

A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro¹

Arthur Autran

Introdução

A partir da publicação do seminal *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (Bernardet, 1995) afigura-se fundamental para o desenvolvimento dos estudos históricos sobre cinema brasileiro retomar conceitos, noções, recortes e periodizações dos autores ditos clássicos – tais como Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes ou B. J. Duarte, entre outros – e interrogar profundamente as suas concepções historiográficas. Isto se deve ao fato de que boa parte delas não dá conta mais de explicar o passado do cinema brasileiro, sendo necessário formular novas considerações sobre ele com base em outras perspectivas. Ao mesmo tempo, seria ingênuo achar possível ou mesmo desejável partir de uma perspectiva totalmente nova, pois o modo de entender esta história é profundamente marcado pelos autores clássicos mesmo quando não existe clareza a respeito disso, daí a necessidade de retomá-los.

Neste artigo pretendo discutir uma das noções centrais da historiografia clássica: a de “ciclo regional”. Trata-se de uma noção bastante difundida nos textos que compõem a bibliografia do cinema brasileiro, possuindo uma tradição que remonta aos anos 1950. Entretanto, tal como outros recortes utilizados para explicar a história do cinema brasileiro, o conceito de “ciclo regional” nunca foi definido claramente e houve pouca discussão a respeito da sua pertinência².

O meu objetivo é entender qual o quadro ideológico dominante que cerca a utilização da noção de “ciclo regional”, indicar algumas características básicas que mesmo de forma implícita a definiram para os historiadores do cinema brasileiro e interrogar sobre a pertinência da idéia de ciclo regional em um discurso historiográfico.

fico que se pretende renovado, além de indicar algumas alternativas à idéia de “ciclo regional” para aqueles pesquisadores que estudam o cinema brasileiro do período silencioso feito fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

A aliança entre cineastas e historiadores

Em relação ao quadro ideológico que serve de horizonte à noção de “ciclo regional” é de se notar o fato de que vários cineastas entendem que a própria história do cinema brasileiro seria dividida, de forma geral, em ciclos. É o caso de Walter Lima Jr. ao comentar o fechamento da Embrafilme pelo presidente Fernando Collor de Mello:

O ciclo Embrafilme acabou no cinema brasileiro e, ao contrário dos demais ciclos, deixa um saldo de vícios, fraquezas, compromissos, cinismo, passividade e muita complacência que agora teremos que superar com igual dose de inventividade, saúde e coragem (Lima Jr., 1990: E-1/8).

Já Carlos Diegues organiza a produção brasileira desde 1950 até a Lei do Audiovisual em termos de ciclos, inclusive o mais recente, o da “retomada”:

Com o fim da Embrafilme, o cinema brasileiro desapareceu mais uma vez, como já tinha desaparecido no final da Vera Cruz. E reapareceu pouco depois, por causa da Lei do Audiovisual, quando, na minha opinião, surge um novo ciclo. O que tenho tentado dizer aos meus colegas cineastas nestes últimos tempos é que a nossa luta nesse momento deve ser no sentido de que a retomada da produção de longas-metragens no Brasil, proporcionada pela Lei do Audiovisual, se transforme numa atividade permanente, e não seja apenas mais um ciclo (Nagib, 2002: 179).

Este é um dado central: a “atividade permanente” – muitas vezes subsumida na indústria – opõe-se à idéia de ciclo – e por extensão, de interrupção ou descontinuidade. Para os cineastas, o fim dos diversos ciclos do cinema brasileiro seriam fundamentalmente as interrupções na produção de filmes ficcionais de longa-metragem.

Eduardo Escorel com o seu discernimento habitual chega mesmo a apontar para uma definição de ciclo:

O que os historiadores chamam de “ciclos” nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro. É um eterno recomeçar que viveu um dos momentos de expectativas mais positivas, posteriormente frustradas, nos anos 70 e que estaria então, ainda uma vez, vencendo uma doença terminal.

A reincidência desse processo deveria servir como um sinal de alerta. A lição da história indica que a euforia pode ser passageira. Afinal, as crises parecem ser um traço definidor do nosso caráter subdesenvolvido (Escorel, 2005: 14).

