão à perspectiva de crítica à burguesia. Os mestrados de Maria Rita Eliezer Galvão⁷⁵ e de Lucilla Ribeiro Bernardet⁷⁶, embora não expressem fundamentalmente os conceitos principais da perspectiva de história elaborada por Paulo Emílio, aprofundaram a cronologia dos ciclos

⁷³ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 13-14.

⁷⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁷⁵ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

⁷⁶ RIBEIRO BERNARDET, Lucilla. **Cinema pernambucano de 1922 a 1931**: primeira abordagem. Mimeo, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1970.

cinematográficos presente na 3ª época do cinema brasileiro publicados no **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966** e em **Pequeno Cinema Antigo**.

Na mesma linha temática do cinema da década de 1920 situa-se o mestrado de Ismail Xavier⁷⁷. No entanto, dialogando mais explicitamente com a ideia de “nascimento” de nosso cinema, assim como com a perspectiva de nosso “subdesenvolvimento cinematográfico”, essa última presente especialmente em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**.

A questão do “subdesenvolvimento”, trazendo consigo a hierarquização das formas cinematográficas nacionais, presente na trilogia de Paulo Emílio, também teve seu prosseguimento teórico nos doutorados de Galvão⁷⁸ e Xavier⁷⁹. A primeira acentuou a visão crítica de Paulo Emílio acerca do malogro industrial paulista da década de 1950, além de referendar uma perspectiva estética, e o segundo, seguiu a linha investigativa de adesão estética ao *Cinema Novo* que, por sinal, continua norteando suas análises até hoje.

Se Paulo Emílio orientou seus “discípulos”, eles também deram continuidade ao trabalho. Sem querer ser exaustivo, são emblemáticos os casos de Ismail Xavier e Maria Rita Eliezer Galvão. Ambos, com suas orientações de mestrado e doutorado, por um lado, deram prosseguimento à perspectiva proposta por Paulo Emílio de valorização estética de alguns movimentos cinematográficos nacionais, seja na simples predileção por eles, seja pelo próprio conteúdo, e, por outro, evocaram a própria produção de Paulo Emílio, o que, de certo modo, lança luz novamente em sua perspectiva de história do cinema brasileiro no sentido de legitimá-la.

No caso das orientações de Xavier, gostaríamos de destacar três trabalhos. **Cinema e história: uma análise do filme Os Bandeirantes**⁸⁰, 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)**⁸¹, 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

⁷⁷ XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

⁷⁸ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

⁷⁹ XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁸⁰ 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.

⁸¹ BAMONTE, Duvaldo. **Afinidades seletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)**. São Paulo: Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

na obra de Glauber, no decorrer da década de 1970. E, por fim, **Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Salles Gomes (1935-1952)**⁸², 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**⁸³, 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**⁸⁴, 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.

Tais casos supracitados correspondem apenas a alguns exemplos de como a reprodução acadêmica possibilitou um alargamento do raio de ação da teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio. Todavia, também é pertinente ressaltar que o momento atual (desde a década de 1990) é de reavaliação dessa perspectiva de história, isto é, de crise dessa teia interpretativa da história do cinema brasileiro.

Desde a obra **Historiografia clássica do cinema brasileiro**, de Jean-Claude Bernardet, tal empreendimento de Paulo Emílio vem sofrendo algumas fissuras que não podem ser ignoradas. Diante disso, nada mais oportuno que avaliarmos o processo deflagrador de tal crise.

⁸² 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.

⁸³ 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.

⁸⁴ GATTI, André Piero. **Barravento, cinema e documento**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1985. Publicado em 1987. Cf. GATTI, José Piero. **Barravento: a estréia de Glauber**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

3.3. A crise da teia interpretativa

Como tivemos oportunidade de observar ao longo deste trabalho, o discurso histórico de Paulo Emílio, mesmo com todas as suas nuances, é pautado na leitura sistemática de nossa cinematografia como sendo “subdesenvolvida”. Em tal leitura, os pressupostos básicos giram em torno de duas frentes de luta, nos decênios de 1960, 1970 e 1980.

Por um lado, do ponto de vista estético, encabeça o ideal de um cinema legitimamente brasileiro, que revelasse nossas mazelas sociais, lutas políticas e ideológicas, nossa história e suas contradições, enfim, nacional e popular. E, por outro, do ponto de vista econômico, aprofunda-se no embate de interesses nacionais e estrangeiros que permearam nosso processo de industrialização, sempre, é claro, tomando partido do nacional.

De um modo geral, norteador tal perspectiva de história, veio o enfrentamento da cópia, da transplantação cultural, dos interesses imperialistas, em suma, de todo um complexo que envolvia os debates acerca de nossa realidade social, política, econômica e sobretudo cultural subdesenvolvida. Com ideologia, indubitavelmente nacionalista, arregimentada a algumas pinceladas de marxismo (diríamos trotskismo), foi proposta à sociedade participante nos destinos do país (os ocupantes), resumida a intelectuais e poder público, uma maior atenção para com o cinema brasileiro, pautada na utopia de um futuro promissor.

No bojo dessa maior atenção emergiu com força a busca de um projeto nacional para a cinematografia brasileira, na qual o futuro utópico, aos moldes da “Bela época”, surgiria pela harmonia de interesses entre todos os envolvidos em cinema, aliado à tutela do Estado, veículo que defenderia essa harmonia, sempre tomando partido do interesse nacional. Sem dúvidas, essas aspirações obtiveram êxito em um cenário no qual o Estado brasileiro, mesmo timidamente, promoveu algumas modificações no sentido aspirado, sobretudo em seu ápice com a *Empresa Brasileira de Filmes S/A* (Embrafilme).

No entanto, quando o próprio ideal nacionalista, bem como o Estado, sofrem transformações profundas, tal perspectiva de história entra em crise. É justamente tal tema que envolve este subcapítulo. Tal mote, por sua vez, enseja algumas questões para serem respondidas. São elas:

Quais aspirações desse discurso histórico, mesmo em parte, foram atendidas pelo poder público? Como se deu esse processo que teve seu momento de ápice com a Embrafilme? Quais alterações estruturais sinalizaram o esgotamento do discurso histórico encabeçado por Paulo Emílio e consolidado na academia? E, por fim, qual foi a recepção dessas alterações na própria academia que respaldou tal perspectiva de história?

Para responder tais questões, que não são poucas, tampouco simples, este subcapítulo será dividido em três momentos que se complementam. Um primeiro, no qual buscaremos analisar o entrelaçamento da teia interpretativa da história do cinema brasileiro de Paulo Emílio às ações estatais, tendo seu ápice com a Embrafilme. Um segundo, em que abordaremos o processo da ofensiva neoliberal e o fim da Embrafilme, ocasionando a crise da teia. E um terceiro, em que a demonstração da recepção dos estudos históricos a essa crise, bem como a reviravolta acerca da legitimidade do discurso histórico da trilogia de Paulo Emílio entram em crise.

3.3.1. Avaliando as conquistas da teia e seu ápice com a Embrafilme

Como já ressaltado, a teia interpretativa da história do cinema brasileiro entretecida por Paulo Emílio e consolidada pela academia ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, obteve bastante êxito com relação à aspiração de intervenção estatal na economia em defesa do cinema brasileiro, cujo ápice foi no período da Embrafilme. Em face disso, nada mais oportuno que abordarmos esse processo de conquistas do discurso histórico de Paulo Emílio, que, concomitantemente, garantiram sua efetivação concreta em propostas de lei para o cinema nacional e sinalizaram sua viabilidade como análise histórica acerca da realidade social, política, econômica e cultural do país.

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

Uma legislação protecionista para o cinema brasileiro foi tema prioritário para diversos grupos ligados ao mercado cinematográfico, sobretudo a partir da falência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, em meados de 1954. A falência não só da *Vera Cruz*, mas de todo um complexo industrial que havia sido criado em São Paulo, no início

da década de 1950, foi interpretada por muitos em função da falta de uma legislação protecionista.

Em consequência disso, sempre fruto de reivindicações daqueles defensores de uma intervenção firme do Estado no mercado cinematográfico nacional, com intuito de defender e impulsionar o produto brasileiro, e alvo de diversos ataques dos que compactuavam com a abertura de nossa economia ao capital e produtos estrangeiros, algumas leis protecionistas e paternalistas para o cinema brasileiro foi o que de mais significativo se conseguiu do Estado, ao menos até a Embrafilme. Tal aspiração era clara: proteger e tentar alavancar o tripé produção-distribuição-exibição do cinema nacional.

Um pouco antes do projeto historiográfico de Paulo Emilio começar a povoar as mentes daqueles que se interessavam pelo cinema brasileiro, surgiram órgãos que buscaram estreitar as relações entre cinema e poderes públicos brasileiros. Na segunda metade da década de 1950, no bojo do Estado desenvolvimentista, foi criado, atrelado ao MEC, o *Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica* (Geic), que conseguiu apenas impor algumas medidas que indiretamente beneficiavam a produção cinematográfica.

Tais medidas resumiam-se na extinção da bonificação cambial na remessa de rendas de filmes estrangeiros, articulada à exigência de cobertura cambial para importação de filmes impressos, e na modificação da lei de proporcionalidade (que desde 1951 garantia o mercado para a produção nacional na relação de oito filmes estrangeiros para um nacional) para uma cota fixa de 42 dias por ano, reservados obrigatoriamente para a exibição de nossos filmes⁸⁵.

Diante do papel secundário atribuído ao Geic no período desenvolvimentista, bem como a intervenção simbólica e inócua do Estado nacional nas questões mais profundas da estrutura do mercado cinematográfico brasileiro, em 1961, foi criado o *Grupo de Executivo da Indústria Cinematográfica* (Geicine). Com maior trânsito entre esferas estatais que cuidavam de comércio exterior, financiamento industrial e projetos educacionais, o Geicine visava finalmente atribuir ao mercado cinematográfico o *status* de questão econômica importante no interior do poder público brasileiro⁸⁶.

Em face dessa possibilidade, Paulo Emílio esboçou apoio irrestrito ao Geicine, apontando que finalmente delineava-se um ideal que dava ao cinema brasileiro sua real

⁸⁵ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 26. Sobre os trâmites legislativos, pareceres contrários e favoráveis, datas e períodos de efetivação dos projetos de lei. Cf. SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, p. 195-221.

⁸⁶ Ibid., p. 29.

importância⁸⁷. No entanto, medida bastante contestada do Geicine, mas que não surtiu o efeito esperado, sem dúvida, foi uma tentativa de aproximação entre os setores de produção, distribuição e exibição cinematográfica.

Tal contestação se pautava no fato óbvio segundo o qual existia uma incongruência de interesses entre os setores de distribuição e exibição, dominadas pelo capital estrangeiro, e o setor de produção, cuja base primordial era tida como defensora dos interesses nacionais. Esse descompasso foi notado pelos fracos resultados da medida (ligada à Lei de Remessas de Lucros de 1962) que instituía que uma percentagem de 40% do desconto de imposto de renda sobre remessa para o exterior dos rendimentos de filmes estrangeiros poderia (não deveria) ser aplicada na produção de filmes nacionais⁸⁸.

Em uma visão geral atinente às atuações de Geic e Geicine, José Mário Ortiz Ramos sugere uma ineficiência de suas propostas no tocante ao engajamento e sensibilização do Estado para uma efetiva ação de organização e apoio ao campo cinematográfico⁸⁹. Em contrapartida, de maneira mais profunda, analisando todos os projetos de lei, suas emendas etc., Anita Simis reconhece um intenso trabalho desses órgãos, tanto no incentivo à produção como nos mecanismos de proteção dos filmes brasileiros.

Como incentivo à produção, são enfatizadas a introdução de incentivos para o financiamento de filmes, a isenção de diversos impostos para equipamentos e materiais de laboratório e estúdio e a diminuição de tarifas alfandegárias para a importação de filmes “virgens”. Como medida de proteção é destacada a criação da lei de exibição compulsória em 1959, bem como sua alteração em 1963, para 56 dias anuais ao invés dos 42 dias anteriores⁹⁰.

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

⁸⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Importância do Geicine*. In: _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 331, Vol. 2.

⁸⁸ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 30.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁰ SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, p. 231-235.

Não obstante, fica claro que, naquele momento, se tomava consciência de toda a complexidade das alterações da indústria cultural em meio ao desenvolvimento econômico. Tal consciência pode ser demonstrada por meio dos argumentos de Paulo Emílio acerca da necessidade de uma industrialização do cinema brasileiro e da conquista do mercado interno.

No **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**, após expor a supracitada necessidade de diminuir os filmes estrangeiros exibidos no mercado interno nacional, ele argumenta com muita clareza que “[...] será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos de salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais”⁹¹. Ou seja, a reposição da situação da “Bela época”, em modernos termos industriais, seria o caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

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

Algumas aspirações dessa tese já vinham encontrando eco na criação do Geicine, porém isso foi aprofundado no projeto de criação do *Instituto Nacional de Cinema* (INC), em 1966⁹². No entanto, José Mário Ortiz Ramos não compactua com essa ideia, salientando que as principais premissas do INC giravam em torno de se criar um cinema de dimensões industriais, da promoção da associação com empresas estrangeiras (co-produções) e de tomar medidas modestamente disciplinadoras da penetração do filme estrangeiro em nosso mercado interno, sendo, esta última, proposta com certa “docilidade” para com os interesses estrangeiros⁹³.

Convém ressaltar que não compactuamos com esses argumentos. Como revela Anita Simis, Ramos comete um equívoco ao salientar uma “docilidade” com que foram

⁹¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 79.

⁹² SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, p. 252.

⁹³ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 53.

tratados os interesses do cinema estrangeiro⁹⁴, pois, ao contrário da legislação anterior referente a órgãos como o Geicine, ao qual competia apenas recomendar, encaminhar ou propor financiamentos à produção cinematográfica, foi com o INC que o Estado assumiu explicitamente o financiamento da produção filmes⁹⁵. Portanto, é óbvio que a teia entretecida por Paulo Emílio começava a conseguir algumas conquistas.

Analisando a normatização do mercado cinematográfico nacional, Anita Simis aponta enquanto medida mais significativa do INC o estabelecimento da “contribuição” financeira para o desenvolvimento da indústria nacional, que, reajustada todos os anos, seria calculada por metro linear de cópia positiva de todos os filmes destinados à exibição comercial em cinema e televisão. Tal “contribuição”, incidindo de forma indiscriminada em filmes nacionais e importados, significava um aumento considerável nas despesas dos importadores e na receita do INC.

Os recursos provenientes da “contribuição” seriam destinados principalmente para a premiação e financiamento de filmes brasileiros, determinando-se que o produtor brasileiro só pagaria a “contribuição” por ocasião do recebimento desse prêmio. Dessas informações, podemos reter somente duas medidas que beneficiavam diretamente a classe exibidora: a liberação dos preços dos ingressos e a revogação do decreto 56.499/65, que havia ampliado o alcance da exibição compulsória para todos os cinemas das grandes cidades⁹⁶.

No calor do momento de consolidação das medidas do INC, o discurso histórico de Paulo Emílio demonstra de forma expressiva a adesão às medidas protecionistas como um primeiro momento da efetiva entrada em cena do Estado como propulsor do desenvolvimento do cinema brasileiro. Em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, ao examinar as medidas estatais de meados de 1960, ele afirma: “A legislação paternalista — promulgada para compensar a ocupação do mercado pelo estrangeiro — pode ter consequências econômicas de algum vulto [...]”⁹⁷.