A esta altura já é possível, com o auxílio de Eduardo Escorel, extrair alguns significados mais gerais a respeito da idéia de ciclo: trata-se de uma forma estruturante de toda a história do cinema brasileiro; o final de um ciclo é marcado por forte crise na produção de filmes nacionais; o novo ciclo é um “recomeçar” quase sempre a partir da situação de terra arrasada; o subdesenvolvimento – e suas crises e seus ciclos – é o elemento fundamental da sociedade brasileira e do cinema aqui realizado. Estas características terminam por reforçar a concepção do cinema brasileiro como algo descontínuo ou, pelo menos, que possui grande dificuldade em manter linhas de continuidade de qualquer espécie – modo de produção, expressão estética, relação com o público, expressão cultural, indústria cultural, etc.

Todo este rebatimento da noção de ciclo entre os cineastas tornaria possível aduzir que se trata de uma influência do discurso historiográfico construído por críticos e historiadores. No entanto, é bem possível que a noção de ciclo, ao invés de ter surgido em textos dos anos 1950 escritos por críticos e historiadores e depois se dispersado pelo meio cinematográfico como um todo, já fosse uma constante ideológica da corporação, sendo tão somente adotada e retrabalhada pelo discurso historiográfico de maneira acrítica.

Afirmo isto não apenas pelo fato de que vários dos primeiros críticos e historiadores do cinema brasileiro eram cineastas – é o caso de Alex Viany, B. J. Duarte e Carlos Ortiz, entre outros –, mas também porque um dos textos mais antigos que conheço no qual o termo “ciclo” aparece no sentido que ficou consagrado pela historiografia – o de conjunto de filmes de ficção realizados nos anos 1920 numa região fora do eixo Rio-São Paulo – foi escrito por um diretor que nunca exerceu a atividade crítica de maneira profissional: Humberto Mauro. No artigo “O Ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro”, publicado em 1954, Mauro recupera a memória dos seus filmes realizados na cidade mineira, das pessoas além dele que se relacionaram com a produção – tais como Pedro Comello ou Homero Côrtes – e dá um testemunho das dificuldades enfrentadas para fazer cinema no interior do país na segunda metade dos anos 1920 (Mauro, 1954).

No mesmo mês e ano em que Mauro publicou o seu artigo, B. J. Duarte também publicou o texto intitulado “As idades do cinema brasileiro”, no qual ele se refere aos “ciclos” de Cataguases, Recife e Campinas, mas tão somente relaciona filmes e diretores (Duarte, 1954). Mesmo assim é possível perceber que a expressão “ciclo regional” já tinha alguma inserção.

Esta confluência entre historiadores e cineastas explica-se, a meu ver, principalmente pelo fato de que os historiadores e os cineastas compartilharam – e em

muitos casos ainda continuam compartilhando – o mesmo projeto ideológico em torno do cinema brasileiro. Jean-Claude Bernardet já expôs este projeto ideológico comum aos cineastas e aos historiadores:

Ela [a historiografia clássica] 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 (Bernardet, 1995: 48).

Um índice, entre vários possíveis, da dificuldade dos estudiosos do cinema brasileiro em se desvencilhar do atrelamento ideológico em relação à corporação, pode ser encontrado no estado bastante lacunar das pesquisas sobre distribuição, exibição e o mercado cinematográfico de forma geral. Parece haver uma correspondência entre a falta de importância do cinema brasileiro enquanto produto e o desprezo de muitos historiadores e estudiosos por tais questões, no mais das vezes consideradas menores.

A partir dos anos 1950 inúmeros textos retomam a noção de ciclo com o mesmo sentido presente nos artigos de Humberto Mauro e B. J. Duarte. Entre outros autores, podemos citar Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viany – que utiliza a expressão “surto regional” na *Introdução ao cinema brasileiro* –, Lucila Ribeiro Bernardet, Rudá de Andrade, Maria Rita Galvão, Carlos Roberto de Souza, Paulo Antônio Paranaguá, Ana Lobato, Rubens Machado, Luciana Corrêa de Araújo e eu mesmo.

Para Paulo Emílio, Alex Viany ou B. J. Duarte, expoentes da historiografia clássica do cinema brasileiro, os “ciclos regionais” seriam uma expressão típica do cinema dos anos 1910 e 1920, constituindo-se cada ciclo no conjunto de filmes de ficção produzidos em um dado lapso de tempo em cidade fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Esta acepção amplia-se nos textos de outros autores publicados a partir dos anos 1980, incluindo a produção de filmes de não-ficção. É possível mencionar ciclos regionais ocorridos em Recife, Campinas, Barbacena, Cataguases, Guaranésia, Ouro Fino, Pouso Alegre, Belo Horizonte, Pelotas, Porto Alegre, Manaus, João Pessoa e Curitiba.