O crítico, apesar de aderir às teses cinemanovistas em termo estéticos, possuía uma visão mais aberta acerca das redefinições políticas e econômicas pelas quais o país passava nos fins da década de 1960, avaliando que a ortodoxia ideológica não traria benefícios à industrialização do cinema brasileiro. Pois, ao invés da lacuna anterior em

⁹⁴ SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, p. 271.

⁹⁵ Ibid., p. 257-258.

⁹⁶ Ibid., 252-259.

⁹⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 99.

termos de leis benéficas ao cinema nacional, naquele momento, certas medidas de proteção de nossas películas, independentemente de vertente ideológica, estavam lançando as bases para uma verdadeira política oficial de Estado para o cinema brasileiro.

Nessa conjuntura de debate em torno das medidas estatais no mercado cinematográfico, em 1969, sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (13/12/68), surge a Embrafilme, sob a gestão de Ricardo Cravo Albim. Como um apêndice do INC e inicialmente apenas como distribuidora, a empresa teoricamente tinha como principal dever distribuir e divulgar o filme brasileiro, promovendo a realização de mostras e apresentações no exterior⁹⁸.

Tais atribuições iniciais foram alvo de diversas críticas, que giravam em torno da questão de sua preocupação com o mercado externo, deixando o interno totalmente à mercê do produto estrangeiro. Paulo Emílio, desde 1966, já vinha tecendo essa crítica. No **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**, ao examinar a conjuntura na qual os cinemanovistas estavam buscando mercado exibidor fora do país, o crítico atacava o comércio cinematográfico nacional argumentando que o problema não seria o de aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas, sim, diminuir o número de películas estrangeiras exibidas no Brasil⁹⁹.

No entanto, poucos meses após sua criação, a Embrafilme passa a ter sob sua tutela o programa de financiamento de filmes brasileiros de longa-metragem, que anteriormente pertencia ao INC. A partir de então, paralelamente ao enfraquecimento do INC, a Embrafilme passa a deter o poder de direcionar significativa parcela da produção cinematográfica brasileira de acordo com os seus interesses ou dos seus dirigentes, iniciando, assim, sua polêmica história de empresa produtora¹⁰⁰.

Como argumenta José Mário Ortiz Ramos acerca do momento de criação da Embrafilme, mesmo sendo patente a falta de definição que cerca o seu aparecimento, pode-se depreender que se adotava a decisão de penetrar mais direta e agressivamente na produção cinematográfica nacional. Naquele momento, agregava-se a um órgão autárquico (INC) uma empresa (sociedade anônima), e passava-se a canalizar para esta os recursos oriundos da exploração do filme estrangeiro no mercado nacional (uma parcela do imposto

⁹⁸ GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 15-17. Cadernos de pesquisa, Vol. 6. Disponível em: www.centrocultural.sp.gov.br.

⁹⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 79.

¹⁰⁰ GATTI, Op. cit., p. 17.

de renda retido)¹⁰¹. Finalmente o discurso histórico de Paulo Emílio encontrava eco mais preciso nas propostas do Estado.

Compactuando com essa tese de Ramos, André Gatti destaca que, para se ter uma ideia da linha de financiamento à produção imposta pela Embrafilme, somente na gestão de Ricardo Cravo Albin (1970-1971) foram financiados 30 projetos de filmes de longa-metragem apresentados por 22 empresas produtoras¹⁰². Como acentua Tunico Amancio, a liberação dos primeiros financiamentos atenua as críticas constantes à Embrafilme e já enseja uma reformulação e ampliação das suas funções¹⁰³.

Nesse período, a Embrafilme financia películas como *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade (1971), e *São Bernardo*, de Leon Hirzman (1973)¹⁰⁴. Esse é um dado significativo, pois o fato de ambos os cineastas serem de origem nitidamente cinemanovista já sinaliza a linha de trabalho da empresa nos anos posteriores.

Em 1974, com a indicação do cineasta Roberto Farias à direção geral da Embrafilme, a empresa conquista a adesão de uma parcela considerável da corporação de cineastas, sobretudo aqueles do *Cinema Novo*. A partir de então, a empresa se torna prioritariamente uma área de poder do polo reunido em torno da *Cinemateca Brasileira* e do *Cinema Novo*, cujo defensor ferrenho, sem dúvida, era Paulo Emílio.

Nesse contexto, o INC é extinto, são criados o *Conselho Nacional de Cinema* (Concine) e a *Fundação Centro Modelo de Cinema* (Centrocine), bem como a Embrafilme passa às suas atribuições a co-produção, a exibição e a distribuição de filmes em território nacional, criando subsidiárias em todo o campo da atividade cinematográfica para o financiamento de filmes e equipamentos¹⁰⁵. Cabe ressaltar que o setor de distribuição da empresa ficou a cargo de Gustavo Dahl, outro cinemanovista.

É nesse momento que as aspirações do discurso histórico de Paulo Emílio, que se alinhava com as expectativas dos cineastas do *Cinema Novo*, começam a respirar seu período de ápice. Conforme esboça Amancio:

¹⁰¹ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 90.

¹⁰² GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 17. Cadernos de pesquisa, Vol. 6. Disponível em: www.centrocultural.sp.gov.br.

¹⁰³ AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, Vol. 8, n.º. 15, Jul/dez, 2007, p. 175. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu>.

¹⁰⁴ 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, da Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 30-31.

¹⁰⁵ AMANCIO, Op. cit., p. 175.

E só a partir de então que a Embrafilme, introduzindo de fato o sistema de co-produção, no qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica¹⁰⁶.

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

O que é um banco? Você pega dinheiro no banco, o banco cobra juros e exige garantia real. A EMBRAFILME jamais exigiu garantia real, jamais cobrou juros. Quando havia inflação e a EMBRAFILME investia 1,2 milhão e recuperava 1,4, não era o mesmo milhão que ela recuperava, ela recuperava o milhão nominal. Os cineastas gritavam furiosamente: “a EMBRAFILME virou uma empresa comercial”. Eles não queriam que se ligasse o fracasso de um filme ao sucesso de um outro, uma coisa que foi feita na gestão Celso Amorim também e que provocou uma enorme resistência. Cada filme era um risco, então o cara ganhava aqui, pegava a grana, e quando perdia aqui a EMBRAFILME é que morria com o prejuízo¹⁰⁷.

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

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

¹⁰⁶ AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro, Vol. 8, n°. 15, Jul/dez, 2007, p. 177. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu>.

¹⁰⁷ 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, da Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 33-34.

cinematográfica como realizadores de filmes relevantes. De acordo com a política de financiamento de Farias, não há dúvida de que seriam objetivamente beneficiados [...] ¹⁰⁸. (Grifo nosso)

De modo geral, ainda que houvesse certa censura por parte do *Serviço Nacional de Inteligência* (SNI), os filmes cinemanovistas deram sinais de adaptação à nova situação. Assim, salta aos olhos esse processo no qual os cineastas do *Cinema Novo* conseguem “aparelhar” a Embrafilme.

Existem diversas correntes críticas que encaram tal processo como “cooptação” dos cineastas por parte do regime militar, encarado, ao mesmo tempo, enquanto governo e Estado¹⁰⁹. Tal perspectiva é, no mínimo, discutível. Por um lado, parece haver nessa proposta uma confusão entre governo e Estado e, por outro, é desconsiderada a reavaliação ideológica cinemanovista, que já vinha sendo operada, ao menos, desde 1968, com *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, aliás, um dos principais cineastas financiados pela Embrafilme.

É oportuno salientar também que Paulo Emílio, em argumentos já destacados no segundo capítulo, ao analisar a **Revisão crítica do cinema brasileiro**, de Glauber Rocha, sinalizava a proposta que foi posta em prática por cinemanovistas e Embrafilme. Ou seja, aquela de união de interesses econômicos de todos os interessados no desenvolvimento do cinema brasileiro em detrimento de querelas ideológicas, pois o mais importante seria desenvolver o produto brasileiro e lutar contra os filmes estrangeiros que invadiam nosso mercado interno.

Desse modo, colocam-se ao largo questões mais precisas, em termos estéticos e ideológicos, em favor da “crença” na prática efetiva na industrialização do cinema nacional tutelada pelo Estado, mesmo sendo esse ditatorial, pois não se confunde naquele momento política de Estado e política de governo. É nesse sentido que a trilogia de Paulo Emílio, atrelada os interesses cinemanovistas, conquista na prática aquilo que vinha sendo cobrado por mais de uma década.

O Estado chamava pra si a responsabilidade de produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros, além de se impor contra a invasão de filmes estrangeiros. Aliado a esse fato, naquele momento, a manifestação cinematográfica nacional considerada

¹⁰⁸ 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, da Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 36.

¹⁰⁹ Um exemplo nítido desta posição é José Mario Ortiz Ramos. Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

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

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

Foi a partir do surgimento da Embrafilme que a atividade cinematográfica teve assegurada sua mais eficiente expressão dentro do aparato do Estado. Até então, as medidas legislativas implantadas e a criação do INC, indefinido enquanto órgão voltado à ampla atuação na economia do cinema foram a preparação do terreno onde, na década de 1970, se deu a definitiva aproximação entre cineastas e agências estatais. Fruto de uma política oficial de convivência com as oposições e integrada numa forma de capitalismo de Estado que não excluía os setores da indústria cultural, a Embrafilme consolidou seu processo de modernização, embora ainda sob a égide do regime militar e da censura, e abrigou, como afirmação ideológica, a necessidade de conquista do mercado interno. [...] Os anos 1974-1979 caracterizaram o período de experimentação, no qual foram desenvolvidas em sincronia duas das mais importantes ramificações da atividade: a produção e a distribuição¹¹⁰.

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

Por um lado, é destacado seu apoio à criação do Geicine, inclusive criticando o proselitismo dogmático dos comunistas liderados por Alex Viany, bem como apontando as dificuldades internas para a industrialização do cinema brasileiro. E, por outro, é enfatizado que, seu texto seminal **Situação colonial?** influenciou a **Estética da fome**, de Glauber Rocha¹¹¹, cuja perspectiva emblemática vinha contrariando os ideais de industrialização. Acrescentaríamos a esses dois pontos a ideia de que a substituição de importações não era o caminho ideal para a industrialização da atividade cinematográfica nacional.

¹¹⁰ AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, Vol. 8, nº. 15, Jul/dez, 2007, p. 181-182. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu>.

¹¹¹ SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, p. 270-271.

De fato, a teia interpretativa de Paulo Emílio é contraditória em alguns apontamentos, pois no debate estético ela defende o chamado grupo “nacionalista” (cinemanovistas), mas por outro lado, na questão de mercado, se aproxima de uma denominada perspectiva “industrialista”. No entanto, como não se trata aqui de “enquadrar” Paulo Emílio nessa ou naquela vertente, mas tentar perceber como as aspirações de seu discurso conseguiram lograr medidas estatais no cinema brasileiro, o melhor caminho é buscar entender essa questão através da capacidade da teia interpretativa do crítico — sempre oscilando entre as questões estéticas e as comerciais — em se enquadrar taticamente nos debates pela industrialização de nosso cinema.

Para tanto, um ponto do debate, já citado algumas vezes, sobre o texto **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** nos dá uma pista consistente. Sintetizando alguns argumentos de Jean-Claude Bernardet, Antonio Candido argumenta que é preciso pensar na posição de Paulo Emílio percorrendo, ao mesmo tempo, a ideia de que há a necessidade de uma eventual abertura para o produto esteticamente válido vindo do exterior e a rejeição do que vem do exterior como ocupação econômica e domínio do mercado cinematográfico brasileiro, impondo padrões culturais que violentam a nossa cultura¹¹².

Esta reflexão de Antonio Candido justifica de uma só vez a ambiguidade da posição de Paulo Emílio apontada por Simis, bem como esboça que as aspirações de seu discurso histórico foram, ao menos em parte, conquistadas. A argumentação de Renato Victor Villela é significativa nesse sentido, pois ele demonstra com muita clareza as conquistas do discurso histórico do crítico, afirmando:

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

¹¹² BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980, p. 9.

possível aos cineastas brasileiros empenhados na nacionalização de nosso cinema manter um nível de relacionamento e consequentemente de pressão junta à instituição¹¹³.

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

Em um balanço sintético, para se ter uma ideia da força cinemanovista no interior da Embrafilme, podemos destacar alguns filmes financiados ou contratados para a distribuição da empresa. Entre os principais destacam-se *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade (1971), *São Bernardo*, de Leon Hirzman (1973), *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos (1974), *Anchieta*, *José do Brasil*, de Paulo Cesar Saraceni (1978), *Muito Prazer*, de David Neves (1978), *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor (1978), *Bye, bye Brasil*, de Carlos Diegues (1979), *Cabeças Cortadas*, de Glauber Rocha (1979), e *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha (1980).

Traduzindo, especialmente aquela manifestação considerada “mais requintada” pela teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio conseguiu trabalhar como uma indústria cinematográfica. Dessa forma, o profundo “fosso” existente entre a classe de cineastas, sobretudo cinemanovistas, e o Estado foi atenuado.

Em linhas conclusivas, podemos afirmar que o ponto de junção entre cineastas e Estado, indiscutivelmente, foi a perspectiva de defesa dos interesses nacionais. Essa, por sua vez, proporcionou um estreitamento das relações existentes entre produção nacional e setor distribuidor de filmes, sob a égide da Embrafilme, que perdurou até meados de 1980.

Nessa medida, ocorreu a consolidação prática de um discurso histórico que, até então, se mostrava viável no sentido de indicar os rumos da atividade cinematográfica nacional. Em suma, a teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio ainda demonstrava-se viável, pois a produção cinematográfica nacional estava sendo amparada pelo Estado.

¹¹³ VILLELA, Renato Victor. **A crítica nacionalista de Paulo Emílio Salles Gomes**. *Comunicações e Artes*, São Paulo, n.º. 17, 1986, p. 71.

3.3.2. Crise econômica mundial, ofensiva neoliberal e fim da Embrafilme: o esgotamento da teia

A partir de 1980, imerso no contexto geral da América Latina, o Brasil começa a sofrer as influências diretas da ofensiva neoliberal que se estendeu pelo mundo, sobretudo após a II Guerra Mundial. Conforme aponta Perry Anderson,

A chegada da grande crise do modelo econômico do pós-guerra, em 1973, quando todo o mundo capitalista avançado caiu numa longa e profunda recessão, combinando, pela primeira vez, baixas taxas de crescimento com altas taxas de inflação, mudou tudo. **A partir daí as idéias neoliberais passaram a ganhar terreno.** As raízes da crise, afirmavam Hayek e seus companheiros, estavam localizadas no poder excessivo e nefasto dos sindicatos e, de maneira mais geral, do movimento operário, que havia corroído as bases de acumulação capitalista com suas pressões reivindicativas sobre os salários e com sua pressão parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais [no caso brasileiro, também culturais]. Esses dois processos destruíram os níveis necessários de lucros das empresas e desencadearam processos inflacionários que não podiam deixar de terminar numa **crise generalizada das economias de mercado.** O remédio, então, era claro: **manter um Estado forte, sim, em sua capacidade de romper o poder dos sindicatos e no controle do dinheiro, mas parco em todos os gastos sociais e nas intervenções econômicas.** A estabilidade monetária deveria ser a meta suprema de qualquer governo. Para isso seria necessária uma **disciplina orçamentária, com a contenção dos gastos com bem-estar, e a restauração da taxa "natural" de desemprego [...]** Ademais, reformas fiscais eram imprescindíveis, para incentivar os agentes econômicos. Em outras palavras, isso significava reduções de impostos sobre os rendimentos mais altos e sobre as rendas¹¹⁴. (Grifo nosso)

Nesse contexto de crise econômica mundial, precisamente no Brasil, a ofensiva neoliberal chega numa conjuntura aberta à sua doutrina. Como revela Emir Sader, desde 1964, a ditadura militar não se caracterizou por políticas econômicas liberais, mas ao contrário, incentivando a acumulação privada, nacional e estrangeira, no entanto, apoiada num capitalismo de Estado a serviço dos setores do mercado¹¹⁵.

Dessa maneira, tal capitalismo de Estado, à base de empréstimos externos a juros flutuantes, com a chegada da crise começa a passar por um processo de acomodação da economia, cuja hiperinflação é o elemento mais forte. Fernando Novais e João Manuel Cardoso de Mello sintetizam de forma percuciente esse processo, afirmando:

¹¹⁴ANDERSON, Perry. *Balanço do neoliberalismo*. In: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (Orgs). **Pós-neoliberalismo**: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 10.

¹¹⁵SADER, Emir. *A hegemonia neoliberal na América Latina*. In: _____ & GENTILI, Op. cit., p. 35.

Os problemas já começaram a surgir com a “crise do petróleo”, em 1974, e, daí em diante, com todos os distúrbios monetários e financeiros internacionais subsequentes. Mas, outra vez, ao invés de enfrentar a questão a fundo — a capacidade de financiamento e inovação —, lançamo-nos no que Carlos Lessa chamou de aventura megalômana do II Plano Nacional de desenvolvimento, **“resolvemos” levar adiante o crescimento econômico recorrendo às facilidades do endividamento externo, especialmente das empresas estatais**¹¹⁶. (Grifo nosso)

Em linhas concisas, a ofensiva neoliberal cobrava as dívidas de quase três décadas de desenvolvimento econômico à base de substituição de importações. No interior deste processo também deve ser destacada a segunda crise do petróleo de 1979, bem como a reorganização da sociedade civil com a Anistia, o movimento das Diretas já e as eleições presidenciais indiretas, já ao longo dos anos de 1980.

Imersa nessa conjuntura, sobretudo no âmbito Estatal, a Embrafilme passa por constantes mudanças de gerência, inclusive nomeação de um diretor-geral de fora dos quadros da corporação de cineastas. É um momento de crise da empresa em que, como informa Ismail Xavier, se fala na morte do cinema brasileiro e da necessária reformulação da Embrafilme¹¹⁷.

Segundo Tunico Amâncio, o aumento galopante da inflação faz com que os orçamentos tornem-se problemáticos, exigindo reajustes constantes, as complementações de verbas oficiais passam a escassear, a atividade como um todo sofre um refreamento, bem como a empresa passa a exigir garantias sólidas¹¹⁸. Nos primeiros anos do decênio de 1980, a Embrafilme, embora tenha financiado filmes como *O homem do Pau-Brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade (1981), *Estrada da vida*, de Nelson Pereira dos Santos (1981), *Eles não usam Black-tie*, de Leon Hirszman (1981), *Quilombo*, de Carlos Diegues (1984), *Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabor (1986), e *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra (1986), abandona a política clientelística com os cineastas cinemanovistas, pois a força de sua linha de financiamento era, em grande medida, baseada na taxaço de filmes importados.

Esse é um fator muito importante. André Gatti chama atenção para que grande parte dos recursos financeiros da Embrafilme originava-se da importação de películas, e, à

¹¹⁶ MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: SCHWARCZ, Lilia M. **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 634, Vol. 4.

¹¹⁷ XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 48.

¹¹⁸ AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, Vol. 8, nº. 15, Jul/dez, 2007, p. 180. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu>.

medida que a conjuntura macroeconômica mundial se tornou adversa, houve uma sensível queda na produção norte-americana, alimentando o declínio da importação nacional e de grande parte do capital financeiro da empresa¹¹⁹.

É Justamente essa questão da industrialização do cinema brasileiro via substituição de importações, não refutada enfaticamente pelo discurso histórico de Paulo Emílio e pelos cinemanovistas¹²⁰, que promoveu os golpes mais duros no processo de crise da Embrafilme e das próprias perspectivas nacionalistas. Na realidade, como aponta Francisco de Oliveira, durante a ditadura militar (1964-1985), os dirigentes da economia eram todos “liberais” que tinham por trás de si um rancoroso autoritário. Assim, o processo de dilapidação do Estado brasileiro já estava em curso¹²¹.

O prosseguimento dessa dilapidação é emblemático em duas medidas estatais que minaram grande parte do poderio econômico da Embrafilme: a Lei Sarney, de 1986, e a criação da *Fundação do Cinema Brasileiro*, em 1988¹²². A primeira dispôs sobre a renúncia fiscal para a produção de projetos culturais. É um processo no qual os filmes financiados pela empresa começaram a ter seus orçamentos completados com verba externa, dos benefícios fiscais concedidos a operações de caráter cultural ou artístico, disputando com as outras artes as verbas para patrocínio. Já a segunda, volta o lado operacional dos incentivos da Embrafilme para os curtas-metragens e documentários¹²³.

Esse estado terminal da Embrafilme deparou-se, em 1990, com a eleição de Fernando Collor de Mello, que colocou em prática o programa de desmonte da concepção de Estado intervencionista e protecionista. Collor seguiu efetivamente a receita proposta pelo *Consenso de Washington*, que Luiz Carlos Bresser Pereira resumiu da seguinte forma:

[...] (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)¹²⁴.

¹¹⁹ GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 50. Cadernos de pesquisa, Vol. 6. Disponível em: www.centrocultural.sp.gov.br.

¹²⁰ Talvez porque, tanto o discurso de Paulo Emílio quanto a corporação cinemanovista estavam se beneficiando dessa política.

¹²¹ OLIVEIRA, Francisco de. *Neoliberalismo à brasileira*. In: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (Orgs). **Pós-neoliberalismo**: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 24-25.

¹²² AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, Vol. 8, n°. 15, Jul/dez, 2007, p. 180-181. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu>.

¹²³ AMANCIO, loc. cit.

¹²⁴ BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Uma interpretação da América Latina: a crise do Estado*. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n°. 37, Novembro de 1993, p. 45.

Isto é, o então Presidente da República assinou diversas medidas provisórias que visavam à adoção de medidas de remodelação da estrutura político-econômica nacional, de orientação neoliberal, seguindo a receita de abertura do mercado aos capitais externos e de não-intervenção do Estado na economia. Tais medidas influíram diretamente nos alicerces da Embrafilme, culminando em sua extinção sumária em 1990.

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

A operação de desmonte da atividade cinematográfica atingiu a capacidade de produção e competição do cinema brasileiro no seu próprio mercado. Nem mesmo foram preservados os mecanismos de controle estatístico por parte do Estado. De uma situação de estabelecimento confortável frente ao mercado o cinema reduziu-se novamente a uma atividade periférica, recomeçando do zero. A produção nacional, que atingira nos picos dos anos 1970 mais de 100 filmes por ano, com uma ocupação de mercado da faixa de um terço, vai voltar a níveis insignificantes, e nesse vácuo permitir a reconquista desse terreno pelo cinema americano. O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e finalmente seu público, embora isto se tenha dado também por conta da modernização tecnológica (TV a cores e *homevideo*), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema¹²⁵.

Em linhas conclusivas, essa “história trágica” da Embrafilme nos anos de 1980 produziu órfãos cinematográficos de um Estado que substituiu um modelo de intervenção e proteção do filme brasileiro por outro aberto à concorrência e à mercê das leis de mercado. Esses órfãos podem muito bem se resumir à parcela oriunda do cinemanovismo, bem como àqueles que aderiram à teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio, pois a Embrafilme havia se tornado um polo quase restrito àquela corporação de cineastas.

Tanto é que, quando Fernando Collor de Mello assinou a medida provisória que extinguiu a Embrafilme, para muitos, obviamente os cineastas mais jovens e aqueles não tinham vez no interior da empresa, há tempos ela já havia deixado de cumprir o papel que lhe cabia. Enfim, tal opção política concreta marcou simbolicamente um processo de redefinição dos ideais nacionalistas que balizaram a história do cinema brasileiro contada por Paulo Emílio.

¹²⁵ AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, Vol. 8, nº. 15, Jul/dez, 2007, p. 181. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu>.

3.3.3. *Recepção da academia: Jean-Claude Bernardet e a redefinição de paradigmas*

Em face dessa nova conjuntura, a historiografia do cinema brasileiro teve que tomar suas medidas. Após a promulgação da Lei Rouanet, em 1991, e da Lei do Audiovisual, em 1993, que canalizaram a produção cinematográfica para a luta aberta no mercado, bem como incidiram diretamente na perspectiva de que a iniciativa privada poderia obter lucros com seus filmes, os ideais nacionalistas da teia interpretativa de Paulo Emílio, que propugnavam a necessária intervenção estatal na produção cinematográfica, começou a sofrer fissuras.

Exatamente nesse contexto, Jean-Claude Bernardet lança sua obra **Historiografia clássica do cinema brasileiro**¹²⁶. Em termos gerais, focalizando diretamente os ideais nacionalistas que balizam a historiografia do cinema brasileiro, Bernardet rompe abruptamente com a perspectiva apologética à teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio e consolidada na academia por duas gerações de historiadores do cinema nacional.

É pertinente apontar que abordaremos as críticas de Jean-Claude Bernardet presentes nos três primeiros capítulos, assim intitulados: *Acreditam os brasileiros nos seus mitos*, *Da Periodização* e *De Recortes e de Contextos*. Tal escolha se explica, à medida que a esses capítulos subjaz um instrumental teórico que coloca em suspensão diversos elementos reproduzidos à exaustão na historiografia do cinema brasileiro. Portanto, após essa sintética apresentação, vamos à obra.

De um modo geral, em *Acreditam os brasileiros nos seus mitos*, as críticas de Bernardet giram em torno da ideia de “nascimento” do cinema nacional e a chamada “Bela época” do cinema brasileiro. Como já vimos, esses conceitos tiveram nítida influência na historiografia acadêmica do cinema nacional.

Discutindo a ideia de “nascimento”, Bernardet propõe que tal datação é fruto de uma investidura ideológica dos historiadores do cinema brasileiro. O crítico parte do pressuposto de que a procura deste “nascimento” colaborou para que a historiografia clássica do cinema nacional¹²⁷, sem investigar criticamente às fontes primárias (textos

¹²⁶ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

¹²⁷ Lê-se Jurandir Passos Noronha, Paulo Paranaguá, Alex Viany, Vicente de Paula Araújo e, sobretudo Paulo Emílio.

jornalísticos), aceitasse uma filmagem, da Baía de Guanabara, realizada por Afonso Segreto, em 19 de junho de 1898, como esse “nascimento”.

Na realidade, Bernardet coloca em “suspensão” a seguinte informação colhida em um jornal por Vicente de Paula Araújo e legitimada e difundida por Paulo Emílio:

Chegou ontem de Paris, o sr. Afonso Segreto, irmão do proprietário do salão Paris no Rio, sr. Gaetano Segreto. O sr. Afonso Segreto há sete meses que fora buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo e agora volta habilitado a montar aqui uma verdadeira novidade, que é a exibição de vistas movimentadas do Brasil. **Já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra.** Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas¹²⁸. (Grifo nosso)

Ou seja, o crítico repele a fonte, que é uma notícia veiculada na imprensa e não a película da primeira filmagem, “supostamente” perdida. Com base nisso, Bernardet lança questões acerca da própria validade desse “nascimento” com a seguinte indagação: “[...] que critérios levaram os historiadores a construir essa data – 19 de junho de 1898 –, que investimentos ideológicos contribuíram à elaboração desse “nascimento”, hoje tido como óbvio?¹²⁹”.

Buscando responder seu próprio questionamento, Bernardet salienta que a insistência no “nascimento” decorre de um necessário marco inaugural (busca das origens, urgência existencial) a partir do qual os fatos se desenrolam numa cronologia linear. Mas que, enquanto os historiadores europeus arguem sobre o “nascimento” do cinema, os brasileiros falam de “nascimento” do cinema brasileiro.

Tal acréscimo do adjetivo brasileiro ao marco do “nascimento”, segundo o crítico, busca restringir o “nascimento” dentro das fronteiras nacionais, demonstrando a busca de raízes autenticamente brasileiras, o que fundamenta a tentativa dessa historiografia de afirmar a autenticidade do cinema brasileiro. Para Bernardet, este processo corresponde ao momento em que “[...] as elites tentam enfrentar as incertezas da identidade [...]”¹³⁰.

Evoluindo, o crítico aponta como ideal propulsor de tal movimento um excessivo nacionalismo, cuja efervescência da perspectiva desenvolvimentista do período

¹²⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1898. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 19.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 22.

legitimava. É interessante notar que as críticas de Bernardet são propugnadas num contexto em que o ideal nacionalista já está exaurido, pois a ofensiva neoliberal praticamente rompe com tal premissa.

Também é verdade que, como sugere Maria Rita Eliezer Galvão, já na década de 1960 o crítico considerava “perigosa” a posição nacionalista dos cineastas e historiadores do cinema brasileiro¹³¹. No entanto, é mais notório ainda que, na conjuntura de escrita dessa obra em voga, a visão nacionalista da historiografia clássica, sobretudo a de Paulo Emílio, bem como suas bases de sustentação prática (Embrafilme), ou já estão esmaecidas ou já nem existem mais.

Perante esse quadro, o crítico tece considerações de demasiada importância. Segundo Bernardet,

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 filmes¹³². (Grifo nosso)

Ou seja, para ele, os historiadores brasileiros contribuíram na legitimação desse “mito de origem”, escrevendo uma narrativa histórica que privilegiava a produção em detrimento da exibição, do contato dos filmes com público, pois a luta cultural travada no bojo da sociedade brasileira, naquele momento, sugeria uma posição contra um mercado exibidor nacional que era dominado por películas estrangeiras.

Dessa maneira, para Bernardet, se o foco de preocupações dos historiadores nacionalistas convergisse para o contato dos filmes com o público, a noção de “nascimento” do cinema nacional teria que se pautar pela exibição dos filmes, fator que não daria ao resgate de nossa história cinematográfica a caracterização de instrumento de valorização do que seria nosso (a produção). Assim, como o próprio crítico afirma, naquele

¹³¹ BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 191.

¹³² Id., **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995, p. 26-27.

período a filosofia era esta: “[...] pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos [...] chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito”¹³³.

É emblemática essa preocupação de Bernardet com a questão do público, pois já na década de 1960, na obra **Brasil em tempo de cinema**, o crítico sinalizava que as películas cinemanovistas eram produzidas e consumidas somente por extratos médios da sociedade e, dessa forma, o problema do público era um dos principais motes a serem enfrentados¹³⁴. Como sabemos, a questão do público naquele período emerge com certa carência de tratamento, é vista apenas pelo ângulo ideológico nacionalista, que aponta como único culpado da falta de contato de nossos filmes como o público a dominação estrangeira em nosso mercado interno.

Não obstante, já na década de 1990, momento de escrita de **Historiografia clássica**, os ideais nacionalistas de luta contra a ocupação de nosso mercado interno são colocados em segundo plano, pois as propostas giram em torno de se conquistar o público não só nacional, mas também internacional. Basta lembramos que é momento de repercussão de *Carlota Joaquina — Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, e *O Quatrilho*, de Fábio Barreto (1995).

Nesse contexto, o primeiro filme é encarado sob o ideal de cinema brasileiro que consegue sucesso de público, uma vez que sua boa repercussão coloca a produção nacional na ordem do discurso da crítica cinematográfica, especialmente tendo em vista a aprovação prévia das bilheterias¹³⁵. Ou seja, o contato com o público norteia o grau de importância de cada filme no âmbito da crítica cinematográfica nacional. E o segundo, com sua indicação ao Oscar, em 1996, marca um momento de “suposta” conquista de público, inclusive internacional.

Dessa forma, esses filmes são marcos de um denominado novo cinema nacional, síntese de uma produção voltada para o grande público nacional e estrangeiro. Nesse sentido, as críticas de Bernardet que enfatizam a exibição como elemento chave para o entendimento da história do cinema brasileiro têm em vista, por um lado, uma postura mais ampla, cuja conjuntura presente aporta-se no ideal de globalização, do qual o cinema brasileiro não passava à margem, e, por outro, na necessidade de enterrar um passado

¹³³ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995, p. 27-28.

¹³⁴ Id., **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, passim.

¹³⁵ SILVA JÚNIOR, Luiz Joaquim da. **Cinema brasileiro nos jornais**: uma análise da crítica cinematográfica na retomada. Recife: Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2004, p. 25.

cinematográfico considerado alheio às questões mercadológicas que tanto marcam a década de 1990.

Em suma, não é despreziosa a cobrança de Bernardet para que, no processo de escrita da história do cinema brasileiro, se leve em consideração o contato dos filmes com o público. Pois, na conjuntura em que o crítico está imerso, sobretudo no calor de *O Quatrilho* e *Carlota Joaquina*, começa-se a respirar os ares de uma “retomada do cinema brasileiro”, que sinaliza uma “suposta” viabilidade do contato dos filmes com o público.

É sob essa perspectiva que Bernardet desenvolve suas críticas. Ancorando-se na inexistência de um indício preciso da ocorrência dessa primeira filmagem no Brasil, o crítico questiona a própria existência do fato do “nascimento” do cinema nacional, tido como absoluto na teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio e consolidada pela academia. Assim, Bernardet expõe a necessidade de um novo discurso histórico, que abandone a ideia de “nascimento” por outras problematizações menos atreladas à “profissão de fé ideológica” que tanto legitimou esse marco, elidindo, assim, preocupações de pesquisa *stricto sensu*.

Passando ao enfrentamento do conceito de “Bela época” do cinema brasileiro, Bernardet explica a qual período o conceito se refere (1907-1911), passando a desferir suas críticas mais ácidas ao recorte e suas implicações. De acordo com ele, no período denominado “Bela época”:

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 ficção¹³⁶.

Bernardet aponta que, no texto de Paulo Emílio, é evidenciado que a tríade produção-exibição-público, articulada sob interesses comuns, emerge como a “chave” do sucesso desse período. E, diante disso, afirma, “[...] 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”¹³⁷.

Sob esse prisma, de acordo com Bernardet, a história delineada no **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**, de Paulo Emílio, corresponde a uma visão mítica de

¹³⁶ BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 35.

¹³⁷ Ibid., p. 36.

história, pois nela há “[...] o reconhecimento de um tempo primitivo tido como ideal, repostado como perspectiva da história”¹³⁸. Dessa maneira, a “Bela época”, sinônimo de “Idade do ouro”, consiste num ciclo que abre e fecha a história de uma cinematografia legitimamente nacional.

Segundo Bernardet, as “idades de ouro”, tanto inicial como final, normalmente estão ligadas por uma série de períodos, que organizam a estrutura do **Panorama** de Paulo Emílio. Prosseguindo, o crítico acentua que este pressuposto sistematiza-se numa visão mítica de história, na qual a organização estrutural comporta um tempo primitivo (“Idade do ouro”) que emerge como uma utopia a se reconquistar. E, ainda, com “acontecimentos fundadores” (primeira filmagem em 1898), seguidos de uma catástrofe (crise de produção e exibição entre 1898 e 1907), seguida por uma renovação (“Idade do ouro”)¹³⁹.

Assim, tal “Idade do ouro”, colocada como utopia a ser reconquistada, para Bernardet, se, por um lado, nos remonta à mitologia cristã, por outro, incita ideologias românticas, socialistas e comunistas dos séculos XIX e XX: Marx, Engels e Lukacs. Destarte, a estrutura do **Panorama** de Paulo Emílio possui 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). Em suma, é a “Idade do ouro” vivida no passado que ilumina o caminho para o futuro¹⁴⁰.

Em linhas conclusivas acerca do conceito de “Bela época”, Bernardet sintetiza de maneira percuciente suas asserções anteriores:

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 história¹⁴¹. (Grifo nosso)

Isto é, segundo o crítico, a exclusividade para a produção dos filmes e a consolidação dos cineastas como corporação na luta contra o mercado ocupado pelo filme

¹³⁸ BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 36.

¹³⁹ Ibid., p. 39.

¹⁴⁰ Ibid., p. 41.

¹⁴¹ Ibid., p. 48.

estrangeiro são as preocupações da concepção de cinema brasileiro desta historiografia clássica. Contudo, para ele, é preciso uma nova concepção de história, pois, para compreender sua conjuntura presente, são necessários novos “mitos” explicativos.

Essa última asserção é muito interessante e nos remete à historicidade da obra de Bernardet. Ele está inserido numa conjuntura que descarta o passado do cinema brasileiro na proporção que repele os ideais nacionalistas. Desse modo, nessa “nova fase” do cinema brasileiro, que já não corresponde mais ao extremismo ideológico, tampouco a luta contra padrões universais de cultura, especialmente norte-americanos, é preciso um novo paradigma que forneça uma utopia a ser buscada.

Grosso modo, sem herança na qual possa buscar raízes, assim como inserida em uma conjuntura econômica, política e social nova, a historiografia do cinema brasileiro, de acordo com Bernardet, precisa construir novos significados para o passado de nosso cinema. Reinterpretar ou mesmo abandonar a perspectiva de história da teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio e consolidada pela academia, para ele, é o caminho mais preciso no sentido de impor uma perspectiva de história presente, sintonizada com a conjuntura neoliberal, que indique caminhos para o “futuro” cinema brasileiro.

Seguindo tal orientação, Bernardet adentra o capítulo intitulado *Da Periodização*. Nele, uma vez mais, **O panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**, de Paulo Emílio, é o alvo das críticas, que ganham mais ênfase no caráter teórico-metodológico. O crítico inicia demonstrando que a periodização elaborada por Paulo Emílio no **Panorama** consiste em um desdobramento dos conceitos de “nascimento” e “Bela época”, pois ela obedece aos rumos ditados pelo período considerado vigoroso e sua necessária reposição utópica, condicionante de etapas degradadas¹⁴².

No cerne das argumentações de Bernardet reside a proposição de que, com exceção da passagem da 4ª para a 5ª época, a interrupção na produção cinematográfica nacional funciona como um eixo de ligação entre as épocas consideradas por Paulo Emílio vigorosas e aquelas consideradas degradadas. Desse modo, Bernardet justifica sua interpretação anterior segundo a qual a degradação de determinados períodos pode ser entendida como sinônimo de queda da produção, bem como consiste num elemento essencial no ritmo da história pretendida por Paulo Emílio.

¹⁴² Convém lembrar o leitor da periodização elaborada por Paulo Emílio. 1ª época, de 1896 a 1912; 2ª época, de 1912 a 1922; 3ª época, de 1923 a 1933; 4ª época, de 1933 a 1949; e 5ª época, de 1950 a 1966.

Na levada dessa premissa, Bernardet encontra variantes na metodologia de Paulo Emílio. Para ele, existem problemas na coerência da metodologia de Paulo Emílio como o enquadramento da produção cinematográfica paulista, do segundo decênio do século XX, em uma época degradada (2ª época) que valeria somente para os filmes cariocas; e a ideia de unidade entre dois períodos distintos (1898-1907 e 1908-1911) estabelecida na 1ª época.

Salta aos olhos o problema mais grave dessa periodização encontrado por Bernardet. De acordo com ele, numa periodização “aparentemente” moldada pelo critério da produção de filmes, que abre e fecha as épocas, aparece, no entanto, a inauguração da 1ª época com uma exibição, em 1896, e não com uma produção, que devia corresponder ao suposto “nascimento”, em 1898¹⁴³.

É exatamente sobre este problema que Bernardet discorre, afirmando:

O destino do texto explica também que o autor não se tenha detido em finuras metodológicas: um texto relativamente curto, de leitura fluente, devia seduzir o leitor leigo e convencê-lo da existência e interesses do cinema brasileiro¹⁴⁴.

Ou seja, não é preocupação vital a metodologia, mas, antes de tudo, um convencimento do leitor sobre a existência e importância do cinema brasileiro. Assim, mais uma vez Bernardet toca na questão do nacionalismo, que impõe uma preocupação antes ideológica que metodológica, cujo cerne chega até mesmo a ignorar os pressupostos anteriores de predileção pela produção cinematográfica.

Tal gama de problemas leva o crítico a colocar em suspensão a própria viabilidade de uma periodização vertical, cronológica, de abrangência nacional para a cinematografia brasileira. Em face dessa ideia de suspensão, ele propõe o trabalho horizontal, com filões que apresentariam ritmos diferenciados, tentando estabelecer entre eles relações, sem querer encaixá-los em unidades temporais consideradas válidas para todos os filões¹⁴⁵.

Concluindo o capítulo, Bernardet enfatiza o caráter nacionalista do texto de Paulo Emílio, assim como suas prováveis intenções, da seguinte maneira:

¹⁴³ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995, p. 54-56.

¹⁴⁴ Ibid., p. 56.

¹⁴⁵ Ibid., p. 59.

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**¹⁴⁶. (Grifo nosso)

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

De acordo com esse ponto de vista, ele inicia o terceiro capítulo intitulado *De Recortes e de Contextos*. Em poucas linhas, neste capítulo Bernardet retoma alguns pontos tratados no primeiro, sobretudo relacionados ao conceito de “Bela época”, para focalizar a construção de recortes e contextos viciados, dentre outros elementos, pela visão nacionalista dos intelectuais que se debruçaram na história do cinema brasileiro.

Para o crítico, há de se ter maior rigor nas relações entre produção cinematográfica da primeira década do século XX e os contextos utilizados para explicá-la. Com base na trilogia de Paulo Emílio e sua reprodução sintomática no texto de Roberto Moura, presente na **História do cinema brasileiro**, organizada por Fernão Ramos, ele atenta para o modo como o público da primeira década do cinema brasileiro aparece na historiografia clássica.

Aprofundando-se na análise, Bernardet avalia que na periodização referente às épocas existe um movimento metodológico bastante interessante. Por um lado, nas épocas degradadas, a ideia segundo a qual o público menospreza os filmes brasileiros é forte e, por outro, no período na referente à “Bela época”, considera-se que o público adere plenamente à produção brasileira.

¹⁴⁶ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 64.

É nesse sentido que Bernardet problematiza esse movimento, indagando a existência de fontes para tais afirmações, bem como as repelindo de maneira sistemática. Segundo ele,

A construção desse público parece antes resultar de uma lógica interna à visão mítica de história e à noção de Idade de Ouro, bem como da metodologia já comentada em texto anterior. Como, tradicionalmente, o trabalho de história visa volta-se para a produção e menospreza a exibição, não há como se ter informações sobre o público, que resulta numa construção mental¹⁴⁷.

Em outros termos, o crítico indica que a ideia de valorização do produto nacional (dos filmes nacionais) por parte do público no período correspondente à “Bela época” é um investimento ideológico nacionalista de quem escreve essa história em outro contexto (anos de 1960). Pois, se, por um lado, as preocupações nacionalistas já figuravam na sociedade brasileira desde o final do século XIX, como, por exemplo, no campo dos letrados (escritores, críticos, jornalistas, polemistas), por outro, elas estavam restritas a uma esfera nobre da sociedade, não representante da maioria absoluta do público de cinema do período.

Assim, de acordo com Bernardet, para comprovar esse ideal nacionalista no público do cinema brasileiro no período da “Bela época” é necessário demonstrar que as preocupações que tanto agitavam os letrados também atingiam a rua, o povo, pois este seria o público de cinema do período¹⁴⁸. Para ele, tal movimento não foi feito na historiografia do cinema brasileiro e se justifica pelo próprio fato de os historiadores do cinema nacional menosprezarem a exibição cinematográfica. Portanto, eles não possuíam meios para obter informações sobre esse público da “Bela época”.

Norteados por essa ideia central, Bernardet confronta o tema do nacionalismo atribuído ao público com os gêneros mais vistos do cinema brasileiro na época: *Os filmes cantantes*, *os filmes criminais* e *os filmes de revista*. Vejamos.

Naquilo que concerne aos *filmes cantantes*, Bernardet nega a existência de um ideal nacionalista no público do período, que, segundo a historiografia do cinema brasileiro, promovia uma diferenciação entre os filmes brasileiros e os importados. O crítico justifica sua refutação, demonstrando que tal clivagem não aparece na imprensa da época, fato que dissolve tal ideia. Pois, de acordo com Bernardet, se houvesse um

¹⁴⁷ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995, p. 68.

¹⁴⁸ Ibid., p. 70.

investimento nacionalista por parte do público, ao menos uma especificação da nacionalidade das películas exibidas no Brasil apareceria na imprensa, e isso também não ocorre.

Aprofundando-se no assunto, ele se manifesta com clareza:

[...] se não temos elementos para negar um eventual investimento nacionalista por parte do público sobre o cinema produzido no Brasil, **tampouco temos para afirmá-lo**; e podemos intuir que o tom nacionalista encontrado na historiografia cinematográfica referente a este período tem sua origem, não nas pesquisas realizadas pelos historiadores, **mas na projeção do seu próprio conceito nacionalista de cinema brasileiro sobre o cinema e o público do início do século**. Insisto sobre essa questão de método: tentar sempre tomar uma insuficiência de informação como informação, ao invés de tentar de imediato preencher a lacuna. Essa última operação é frequentemente destruidora de informações¹⁴⁹. (Grifo nosso)

Em poucas palavras, o nacionalismo de quem escreve, na década de 1960, nossa história cinematográfica é que engendra a ideia de nacionalismo do público do primeiro decênio do século XX. E ainda, para Bernardet, mesmo que, de fato, existisse esse investimento nacionalista do público sobre os *filmes cantantes*, isso não representaria necessariamente uma consolidação da produção cinematográfica brasileira. Ele justifica essa afirmação destacando que esses filmes consistem em um gênero misto e não exclusivamente cinematográfico, pois sua substância artística primordial não era independente da sua origem musical e teatral, portanto, sequer podem ser considerados apenas uma manifestação cinematográfica.

Discorrendo acerca dos *filmes criminais*, Bernardet demonstra que Paulo Emílio promove uma complexa relação entre o público do período, os filmes e a imprensa criminal da época. De acordo com o crítico, Paulo Emílio condiciona o sucesso dos *filmes criminais* à veiculação anterior de fatos na imprensa que despertavam interesse do público para esses filmes. Isto é, o público iria buscar no cinema a projeção daquilo que encontrara no jornal.

Segundo Bernardet, tais argumentos de Paulo Emílio são discutíveis, ao passo que os jornais já traziam narrativas dos crimes ilustradas por fotos que buscavam representar os fatos como eles ocorreram. Seguindo esta ideia, o crítico acentua sua dúvida acerca da capacidade do cinema brasileiro do período em dar um passo além dos jornais e,

¹⁴⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995, p. 79.

assim, trazer alguma novidade atinente aos crimes veiculados anteriormente na imprensa¹⁵⁰.

Em face disso, Bernardet propõe que o estudo dos *filmes criminais* seja empreendido em conexão com a filmografia internacional, na medida em que tais filmes encaixavam-se em um gênero internacionalmente já constituído. Para tanto, o crítico insinua o abandono do recorte específico sobre a produção, com vistas a um alargamento documental em direção ao campo da exibição, questionando se o público, pautado no critério de nacionalidade, realmente fazia um recorte empírico entre o filme criminal internacional e o brasileiro¹⁵¹.

Como tal empreendimento ainda não havia sido feito, Bernardet deixa em “suspensão” a tese acerca do nacionalismo do público, chegando à problematização do processo de produção cinematográfica do período. Para o crítico,

Outra consideração que deve se fazer a partir do gênero criminal diz respeito ao processo de produção. Se considerarmos que a “produção” é o conjunto de atividades e recursos necessários para que um filme venha a existir, podemos falar da produção ou do processo de produção dos filmes criminais brasileiros, e considerar os cineastas como os responsáveis. Se diferentemente, considerarmos que o processo de produção não se restringe às atividades e recursos estritamente necessários à existência de um filme como objeto, mas abrange outros fatores igualmente indispensáveis à sua existência da forma como se deu (e aqui podemos falar no gênero criminal, no seu conhecimento ou não pelo público e pelos cineastas, da imprensa e de seus leitores, etc.), seremos obrigados a diferenciar um “processo de produção” de um “processo de fabricação”, formalizar esses dois processos e aventar hipóteses sobre seu relacionamento¹⁵².

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

¹⁵⁰ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995, p. 85.

¹⁵¹ Ibid., p. 89.

¹⁵² Ibid., p. 91

Abordando os *filmes de revista*, Bernardet sugere que a mesma articulação entre público, filmes e imprensa também é utilizada para explicar o sucesso desse gênero. Entretanto, com base na informação segundo a qual, por um lado, a gênese dos *filmes de revista* é intrinsecamente ligada ao espetáculo teatral e musical e, por outro, que seu descrédito mundial ocorre no mesmo período da “Bela época”, ele aponta que tal explicação, por não tocar em outra dimensão muito importante senão a cinematográfica, torna-se lacunar.

Seguindo essa linha de raciocínio, o crítico tece alguns comentários que visam direcionar um modelo de correção desse problema, afirmando:

Em realidade penso que a articulação revista de ano-teatro-cinema a partir da reflexão de um (a) estudioso (a) das revistas teatrais deve ser tomado com uma possibilidade de questionamento enriquecedor, sem dúvida, mas como um primeiro passo a partir do qual o próprio *historiador de cinema* deverá ir à área do teatro de revista¹⁵³.

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

Ao cabo de sua longa análise sobre estes três gêneros aceitos como sucessos de público pela historiografia clássica, sobretudo por Paulo Emílio, Bernardet propõe devidos cuidados com três questões elementares. Primeiro, com a explicação dada para as causas do fim da chamada “Bela época”, pois também pode haver elementos internos propulsores desse fim. Segundo, com a tendência a considerar os produtores de cinema do período como gente específica do cinema, pois esses produtores podiam ser antes pessoas ligadas ao espetáculo ou outras atividades. E, terceiro, com a generalização do conceito de cineasta, utilizado para designar quem faz cinema na atualidade e quem fez cinema em 1910, pois quem fazia cinema no início do século possivelmente não se dedicava somente à função cinematográfica.

¹⁵³ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 103.

Para contornar esses problemas, sobretudo aquele referente ao conceito de cineasta, segundo ele, é necessário romper essa identidade, propondo uma relação de alteridade, aplicada não só aos chamados cineastas dos primórdios do cinema nacional, mas também a nós. Para o crítico, tal relação enseja a ideia de que não consideremos nosso conceito de cineasta como pedra de toque para análise de todos os outros períodos, mas apenas como um momento de um conceito. Portanto, colocar o “cineasta” do início do século como “outro” permitirá um questionamento mais aprofundado, tanto desse cineasta como sobre o presente do próprio historiador, evitando, assim, tomá-lo como norma para abordar outras épocas¹⁵⁴.

Em última instância, aqui cabe o merecido destaque à análise de Bernardet sobre o problema dos recortes e contextos. O crítico argumenta acerca dos resquícios positivistas no sistema de recorte e na construção do objeto de estudo, demonstrando que, em função da imensa desinformação sobre os fatos cinematográficos, assim como as grandes lacunas de documentação, a ilusão de que, uma vez reunida a documentação, os fatos fariam por si mesmos tornou-se norma na historiografia clássica do cinema brasileiro¹⁵⁵.

De acordo com Bernardet, isso se torna um problema, pois, se dificilmente elaboraremos um discurso histórico sem dados, tampouco o elaboraremos somente com eles. Assim, cabe aos historiadores de nosso cinema, na construção do objeto de estudo, fazer a problematização dos dados e dos documentos, pois esse questionamento é que os torna, de fato, objeto de estudo e, conseqüentemente, os organiza¹⁵⁶.

Sob o prisma dessas considerações, o crítico passa a tratar do privilégio dado aos filmes ficcionais de longa-metragem pela historiografia brasileira (que, a propósito, constitui-se em uma “regra” na historiografia e no mercado cinematográfico mundial) chegando ao seu veredicto final, cuja passagem merece a longa citação a seguir:

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

¹⁵⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 107-110.

¹⁵⁵ Ibid., p. 111-112.

¹⁵⁶ Ibid., p. 113.

podia enriquecer, era o filme de ficção de longa-metragem. De modo que essa historiografia, se, por um lado, bloqueava a construção do que atualmente – até novas informações e interpretações – consideramos a estrutura da produção nas primeiras décadas, por outro expressava o sonho dos cineastas, apoiava-se no desejo dos cineastas, enquanto o modelo europeu assentava-se numa realidade opressora mas factual. A alteração desse recorte modificou substancialmente a maneira de compreender a história do cinema brasileiro¹⁵⁷.

Com base na análise desse elemento paradigmático na historiografia do cinema brasileiro, Bernardet nos remete à intrínseca articulação entre os interesses de quem escreve nossa história do cinema e quem faz os filmes, desvelando, assim, o fundo ideológico das proposições constituintes no discurso histórico acerca do cinema brasileiro. Por fim, de maneira pertinente, o crítico afirma: “[...] uma crítica sistemática dos *recortes* e dos *contextos* praticados até agora pela historiografia do cinema brasileiro, bem como de suas articulações, poderá contribuir para uma renovação do nosso discurso histórico”¹⁵⁸.

Em linhas gerais, os problemas encaminhados por Jean-Claude Bernardet são de grande importância. Ele, além de se aprofundar na produção historiográfica praticada pelos historiadores do cinema nacional, também incita os novos historiadores a questionar os critérios ideológicos utilizados nessa produção, isto é, a criticar o excessivo nacionalismo que ditou por muito tempo a historiografia do cinema brasileiro.

Bernardet traz para o centro do debate a ideia de que o modelo de história balizado por preocupações ideológicas e estéticas de fundação de uma tradição cinematográfica nacional está há demasiado tempo ultrapassado. A demonstração de que aquilo compreendido como produção cinematográfica de determinado período histórico é, antes de tudo, o resultado de uma construção metodológica, elaborada a partir de um recorte específico, chama a atenção para o fato de que o objeto de estudo dos historiadores da historiografia clássica, especialmente Paulo Emílio, foi submetido a um contexto que já estava colocado.

Para Bernardet, houve uma “[...] inserção mecânica da produção cultural no corpo social”¹⁵⁹. Assim, a significação construída sobre o objeto de estudo analisado dessa maneira é equivocadamente resultado somente do que nele foi investigado.

Em pontos conclusivos, o crítico chama a atenção para o fato de que os “mitos”, a periodização e os contextos elaborados pela historiografia clássica do cinema

¹⁵⁷ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995, p. 118.

¹⁵⁸ Ibid., p. 126.

¹⁵⁹ Ibid., p. 111.

brasileiro não respondem mais aos questionamentos de nossa geração de historiadores interessados pelo cinema nacional. Pois, por um lado, nossas inquietações devem ser outras e, por outro, temos métodos e técnicas mais apropriados de pesquisa histórica que os críticos da década de 1960.

Com todo esse aparato crítico, notemos que os argumentos de Jean-Claude Bernardet deixam em “suspensão” praticamente todas as linhas entretecidas por Paulo Emílio e consolidadas pela academia no processo de formação de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Indubitavelmente, o ponto fundamental de refutação reside no ideal nacionalista que permeou a historiografia ao longo dos decênios de 1960, 1970, 1980.

Na verdade, Bernardet responde às expectativas de um momento diferente no plano cinematográfico nacional. Tal momento pode ser sintetizado no tema do nacional, que perde terreno numa conjuntura em que as expectativas não são mais de efetivar a peculiaridade brasileira, tampouco fundar uma tradição cinematográfica, mas, sim, de adentrar o mundo globalizado, se inserir em um processo cujas fronteiras perdem definições nítidas.

Em síntese, a conjuntura na qual está o cinema da “retomada” enseja um ideal de se inserir no mundo globalizado, de contato com o público, de expressão universal e de sucesso mercadológico. Desse modo, parece que, de acordo com Bernardet, a historiografia desse cinema não pode fugir disso.

Para tanto, a teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio, atrelada ao nacionalismo ideológico e a perspectivas estéticas já esmaecidas que não prestigiam o contato dos filmes com o público, muito menos respondem a algum critério metodológico coerente devem ser reelaboradas. Tal reelaboração ou abandono dessa teia deve dar-se no fito de explicar as fissuras contemporâneas do cinema brasileiro.

Sem querer ser exaustivo, de um modo geral, aos poucos vêm surgindo trabalhos na academia que seguem a perspectiva de Jean-Claude Bernardet¹⁶⁰. Por um lado, emergem pesquisas de vulto para os estudiosos do cinema brasileiro acerca das relações entre cinema e Estado.

¹⁶⁰ É importante ressaltar também que, mesmo antes da obra de Bernardet, surgiram trabalhos como os de Sérgio Augusto e Rosângela Dias que alicerçam suas análises nas perspectivas teóricas de Mikhail Bakhtin rompendo com uma leitura que hierarquiza esteticamente as formas cinematográficas. Respectivamente, Cf. AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como chanchada**: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

Esse é o caso de **Cinema e Estado no Brasil**¹⁶¹, de Anita Simis, que aborda detalhadamente as relações entre cinema e Estado no Brasil, sem, no entanto, “comprar” um ideal nacionalista; de **O Estado contra os meios de comunicação**¹⁶², de José Inácio de Melo Souza, em que é enfatizada a relação do cinema com outros meios de comunicação, bem como sua utilização pelo Estado até 1945; e de **Cinema Novo e Embrafilme**¹⁶³, de Marina Soler Jorge, onde é analisado criticamente o processo de aparelhamento da Embrafilme por parte dos cineastas cinemanovistas.

Por outro lado, não menos importante, há propostas de estudo que reelaboram recortes e analisam criticamente perspectivas estéticas propugnadas na teia interpretativa da história do cinema brasileiro entretecida por Paulo Emílio. São eles:

Humberto Mauro e as imagens do Brasil¹⁶⁴, de Sheila Schvarzman, em que a estruturação do *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE) é analisada no intuito de entender melhor a obra do cineasta Humberto Mauro e sua valorização na historiografia do cinema brasileiro; **Imagens do passado**¹⁶⁵, de José Inácio de Melo Souza, que rediscute o recorte da “Bela época” do cinema brasileiro respeitando as devidas articulações entre produção, distribuição e exibição dos filmes; e **O momento Vera Cruz**¹⁶⁶, de Valéria Angeli Hein, em que uma análise dos filmes da *Vera Cruz* serve de subsídio para uma revisão do papel histórico desempenhado por essa companhia cinematográfica, inclusive rompendo com sua desqualificação estética.

Enfim, parece que a teia interpretativa da história do cinema brasileiro entretecida por Paulo Emílio e consolidada pela historiografia acadêmica entre os anos de 1960 e 1980 vem passando por uma crise. Entretanto, isto não quer dizer que seu raio de influxo nos estudos acadêmicos não se faz mais presente.

Para perceber tal fato, basta passar os olhos nos cronogramas das disciplinas de graduação ou pós-graduação que buscam de alguma forma abordar a história de nosso cinema brasileiro para se deparar com uma bibliografia recheada de obras que ratificam a

¹⁶¹ SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

¹⁶² MELO SOUZA, José Inácio de. **O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)**. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2003.

¹⁶³ 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, da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

¹⁶⁴ SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

¹⁶⁵ MELO SOUZA, José Inácio de. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: SENAC, 2004.

¹⁶⁶ HEIN, Valéria Angeli. **O momento Vera Cruz**. Campinas: Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

teia interpretativa da história do cinema brasileiro entretecida por Paulo Emílio. Do mesmo modo, outro fator significativo é que, desde 2007, a editora paulista Cosacnaify vem se dedicando ao relançamento de toda obra de Paulo Emílio, que, querendo ou não, traz para a ordem do dia as diversas questões que o crítico debateu ao longo de sua vida.

Em última instância, em face de todo o processo de elaboração, consolidação e crise da teia interpretativa de Paulo Emílio, podemos vislumbrar num horizonte não muito distante uma historiografia (engendada por historiadores de ofício dotados de instrumentos teóricos e metodológicos típicos da disciplina histórica), ao mesmo tempo crítica, mas também aberta ao valoroso universo de informações e propostas estéticas do seu modelo genitor. No entanto, como se posicionar perante todo o percurso da historiografia do cinema brasileiro é uma questão ainda aberta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tocar na memória de uma luta traduzida como revolução, poderia o historiador proceder de maneira a não se contagiar de simpatia pela idéia de revolução no presente, e sem nenhum grau de vinculação ao que foi perseguido no passado?

Carlos Alberto Vesentini, in “A teia do fato”

Sem dúvida a história é o nosso mito. Ela combina o ‘pensável’ e a origem, de acordo como modo através do qual uma sociedade se compreende.

Michel de Certeau, in “A escrita da história”

Partindo das críticas de Jean-Claude Bernardet trazidas a público na década de 1990 e tomando como objeto principal a trilogia de artigos presente na obra **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, de Paulo Emílio Salles Gomes, adotamos o pressuposto de que esse objeto contribuiu na constituição de uma teia interpretativa de nossa história cinematográfica. Seguindo tal orientação, a perspectiva central dessa pesquisa pretendeu oferecer alternativas no sentido de abordar, do ponto de vista teórico-metodológico, a história e a historiografia do cinema brasileiro.

Aceitando como inspiração as proposições teórico-metodológicas de Carlos Alberto Vesentini e Michel de Certeau, foi possível trilhar outro caminho de abordagem da obra de Paulo Emílio, seu momento de “cristalização” na historiografia do cinema brasileiro e seu estágio atual, no qual ocorre um processo de reavaliação de sua perspectiva inicial de história do cinema brasileiro. Nessa medida, tivemos que lidar com algumas questões ainda não problematizadas pelos historiadores do cinema nacional.

Guiados por nossa hipótese primária, foi preciso retroceder à trajetória intelectual de Paulo Emílio lançando a seguinte questão: em quais frentes de atuação Paulo Emílio efetivou sua luta em favor do cinema brasileiro?

Deparamo-nos com suas atuações, já a partir da década de 1950, na *Cinemateca Brasileira*, na Universidade, sobretudo a UnB e a USP, e na crítica cinematográfica, especialmente no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. Atentando para essas instituições, conseguimos perceber que o crítico formou um acervo e um núcleo de difusão do cinema brasileiro que teve influxo na própria concepção de cultura cinematográfica nacional, participou ativamente na formação de pesquisadores e na difusão da necessidade de se dar atenção ao cinema brasileiro e, além de propagar sua trilogia sobre nossa história cinematográfica, empenhou-se em defender seus preceitos estéticos e ideológicos.

No entanto, restava a dúvida: como se deu sua formação política e intelectual que possibilitou sua atuação institucional?

Lançando luzes ao contexto intelectual, político, econômico e cultural dos anos de 1930 até o início de 1960, sobretudo da capital paulista, pelo que foi visto, apreendemos que Paulo Emílio através de seu empenho político (militância de esquerda) e cultural (atuação na revista *Clima* e formação acadêmica na USP) formou um aparato de qualidades que lhe deram o respaldo necessário para operar em frentes tão importantes para a cultura cinematográfica nacional.

Tal elucidação nos encaminhou para outra questão: quais circunstâncias históricas levaram o crítico à dedicação tão sistemática ao resgate de nossa história cinematográfica?

Na busca de respostas, fomos encaminhados à conjuntura na qual o crítico esteve inserido. Como foi notada, a efervescência pela qual passou São Paulo na primeira metade do século XX efetivou-se como um campo aberto às possibilidades de modernização cultural. Na verdade, tal projeto, mesmo negando um passado tido como ultrapassado, passava automaticamente pela necessidade de resgate daquilo que interessava nesse passado com vistas ao seu entendimento como ensinamento para o presente e o futuro.

Nesse contexto, Paulo Emílio, dedicando-se à linguagem cinematográfica, seja na revista *Clima*, seja no *Clube de Cinema* ou na *Cinemateca*, respaldou tais possibilidades e se fez parte integrante do projeto modernizador. Mesmo de Paris, onde passou duas temporadas, o crítico não cortou relações com seus pares, tampouco se mostrou alheio às questões sociais, políticas e culturais em voga na capital paulista. Seus ensaios, palestras e aulas tinham no horizonte um ideal de industrialização do cinema brasileiro, buscando no resgate histórico os entraves e as perspectivas de alteração da conjuntura de seu presente.

Com efeito, pelo que foi descrito, a multifacetada atuação institucional de Paulo Emílio, por um lado, amparada numa consistente formação intelectual e política, e, por outro, inserida em um contexto que vinha ao encontro das aspirações de modernidade, formou o núcleo central para que suas investidas na história do cinema brasileiro obtivessem reconhecimento a partir da década de 1960. Nessa década, o já importante intelectual Paulo Emílio estava com o terreno preparado para uma investida maior: elaborar a história do cinema brasileiro.

Perante o que foi observado, e ainda tendo em vista nossa hipótese inicial, fomos incitados a averiguar onde residia a pujança da trilogia de Paulo Emílio. Nessa medida, passamos à discussão mais aprofundada acerca da estrutura interna da obra do crítico, tendo como ponto de partida a ideia segundo a qual sua obra conseguiu atingir uma expressiva eficácia política.

Para tanto, o seguinte leque de inquietações pautaram nossa escrita/urdidura: como se estrutura do ponto de vista teórico-metodológico a obra do crítico? Com quais referências políticas, estéticas e ideológicas ele dialogou? Como ele se colocou diante dos

problemas mais relevantes de seu tempo? E em que medida ele travou um diálogo persuasivo com seus interlocutores?

Com foi percebido, do ponto de vista teórico-metodológico, a obra de Paulo Emílio pautou-se na leitura sistemática de nossa cinematografia como “subdesenvolvida”, aliada à perspectiva de história que sinalizava a ideia de um *telos*. Partindo desses preceitos, por um lado, o crítico, paradoxalmente, travou uma interlocução teórica com a perspectiva de história de Caio Prado Junior e com a leitura da realidade brasileira propugnada por integrantes do PCB e do ISEB e, por outro, dialogou com os ideais estéticos da corporação de cineastas cinemanovistas.

A interlocução com perspectivas contrárias, de um lado, Caio Prado Junior, e, de outro, integrantes do PCB e do ISEB, especialmente em relação à posição política da burguesia brasileira, revelaram o caráter ambíguo da obra de Paulo Emílio. No entanto, se, por esse aspecto, sua trilogia possui dois níveis de entendimento que se chocam, o que proporcionou sua plena aceitação por ambos os lados ideológicos, por outro, permitiu uma confluência de interesses, sobretudo atinente à necessidade de um projeto nacional industrializante tutelado pelo Estado brasileiro.

Mais uma vez saltou aos olhos a conjuntura na qual Paulo Emílio esteve inserido. Apesar das vicissitudes interpretativas de sua obra, atentando para a historicidade que a envolveu, notamos que o crítico, enxergando o contexto nacional sob a ótica da capital paulista, sempre manteve um diálogo persuasivo com as diferentes correntes e variados agentes envolvidas naquele processo histórico.

Na verdade, todos se posicionaram na luta por ideal comum, que girou em torno de temas como modernização, modernidade, modernismo, industrialização e luta contra o *status quo* “subdesenvolvido”. Dessa maneira, Paulo Emílio participa de um projeto de poder, sobretudo do ponto de vista paulista, no qual um ideal de nação foi revestido de questões culturais.

Como demonstrado, sua relação com a corporação de cineastas cinemanovistas foi mais profunda. O crítico dialogou e defendeu esteticamente o *Cinema Novo* pautado na ideal de cinema nacional-popular, considerando-o legítimo no sentido de expressar a real cultura nacional, assim como avesso às imposições do estado de “subdesenvolvimento”. Também conseguimos notar que não foram por acaso ou simples relação afetiva os motivos da interlocução entre Paulo Emílio e cinemanovistas, mas, sim, resultado de uma

matriz estética alicerçada nas perspectivas modernistas dos integrantes da *Semana de Arte Moderna* de 1922.

O ideal de conteúdo genuinamente brasileiro, aliado à adoção de perspectivas estéticas modernas, ou seja, das vanguardas artísticas que deveriam ser adaptadas à realidade nacional, formou o ponto chave de interlocução entre o crítico e os cinemanovistas. Obviamente, ambos influenciados pela proposta modernista do terceiro decênio do século XX. Em rápidas palavras, Paulo Emílio enxergou no *Cinema Novo* um movimento artístico que poderia colocar o cinema nacional no mesmo nível intelectual alcançado por nossa literatura.

Também foi possível notar que, ao *Cinema Novo*, a adesão de Paulo Emílio garantiu um respaldo teórico, pois seus ensaios lhe outorgaram um nível hierárquico muito acima das demais manifestações cinematográficas nacionais. No mesmo compasso, ao crítico, foi garantida a harmonia de interesses com uma esfera da produção cinematográfica nacional que produzia obras de acordo com suas aspirações estéticas, na contramão da opressão econômica, política, social e cultural imperialista, base de sustentação de nosso “subdesenvolvimento cinematográfico”.

Em linhas gerais, sem dúvida, conseguimos demonstrar que a ambivalência da obra de Paulo Emílio lhe proporcionou entretecer uma teia interpretativa da história do cinema nacional. Os fios dessa teia foram tecidos, por um viés, através do diálogo persuasivo travado com a elite letrada esquerdista, que ocupava os jornais, as revistas e as Universidades, e, por outro, com base no constante diálogo com as perspectivas estéticas e ideológicas que nortearam aspirações da corporação de cineastas cinemanovistas.

Em suma, esse processo de alimentação e retroalimentação entre as perspectivas de Paulo Emílio e as propostas da esquerda, no decorrer das décadas de 1960 e 1970, proporcionaram à obra do primeiro uma legitimidade que caracterizamos como eficácia política. Em face da eficácia política da obra do crítico, nossa hipótese inicial começou a tomar contornos mais nítidos.

Dessa maneira, passamos para a análise da recepção de sua trilogia nos estudos de cinema brasileiro no interior da academia ou sob seu raio de influência, sem, entretanto, perder de vista que, a partir da obra de Jean-Claude Bernardet, sua perspectiva de história começou a sofrer fissuras. Para tanto, lançamos as seguintes questões: como ocorreu a consolidação da teia interpretativa da história de nossa cinematografia entretecida por

Paulo Emílio? Quais os principais divulgadores dessa teia no campo acadêmico? E como se deu o processo de rompimento ou reavaliação das principais perspectivas dessa teia?

Não foi espanto a constatação de que historiadores do cinema brasileiro como Ismail Xavier, o próprio Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Eliezer Galvão, Fernão Ramos, Roberto Moura e Arthur Autran deram prosseguimento ao discurso histórico de Paulo Emílio, seja com suas obras, seja com orientação de pesquisas. Temas como o “nascimento” do cinema brasileiro, a “Bela época”, o “subdesenvolvimento”, e a hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais emergiram para primeiro plano nesse processo em que houve um prolongamento das principais características da obra do crítico.

Nesse ponto do trabalho já estava demonstrado que a obra de Paulo Emílio constitui-se em uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Todavia, ainda era preciso avaliar as razões pelas quais sua perspectiva de história começou a sofrer reavaliações. Foi preciso recorrer aos resultados dessa perspectiva de história para notar que um de seus principais pontos de sustentação residia no ideal nacionalista que proporcionou conquistas práticas sob a forma de projetos de lei normatizados pelo Estado brasileiro em defesa da produção cinematográfica nacional frente à invasão dos filmes estrangeiros em nosso mercado interno.

Saltou aos olhos a evidência de que a prática efetiva do discurso histórico de Paulo Emílio viveu seu momento de ápice, na década de 1970, com a Embrafilme, que se tornou lugar de poder da corporação de cineastas cinemanovistas, grupo tão prestigiado por aquele discurso histórico. Nesse sentido, conseguimos demonstrar também que, com as alterações sociais, políticas, econômicas e culturais da sociedade brasileira, a partir do decênio de 1980, a Embrafilme, construída sob a égide nacionalista, entrou em crise.

Como pôde ser observado, já nos fins da década de 1980 e início da década seguinte a ideologia nacionalista perdeu terreno para as concepções neoliberais e o Estado sofreu reformulações profundas que culminaram no fim da Embrafilme, momento simbólico de nova conjuntura para o cinema brasileiro. Assim, foi a partir dessa nova estrutura social, política, econômica e cultural dos anos de 1990 que lançamos luz novamente aos estudos acadêmicos sobre o cinema brasileiro.

Como ponto referencial abordamos a obra **Historiografia clássica do cinema brasileiro**, de Jean-Claude Bernardet. Vimos que as principais críticas do autor foram direcionadas ao discurso histórico de Paulo Emílio, refutando-o e propondo outros

recortes, temas, conceitos e referenciais teórico-metodológicos. No entanto, veio à tona a historicidade da obra de Bernardet, que, como conseguimos demonstrar, respondia às exigências ideológicas e temáticas de sua época (década de 1990).

À luz de tudo isso, resta uma questão essencial a ser respondida: como, enquanto “historiadores de ofício”, nos posicionar, do ponto de vista teórico-metodológico, perante uma perspectiva de história que perseverou por três décadas no interior da historiografia do cinema brasileiro, mas que, desde a obra **Historiografia clássica do cinema brasileiro**, de Jean-Claude Bernardet, vem passando por um processo de reavaliação crítica?

Note-se que estamos lidando com historicidades distintas, pois há processos de construção, ápice, declínio e reavaliação da perspectiva de história de Paulo Emílio. Tomando partido das propostas de Carlos Alberto Vesentini e Michel de Certeau, a questão lançada pode ser respondida com maior clareza, sobretudo se fizermos uma volta ao processo levando em consideração o lugar social no qual Paulo Emílio produz o conhecimento histórico atinente à história de nossa cinematografia.

O crítico entreteceu sua teia interpretativa da história do cinema brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, isto é, no momento de elaboração de uma tradição histórica acerca do cinema nacional. Essa teia utilizou-se de fios tecidos pelas esquerdas brasileiras e pelos cineastas cinemanovistas, o que lhe possibilitou uma eficácia política. Dessa maneira, podemos dizer que a obra de Paulo Emílio carrega em seu interior uma “memória histórica”¹ produzida com base na versão de uma parcela dos agentes que se envolveram no processo histórico dos decênios supracitados.

Obviamente, essa memória presente na obra do crítico considera como vencedora do processo a corporação de cineastas cinemanovistas. Como ressaltou Vesentini, como historiadores que analisam os fatos posteriormente, nos encontramos entre a “memória histórica” e nosso próprio objeto de estudo. Portanto, é necessário voltarmos

¹ Não é demais enfatizarmos mais uma vez o que Vesentini salienta ser “memória histórica”. O historiador afirma: [...] *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.* Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. *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, Rosângela. **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 35.

ao processo histórico, pois, agindo de tal forma, poderemos perceber propostas vencidas e admitir que elas não foram absorvidas no movimento histórico². Seguiremos a proposta.

De um lado, se situa a corporação de cineastas do *Cinema Novo*, defendendo proposta de “cinema de autor” nacional-popular, sendo, ao mesmo tempo críticos de cinema e cineastas (como no caso de Gustavo Dahl e Glauber Rocha), bem como tendo seus ideais respaldados pelo discurso de críticos, como Paulo Emílio, Alex Viany, Francisco Luiz de Almeida Salles e Jean-Claude Bernardet, e pela fruição cinematográfica da elite culta da sociedade, todos de esquerda e defensores de ideais nacionalistas.

Por outro, se localizam os produtores e cineastas da *Atlântida Cinematográfica*³, que, devido ao seu esquema organizado de produção, distribuição e exibição, conquistam uma parcela significativa do público brasileiro: as classes mais baixas; os egressos do empreendimento industrial cinematográfico paulista (*Vera Cruz*) e críticos de oposição ao *Cinema Novo* como Antônio Moniz Viana, Benedito J. Duarte e Ruben Biáfara, que chegou a apoiar o cinema industrial paulista e algumas chanchadas da *Atlântida*.

Do interior desse processo, pautado na interpretação histórica nacionalista e no ideal retirado do próprio processo segundo o qual nosso cinema seria “subdesenvolvido”, Paulo Emílio entretece sua teia interpretativa tomando partido dos cinemanovistas. Organizando seu discurso de modo a vincular os produtores e cineastas da *Atlântida Cinematográfica*, o grupo paulista oriundo do empreendimento industrial e os críticos opositores do *Cinema Novo* aos interesses estrangeiros, considerados perpetuadores de nosso “subdesenvolvimento”, o crítico elabora sua obra a partir de alguns acontecimentos: “nascimento” do cinema brasileiro, “Bela época”, falência do complexo industrial cinematográfico paulista, surgimento do *Cinema Novo*, entre outros.

Dentre esses acontecimentos, o surgimento do *Cinema Novo*, bem como sua significação, é considerado o mais importante, pois é apontado que tal manifestação cinematográfica surge como enfrentamento a uma invasão dos filmes estrangeiros e à

² VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 142.

³ Nitidamente existem outras correntes como os cineastas e os críticos mais independentes, mas que, ao menos na grande parte da bibliografia consultada, são ignorados ou são tidos como alheios as disputas do processo. Dessa forma, a polarização que estabelecemos se justifica, antes pelas dificuldades de fontes, que propriamente por sugestão operatória. Em um caso da produção independente, bem como de críticas positivas a este tipo de cinema podem ser apontados o *Cinema do Lixo* e as críticas de Jairo Ferreira em *São Paulo Shimbun*. Cf. GAMO, 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.

mentalidade importadora e mimética que imperava nas produções nacionais, sobretudo nas chanchadas da *Atlântida* e nos filmes da *Vera Cruz*⁴. Como a apreciação dos cinemanovistas não escapa de um círculo restrito de críticos, cineastas e intelectuais das camadas cultas da sociedade brasileira, a “memória histórica” elaborada por Paulo Emílio é baseada na produção de películas com conteúdo “legitimamente nacional” e não na exibição cinematográfica, vinculada aos interesses estrangeiros.

Em outras palavras, esse simples movimento de descarte do contato do público com os filmes de outras manifestações cinematográficas, que é considerável, condiciona seu resgate histórico a valorizar a produção de filmes e suas características estéticas pautadas na ideia do nacional-popular⁵. Nesse sentido, o crítico entretece sua teia interpretativa de modo a valorizar fatos como o “nascimento” do cinema brasileiro e o surgimento do *Cinema Novo*, e recortes como o da “Bela época”.

Nessa linha de raciocínio, automaticamente essa “memória histórica” elidi outras ações dotadas da mesma significação em favor de algumas que são supervalorizadas por uma parcela de agentes tida como vitoriosa no processo⁶. As ações vencidas, como o contato dos filmes da *Atlântida* com uma parcela expressiva de público, o investimento

⁴ Aliada a esses fatos não podemos deixar de mencionar a questão da adesão às vanguardas artísticas. Desse ponto do debate emergiu com muita significação a matriz modernista da adesão de Paulo Emílio ao cinemanovismo.

⁵ Obviamente orientado pela tradição ocidental clássica que separa o erudito do popular, repelindo o cômico em detrimento do clássico, como já discutido, a obra de Paulo Emílio encara como popular a obra cinematográficas que se alimenta de conteúdo do povo, mas reelabora esse conteúdo pedagogicamente. Com relação à questão da tradição ocidental clássica, um quadro sintético, porém muito reflexivo e elucidativo acerca dos estudos culturais na historiografia nos é dado por Rosângela Patriota, que historiciza as pesquisas no âmbito da História Cultural delineando com acuidade perspectivas teóricas que solidificam um próspero aparato teórico-metodológico para o trato dos historiadores com a linguagem teatral na sociedade brasileira. Salta aos olhos a questão colocada pela historiadora: qual o lugar da criação artística para a História Cultural? E nesse sentido, como exegese desse questionamento, ela demonstra a significância dos trabalhos de Jacob Burckhardt e Johan Huizinga para os pesquisadores que se voltam para os objetos artísticos como documentos de pesquisa, sobretudo por sua capacidade de vincular ao debate estético a historicidade que os constitui. Não obstante, faz a ressalva de que a *Nova História Cultural* não se utilizou dessas perspectivas na íntegra, uma vez que continuou a reafirmar uma concepção clássica de cultura (clivagem entre erudito e popular) já revista por Burckhardt e Huizinga. Desse modo, também é abordada a importante contribuição para o debate Arte/Sociedade as proposições de Raymond Williams (principalmente, *Tragédia Moderna*) e Edward Palmer Thompson (sobretudo *Witness Against the beast: William Blake and the Moral Law*, *William Morris: Romantic to Revolutionary* e *Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária*), que revelam a legitimidade e relevância do debate estético para os estudos históricos. Cf. PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica*. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 26-36.

⁶ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 27.

industrial paulista que proporcionou uma melhoria técnica no cinema brasileiro, ou mesmo as críticas contrárias ao *Cinema Novo* desaparecem do processo⁷.

Dessa maneira, já que aquilo considerado importante é a produção e suas características estéticas, a produção cinematográfica cinemanovista surge como vencedora do processo. Assim, é a partir dessa “memória histórica” que se unifica um processo demasiadamente complexo, estabelecendo fatos que irão servir como pontos de apoio de qualquer análise posterior.

E é justamente isso que ocorre no caso das produções acadêmicas acerca de nossa cinematografia, até meados de 1990, pois os historiadores do cinema nacional ficaram presos à teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio com base na “memória histórica” do próprio crítico e dos cineastas cinemanovistas. Os acontecimentos e fatos eleitos pela teia entretecida pelo crítico, bem como as perspectivas estéticas dos cinemanovistas amparadas por esta teia, ganham ar de objetividade, libertos de qualquer interpretação.

Nesse contexto, a Universidade se transformou em uma instituição de difusão da “memória histórica” do vencedor: Paulo Emílio e cinemanovistas. É na academia que essa teia interpretativa ganha conotação de “verdade” irrefutável e seus fatos, marcos, recortes e periodizações ganham caráter empírico não deixando brechas para outras interpretações⁸.

⁷ Três exemplos desse último fator podem ser ressaltados. A edição de 2003 da obra *Revisão Crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, lançada pela Cosacnaify, precisamente na seção *Fortuna Crítica*, traz uma série de críticas negativas de Benedito J. Duarte ao livro de Glauber e ao movimento cinemanovista. Uma passagem merece ser citada. Em 1963, Argumentando sobre o *Cinema Novo*, o crítico afirma: “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”. Cf. DUARTE, Benedito J. *Uma lição de humildade*. In: ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do cinema brasileiro**. 2ª. Ed. São Paulo: Cosacnaify, 2003, p. 217. Notemos que Duarte usa o mesmo “veneno” (acusação de cópia) contra o *Cinema Novo* que foi adotado por cinemanovistas e Paulo Emílio para criticar as chanchadas e os filmes da *Vera Cruz*. Outras críticas de Benedito J. Duarte ao *Cinema Novo* podem ser encontradas em obra recente. Cf. MACEDO, Luiz Antonio S. L. de. **B. J. Duarte: críticas**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. O pesquisador Silva Júnior nos dá outro exemplo importante com o crítico Moniz Viana. Após a estréia de *Terra em Transe* no Rio de Janeiro, em 1967, Moniz Viana, em coluna no jornal *Correio da Manhã*, afirma: “É uma obra-prima de indisciplina narrativa, o clímax da antitécnica”. Cf. SILVA JÚNIOR, Luiz Joaquim da. **Cinema brasileiro nos jornais: uma análise da crítica cinematográfica na retomada**. Recife: Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2004, p. 23.

⁸ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 45.

Estas, por sua vez, são reduzidas à ideia de “erro” e separadas dos fatos⁹. Nesse sentido, diante dessa separação radical entre os fatos eleitos por Paulo Emílio e as possíveis interpretações diferentes que poderiam surgir nos estudos sobre o cinema brasileiro, os historiadores se encontravam entre a “memória histórica” da teia entretecida por Paulo Emílio e seu objeto de estudo.

Como vimos, o resultado imediato foi sua adesão à “memória histórica” do vencedor, pois a academia é um dos seus meios de difusão. Desse modo, os conceitos de “nascimento” e “Bela época”, a hierarquização das formas artísticas e o pressuposto de “cinema subdesenvolvido” perpetuaram-se na produção de conhecimento histórico acerca de nossa cinematografia.

Em rápidas palavras, aquilo que estava em jogo no processo histórico da década de 1960 é unificado pela memória dos vencedores. Nesse movimento, até mesmo as análises de contextos históricos como os do “nascimento” e da “Bela época” são impregnados pela “memória histórica” produzida no decênio de 1960. Isso, por um lado, leva os historiadores a unificarem ações também daquelas conjunturas passadas, pois não se levam em consideração as exposições públicas dos primórdios do cinema brasileiro, tampouco a análise mais detalhada sobre se houve ou não uma adesão do público de cinema ao produto brasileiro no período da “Bela época”.

Delineou-se um quadro no qual os historiadores de nossa cinematografia sofreram as implicações de seu “lugar social”. Esses estudiosos ficaram presos a um modelo de história consagrado, pautado na produção de filmes e na adesão estética ao cinemanovismo, cuja recusa implicaria muito trabalho teórico e até mesmo a marginalização do pesquisador.

O trabalho teórico, por um lado, remetia à possibilidade de sua própria inviabilidade técnica, pois impulsionaria os historiadores a uma peregrinação por departamentos públicos e privados em busca de dados escassos e lacunares sobre exibição cinematográfica, além de deixá-los a mercê da condescendência daqueles responsáveis

⁹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 68. Um exemplo emblemático disso, que já foi demonstrado em nota no primeiro capítulo, é a separação estabelecida pelo historiador Arthur Autran entre críticos “históricos” (Paulo Emílio e Alex Viany) e crítico “esteticista” (Benedito J. Duarte). Cf. AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 158. Autran dá a entender que, por um lado, críticos interpretativos são os críticos “esteticistas”, ou seja, que não servem de apoio para a análise histórica, e, por outro, críticos históricos são aqueles que buscam desvendar os acontecimentos do passado sem juízo de valor estético. Ao fazer tal movimento, embora escrevendo em outro momento histórico, já pós-críticas de Bernardet, Autran separa interpretação de fato, bem como reduz as interpretações ditas “esteticistas” ao “erro”.

pelos órgãos. Por outro, ao passo que poderia elaborar uma história a contrapelo da consagrada, seu resultado imediato seria a marginalização do pesquisador, pois, como afirma Michel de Certeau, uma obra de valor em história é aquela reconhecida pelos seus pares¹⁰.

As proposições sobre o lugar social do pesquisador em história, bem como o conceito de “memória histórica” também nos auxiliam na análise do momento de crise da teia interpretativa de Paulo Emílio. Para tanto, procederemos deste modo: primeiro, observaremos as similaridades das propostas metodológicas de Vesentini e Bernardet, depois, daremos foco a obra de Bernardet sob a tese do lugar social de Certeau e, por fim, voltaremos à perspectiva teórico-metodológica de Vesentini para marcar nossa posição perante todo o caminho percorrido pela “memória histórica” na historiografia do cinema brasileiro.

Bernardet critica profundamente uma perspectiva de história que outrora ajudou a “cristalizar” na academia. Perguntaríamos: como? É notório que o crítico se propõe a voltar ao processo de construção da “memória histórica” que perseverou durante três décadas. Colocando-se de fora dessa “memória histórica”, que faz parte de sua própria formação, ele não dá voz aos agentes, mas salienta suas ações como elementos importantes que foram ignorados pela historiografia clássica do cinema brasileiro.

Com esse procedimento, Bernardet acentua o despreparo teórico-metodológico dos críticos de cinema, as implicações ideológicas sofridas por seu discurso, assim como a necessidade de reavaliação crítica desse discurso histórico. O crítico, até esse ponto, parece seguir os procedimentos apontados por Vesentini, pois analisa o interior dos fatos percebendo o caráter unificador que a “memória histórica” lhes atribui, bem como o movimento de supressão que ela exerce sobre outros acontecimentos que poderiam ter a mesma relevância.

Dessa maneira, Bernardet propõe uma revisão da periodização estabelecida por Paulo Emílio, bem como sinaliza a perspectiva da interdisciplinaridade nos estudos históricos do cinema brasileiro para procedimentos analíticos que abordem a “Bela época”. Todavia, ele vai além e passa da medida, tal como os historiadores do século XIX, coloca em “suspensão” até mesmo a existência de fatos como o “nascimento”, enfatizando a inexistência da fonte primária (o filme da primeira filmagem) que comprovaria tal fato.

¹⁰ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 72.

Indubitavelmente, ao incorrer nesse procedimento, o crítico sofre profunda influência de seu lugar social de produção, que traz consigo o “não dito”, “a instituição do saber”, a “relação do historiador com a sociedade” e a “permissão e interdição” das produções. Porém, é preciso notar algumas especificidades muito relevantes.

Com relação ao “não dito”, Bernardet segue um sistema de referência implícito, que consiste em suas escolhas individuais, mas, entretanto, se chocam com as escolhas feitas por ele em décadas anteriores. Portanto, seu procedimento consiste em um processo de auto-avaliação de seus partidos teóricos, políticos e ideológicos.

Dessa forma, obviamente, Bernardet ratifica as imposições de sua “instituição do saber”, não as da academia, pois ele critica profundamente a “doutrina/memória histórica”, até então imperante naquele espaço, mas, sim, as da crítica cinematográfica. Uma “nova crítica” dos anos de 1990, composta por críticos mais jovens, inseridos num contexto em que a visão nacionalista perde terreno para abordagens do contato dos filmes com o público e para os ideais mercadológicos.

Tal como o “não dito”, a relação de “Bernardet com sua sociedade” pesa muito no processo de crítica da teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio e consolidada na academia, pois a estrutura da sociedade brasileira do decênio de 1990 é totalmente diferente daquela de constituição da “memória histórica” do cinema brasileiro. O Brasil da última década do século XX passava pela invasão do modelo econômico neoliberal, de enxugamento do aparelho estatal e de inserção no processo de globalização, inclusive dos filmes brasileiros.

Nesse contexto, com seu discurso histórico, por meio de um procedimento metodológico bastante crítico acerca de explicações históricas de tempos passados, Bernardet reforça uma tautologia sociocultural entre ele, seu objeto de estudo (historiografia do cinema brasileiro) e seu público¹¹. Este, composto em sua grande maioria

¹¹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 74. À luz da atualidade também é possível analisar esse processo de reavaliação da “memória histórica” de maneira bastante crítica. Avaliando o processo da década de 1990, podemos notar que o sucesso de três ou menos filmes ludibriou parte da crítica cinematográfica, entre eles Bernardet, de que a iniciativa privada se sensibilizaria com o cinema brasileiro e abriria seus cofres para depois receber os investimentos em renúncia fiscal. Todavia, foi ignorado que os recursos do mercado passaram a sofrer a concorrência de outros setores artísticos, como o teatro e as artes plásticas. Com a história em nosso favor, percebe-se que atualmente os recursos financeiros para as atividades culturais são divididos entre o Estado e o mercado, porém a ferida aberta pela falta de contato dos filmes brasileiros com parcela significativa de público continua em plena exposição. À exceção de algumas produções, sobretudo aquelas de excessivo apelo mercadológico, a maioria de nossos filmes ficam restritos a poucas salas de exibição, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, e aos inúmeros festivais de cinema realizados anualmente no país. Desse modo, curiosamente, o sucesso de público do cinema brasileiro, que parecia na década passada inserir o cinema brasileiro em uma nova fase se mostra hoje

por críticos, cineastas e acadêmicos, ávido por respostas que expliquem as fissuras de seu contexto histórico, sobretudo as possibilidades de concretização de suas aspirações (em especial o contato dos filmes nacionais com o público), recebe com muito bons olhos a investida de Bernardet¹².

Nesse sentido, a relação de Bernardet com sua sociedade foi preponderante para a interdição ou permissão de sua produção¹³. Com já vimos, é o período de fim da Embrafilme, que jogou por terra o ideal nacionalista de que o Estado poderia ser o propulsor da industrialização do cinema brasileiro e do cerceamento da invasão de filmes estrangeiros em nosso mercado interno. Dessa forma, se, por um lado, uma “memória histórica” preponderante por três décadas na “instituição do saber” (academia) na qual o crítico estava inserido poderia exercer o papel de interdição de sua produção, ou seja, censurar suas perspectivas, por outro, o funcionamento de seus estudos na sociedade falou mais alto.

Imerso na conjuntura dos anos de 1990, tal como fez Paulo Emílio, Bernardet se amparou, de modo implícito, é claro, em fatos e acontecimentos como o fim da Embrafilme, o enxugamento do Estado e o sucesso de público de filmes como *Carlota Joaquina* e *O Quatrilho*, para criticar uma “memória histórica” que, naquele momento, não condizia com a realidade prática do cinema brasileiro. Desse modo, o crítico buscou respostas para o malogro prático da “memória histórica” elaborada na década de 1960, assim como sinalizou as possibilidades de análise que atendiam as necessidades de sua atualidade.

Aliado a isso, também pesou o fato de ele não “liquidar” de vez a “memória histórica” produzida por Paulo Emílio e cinemanovistas. Bernardet critica de modo muito enfático a perspectiva de história de Paulo Emílio enfatizando a diferença das conjunturas e a particularidade do trabalho dos historiadores da década de 1990, porém não nega sua

uma questão ainda muito complexa e não-resolvida. Por um lado, os nossos cineastas, apesar da plena disposição dos mais avançados recursos tecnológicos, ficam à mercê das empresas públicas, privadas ou de capital misto, que através de Editais ou simples seleções abrem possibilidades para o financiamento da produção cinematográfica, mas impõem condições, inclusive estéticas. E, por outro, pagos por esses recursos, antes mesmo de serem distribuídos e exibidos, os filmes chegam a seu processo de distribuição e exibição pagos, o que os condiciona a serem levados somente para os festivais.

¹² Não há como negar que ainda persistem historiadores que “jogam fora” a obra de Bernardet, no entanto, em primeira instância, as propostas do crítico estabelecem uma relação de reciprocidade com a “nova crítica” e uma nova historiografia do cinematográfica nacional.

¹³ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 77.

utilidade se encarada do ponto de vista da valorização do produto nacional¹⁴. Acreditamos que essa posição foi estratégica, pois enfatizar a força de uma “memória histórica” incita os pesquisadores buscarem compreender as razões pelas quais ela perseverou¹⁵.

Desde a obra de Bernardet adentramos em um processo de reavaliação da “memória histórica” do cinema brasileiro construída na década de 1960. Para desencadear esse movimento, o crítico se amparou em um contexto histórico cujas possibilidades acenavam para a tão sonhada conquista do público por parte do cinema brasileiro.

De um modo geral, encarar criticamente esses dois processos, como nos demonstra Carlos Alberto Vesentini, consiste em interrogar o passado sobre as razões pelas quais alguns acontecimentos ganham a conotação de fatos absolutos, pois a reiteração de determinada interpretação, quase sempre, redefine a memória a qual tomamos contato, sendo esta resultado de lutas de poder ao longo do processo histórico¹⁶. Os dois processos, o de construção e o de reavaliação da “memória histórica”, são resultados de lutas de poder e elidem outras ações que poderiam ter a mesma significância histórica.

No processo de construção, vimos que Paulo Emílio e cinemanovistas reduziram as lutas de poder a fatos e acontecimentos que periodizaram, recortaram e ditaram interpretações da historiografia acadêmica do cinema brasileiro. Unificou-se uma “memória histórica” polarizando um embate entre, por um viés, os defensores do cinema nacional contra a opressão imperialista e o “subdesenvolvimento” e, por outro, entre os defensores dos interesses estrangeiros.

Obviamente, enquanto brasileiros, ninguém gostaria de ser vinculado a interesses estrangeiros. Desse modo, a “memória histórica” dos vencedores fragmentou a memória dos vencidos. Quando ela, a “memória histórica” dos vencedores, não promoveu a supressão desses agentes vencidos e de seu discurso, desencadeou nesses agentes elididos uma dependência aos fatos e acontecimentos por ela significados.

No momento de reavaliação da memória dos vencedores, Bernardet propôs uma resposta aos anseios de seu tempo, enfatizou a força daquela “memória histórica”, porém amparou-se nas propostas de sua atualidade. Obviamente, o crítico tomou partido da memória dos vencidos, que naquele momento demonstrava sua significação.

¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 48.

¹⁵ Podemos afirmar isso por experiência própria, pois esta pesquisa é resultado da busca dessas razões.

¹⁶ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec Social, USP, 1997, passim.

Bernardet praticamente descartou a memória dos vencedores, colocou em xeque o “nascimento” do cinema brasileiro, suspendeu as explicações para o sucesso e declínio da “Bela época” e fez ácidas ressalvas acerca da periodização vigente. Foi o momento em que a memória dos vencidos parecia ter uma continuidade histórica, pois o ideal de globalização, de abertura da iniciativa privada ao cinema brasileiro evidenciava uma realidade prática que havia sido ignorada pela “memória histórica”: a conquista de público.

Para encarmos de maneira consistente, do ponto de vista teórico-metodológico, a historiografia do cinema nacional, é preciso seguir os procedimentos enfatizados por Carlos Alberto Vesentini e Michel de Certeau, especialmente no que se refere a recuperar a historicidade inerente à produção do conhecimento histórico, levando em consideração a influência do “lugar social” do pesquisador em história. Para tanto, se faz necessário voltar ao processo e, com base nos documentos relacionados a tal processo, buscar elaborar possíveis interpretações que nos permitam entender as características específicas do objeto estudado.

Em nossa relação com os documentos, a expressiva proposta elaborada por Adalberto Marson é essencial, pois devemos indagar:

1º) *Sobre a existência em si do documento*: O que vem a ser documento? O que é capaz de nos dizer? Como podemos recuperar o sentido deste seu dizer? Por que tal documento existe? Quem o fez, em que circunstâncias e para que finalidade foi feito?

2º) *Sobre o significado do documento como objeto*: O que significa como simples objeto (isto é, fruto do trabalho humano)? Como e por quem foi produzido? Para que e para quem se fez a produção? Qual a finalidade e o caráter necessário que comanda sua existência?

3º) *Sobre o significado do documento como sujeito*: Por quem fala tal documento? De que história particular participou? Que ação e que pensamento estão contidos em seu significado? O que fez o perdurar como depósito da memória? Em que consiste o seu ato de poder?¹⁷

Em linhas conclusivas, observar a produção do conhecimento histórico consiste em um alargamento de nosso campo referencial para além da “memória histórica”, passando diretamente por nossas escolhas teóricas e metodológicas. Por sua vez, essas devem contribuir operatoriamente na compreensão daquilo que o passado tem a informar

¹⁷ MARSON, Adalberto. *Reflexões sobre o procedimento histórico*. In: SILVA, Marcos (Org). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 52.

às inquietações de nosso tempo, pois a célebre contribuição de Marc Bloch sinalizou que o “historiador de ofício” reflete acerca dos homens no tempo¹⁸.

Seguindo essas indicações teóricas, e se as angústias, necessidades e problemas do homem caminham no mesmo passo do fluxo histórico, não é um sofisma afirmar que a condição necessária para que os “historiadores de ofício” elaborem novas interpretações acerca da história e da historiografia do cinema brasileiro já foram delineadas, sobretudo se atentarmos para talvez a grande especificidade o ofício do historiador, que consiste em interrogar seus documentos de maneira crítica.

¹⁸ BLOCH, Marc. **Apologia da história**, ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 51-56.

DOCUMENTAÇÃO

A - FONTE PRINCIPAL

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

B - FONTES COMPLEMENTARES

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cemitério**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

_____. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 2 volumes.

_____. **Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Jean Vigo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **Jean Vigo**. São Paulo: Cosacnaify/Edições SESC-SP, 2009.

_____. **Paulo Emilio**: um intelectual na linha de frente. Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (Orgs). 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, nº. 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, 2007.

_____. **Vigo, vulgo Almereyda**. São Paulo: Companhia das Letras, Cinemateca Brasileira, EDUSP, 1991.

_____. **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.

MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A – TESES E DISSERTAÇÕES

- AQUINO, Ítalo. **A Revista Brasiliense e a estratégia nacionalista**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.
- BAMONTE, Duvaldo. **Afinidades seletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)**. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.
- GATI, André Piero. **Barravento, cinema e documento**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1985. Publicado em 1987.
- HEIN, Valéria Angeli. **O momento Vera Cruz**. Campinas: Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- JORGE, Marina Soler. **Cinema novo e 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,
- 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.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. **Cinema e história: uma análise do filme Os bandeirantes**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1994.
- RIBEIRO BERNARDET, Lucilla. **Cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1970.
- SILVA JÚNIOR, Luiz Joaquim da. **Cinema brasileiro nos jornais: uma análise da crítica cinematográfica na retomada**. Recife: Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2004.
- SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. **Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1979.

B – CINEMA, TEATRO, LITERATURA E CRÍTICA CULTURAL

- AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro: Vol. 8, nº. 15, Jul/dez, 2007, p. 175.
-

-
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- 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.
- AUTRAN, Arthur. **Alex Viany: crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século XX*. **Revista Mnemocine**, 2008, p. 1. Disponível em: www.mnemocine.com.br
- _____. *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*. **Revista Alceu**, Vol. 7, 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.
- AZEVEDO, Victor. *Paulo Emílio preso político*. In: BERNARDET, Jean-Claude & CANDIDO, Antonio (Orgs). **Ensaio de Opinião**. Rio de Janeiro: Inúbia, 1978, vol.6.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia Poética**. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: J. Olympo, 1976.
- BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____ & CANDIDO, Antonio (Orgs). **Ensaio 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.
- BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira e culturas brasileiras*. In: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.
- CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. 11ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Feitos da burguesia*. **Discurso**, São Paulo, n°. 11, outubro de 1980, p. 128. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso>.
- _____. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1959, 2 volumes.
- _____. **Literatura e sociedade**. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. São Paulo: Martins, 1953.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como chanchada**: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. *Cinema brasileiro: 1930-1964*. In: FAUSTO, B. (org). **O Brasil Republicano (economia e cultura – 1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1984, p. 463-500.
- _____. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.
- GATTI, José Piero. **Barravento**: a estréia de Glauber. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.
- _____. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Cadernos de pesquisa, Vol. 6. Disponível em: www.centrocultural.sp.gov.br.
- GAMO, Alessandro (Org). **Jairo Ferreira e convidados especiais**: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura — Fundação Padre Anchieta, 2006.
- GERBER, Rachel. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- 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.
- 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.
- MATTOS, Carlos Alberto (Org). **Maurice Capovilla**: a imagem crítica. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 53.
- MELO SOUZA, José Inácio de. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.
- _____. **O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)**. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2003.
- MOURA, Roberto. *Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras*. **Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais**, São Paulo, n°. 10, março/abril de 1998, p. 171-198.
- NOBRE, Francisco Silva. **Pequena história do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955.
- OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América latina. Rio de Janeiro: Rio fundo Ed., 1992.
- PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *História, Memória e Teatro*. In: _____ & MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs). **Política, cultura e movimentos sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: UFU, 2001, p. 171-210.
- _____. **Vianinha - um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.
-

PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-1968)**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. *Entrevista com Antonio Candido*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, Vol.16, n°. 47, outubro de 2001, p. 19. Disponível em: <http://www.scielo.br>.

RAMOS, Alcides Freire. *A luta contra a ditadura militar e o papel dos intelectuais de esquerda*. **Fênix — Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, Vol. 3, Ano III, n°. 1, janeiro/fevereiro/março de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do brasil**. São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. *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.

_____. *Do filme como documento à escritura fílmica da história*. In: MACHADO, M. C. T. & PATRIOTA, R. (Orgs). **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001, p. 7-26.

_____. *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 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

_____. *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 (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

-
- _____. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.
- _____. & MIRANDA, Luiz Felipe A. (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª. Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. BENTE, Ivana (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosacnaify, 2003
- _____. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*. **Estudos Avançados**, 21 (59), 2007, p. 236-237. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos.
- SARACENI, Paulo Cesar. **Por dentro do cinema novo: minha viagem**. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- _____. *Humberto Mauro e a constituição da memória do cinema brasileiro*. **Revista Mnemocine** [S/l.:s/n, s/d] Disponível em: www.mnemocine.com.br.
- _____. *Cinema brasileiro, história e historiografia*. **Revista Mnemocine**, 2008. Disponível em: www.mnemocine.com.br.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996,
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O trabalho de ser simples** (sobre Paulo Emílio). São Paulo: IDART, 1974.
- VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Instituto Nacional do livro, 1959.
- VILLELA, Renato Victor. *A crítica nacionalista de Paulo Emílio Salles Gomes*. **Comunicações e Artes**, São Paulo, nº. 17, 1986.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias no subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
-

_____. *Paulo Emílio e o estudo do cinema*. **Estudos Avançados**, 8 (22), 1994, p. 297-300.

_____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983,

_____. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZUIN, João Carlos Soares. *Paulo Emílio Sales Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações*. **Novos Rumos**, ano 17, nº. 36, 2002.

C - HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA BRASILEIRAS

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 8ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Seis Interpretações do Brasil*. **Dados**, São Paulo: Perspectiva, vol. 25, nº 03, 1979

_____. *Uma interpretação da América Latina: a crise do Estado*. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº. 37, Novembro de 1993, p. 45.

CARONE, Edgar. **O PCB – 1943 a 1964**. São Paulo: Difel, 1982.

CASTRO GOMES, Ângela de (org). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

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 Angela (Org). **História e ideal**. Ensaio sobre Caio Prado Junior. São Paulo: UNESP/Brasiliense, 1989.

FURTADO, Celso. **A economia brasileira**. Rio de Janeiro: A noite, 1954.

_____. **A formação econômica do Brasil**. 17ª. Ed. São Paulo: Nacional, 1980.

_____. **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.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

-
- HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MANTEGA, Guido. **A economia política brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: SCHWARCZ, Lilia M. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 560-642, vol. 4.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974 pontos de partida para uma revisão histórica**. 4ª. Ed. São Paulo: Ática, 1980.
- NOVAIS, Fernando A. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade social**. 2ª. Ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- _____. **Moderna tradição brasileira**. 2ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e nação**. São Paulo: Ática, 1990.
- PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- _____. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 15ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004.
- RICÚPERO, Bernardo. **Caio Prado Jr. e a nacionalização do marxismo no Brasil**. São Paulo: 34, 2000.
- SADER, Emir & GENTILI, Pablo (orgs.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- 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.

D – METODOLOGIA E TEORIA

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2ª. Ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UnB, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**, ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOURDÉ, Guy & MARTINS, Hervé. **As escolas históricas**. Portugal: Publicações Europa-América, 1990.

BURCKHARDT, Jacob. **A civilização do renascimento na Itália**. Lisboa: Presença, 1992.

BURKE, Peter. **A escola dos annales: 1929-1989**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

_____. (Org) **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CARR, E. H. **Que é história**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

_____. **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°.13, 1994,
- FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru: UDUSC, 2004.
- _____. **História**: análise do passado e projeto social. Bauru: Universidade Sagrado Coração, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 2003, vol. 1.
- GARDINER, Patrick. **Teorias da história**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- GAY Peter. **O estilo na história**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUINSBURG, Carlo. **Micro história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- _____. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2006. (Companhia de bolso).
- HOBBSBAWM, Eric. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HUIZINGA, Johan. **O declínio da idade média**. São Paulo: Verbo, 1978.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: 34, 1996, vol. 1.
- JAUS, Hans-Robert. **Pequena apologia de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002.
-

-
- JENKIS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2001.
- LANGLOIS, Charles & SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Renascença, 1946.
- LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **História e memória**. 4ª. Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.
- _____. & NORA, Pierre. (orgs.). **História: novos problemas**. 2ª. Ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- MALERBA, Jurandir. **A história escrita**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARSON, Adalberto. *Reflexões sobre o procedimento histórico*. In: SILVA, M. A. da (org). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.
- PARIS, Robert. *A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”*. **Revista Brasileira de História**, Vol. 8, nº.15, São Paulo, 1988, p. 61-89.
- REMOND, René (Org). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- RUSEN, Jörn. **Historia viva**. Brasília: Editora da UnB, 2007.
- _____. **Razão histórica**. Brasília: Editora da UnB, 2001.
- _____. **Reconstrução do passado**. Brasília: Editora da UnB, 2007.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Representações do intelectual**. As conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- THOMPSON, Edward Palmer. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. In: NEGRO, Antonio Luigi & SILVA, Sérgio (Orgs). 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. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. Lisboa: Edições 70, 1987.
-

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. & DE DECCA, Edgar. *A revolução do vencedor*. **Contraponto**, Rio de Janeiro, (1), Nov/1976, p. 60-71.

ZERNER, Henri. *A arte*. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Orgs). **História**: novas abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 144-159.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. 2ª. Ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Teoria literária e escrita da história*. Rio de Janeiro: **Estudos históricos**, Vol. 7, nº.13. 1991.

_____. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar. 1979

_____. **O Campo e a Cidade**. São Paulo: Cia da Letras, 1990.

_____. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosacnaify, 2002.