Alguns autores buscaram indicar semelhanças entre os diferentes ciclos regionais. Rubens Machado assinala, por exemplo, que a “relativa facilidade técnica da revelação”, a capilaridade do circuito de exibição no Brasil dos anos 1920 e a atuação de grupos de teatro amador eram elementos que tiveram importância na estruturação de vários ciclos regionais (Machado, 1987:114). Já Paulo Emílio Salles Gomes anota que nos ciclos “a iniciativa de realizar filmes foi tomada em geral por pequenos artesãos ou jovens técnicos” (Gomes, 1980: 58).

Mas de forma geral o que se encontra reposto em todos quase como um mantra é a motivação do fim dos ciclos regionais, que é a mesma apontada por Humberto Mauro para o estertor do Ciclo de Cataguases: dificuldades para com a distribuição e a exibição das fitas.

Em verbete escrito por mim sobre os ciclos regionais observei que eles “não conseguiam manter a continuidade da produção devido à falta de retorno financeiro dos filmes, que, na maioria das vezes, eram exibidos apenas na cidade de origem” (Autran, 2000: 126). Carlos Roberto de Souza entende que os ciclos tinham “morte prematura” devido ao “conflito com o mercado exibidor, dominado pelo filme importado” (Souza, 1998: 82). Alex Viany assinala nas quatro experiências regionais analisadas por ele – Campinas, Recife, Cataguases e Pouso Alegre – a questão da distribuição como o grande entrave à continuidade da produção, citando inclusive o texto de Humberto Mauro anteriormente mencionado, segundo o qual “... o filme nacional, sob todos os pretextos, encontrava uma resistência compacta e invencível entre os distribuidores, amarrados que estavam ao monopólio estrangeiro, que avassalava com os seus produtos o mercado brasileiro, de ponta a ponta” (*Apud* Viany, 1959: 87).

Os limites da noção de “ciclo regional”

Inicialmente, a noção de ciclo regional teve um efeito deveras positivo na ampliação do campo da historiografia do cinema brasileiro, pois facultou aos pesquisadores um instrumento que, apesar de não ser conceitualmente trabalhado, se tornou operatório a ponto de estimular estudos sobre a produção dos anos 1920 – e em menor medida sobre a década de 1910 – a respeito de e nos mais variados pontos do país. Diversos ciclos tiveram estudos analisando a sua produção, destacando os filmes de ficção, as equipes técnicas e artísticas envolvidas, a repercussão na imprensa local, a já referida dificuldade na comercialização do produto, etc. Não é pouco para o nosso conhecimento bastante lacunar sobre o cinema brasileiro dos anos 1910 e 1920. A título de exemplo é possível mencionar os trabalhos de Paulo Emílio Salles Gomes sobre Cataguases (1974) e de Carlos Roberto de Souza sobre Campinas (1979).

No entanto, afigura-se que a noção de ciclo regional está esgotada e tende, hoje, a atravancar mais do que a enriquecer o campo da historiografia. Não por acaso, pesquisadores como Glênio Póvoas e Luciana Corrêa de Araújo, cujos trabalhos giram respectivamente em torno da produção dos anos 1920 realizada em Porto Alegre e no Recife, apresentam muitas reticências em relação a esta noção. Vejamos os motivos de tal esgotamento.

A primeira razão é a desconsideração para com a não-ficção. As pesquisas mais recentes, ao contrário das realizadas por Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes ou B. J. Duarte, procuram ao menos relacionar os filmes de não-ficção; mas em geral estas fitas continuam ocupando um lugar secundário na historiografia embora sejam a base

econômica da produção e também sejam preponderantes em termos numéricos. Isto talvez decorra do fato de o discurso historiográfico brasileiro ainda ser, como já apontou Jean-Claude Bernardet, baseado mais na vontade de cineastas e historiadores do que na realidade da produção (Bernardet, 1979: 28) – a qual era nos anos 1920, conforme se sabe, lastreada no filme de não-ficção. De outro lado, o filme de não-ficção coloca em xeque a própria noção de ciclo regional, pois ao contrário das ficções, que em geral se resumem a algumas poucas produções realizadas nos anos 1920, os cine-jornais, os documentários, os institucionais, os filmes de família eram produzidos de forma contínua ao longo desta década e mesmo posteriormente. Neste sentido a pesquisa filmográfica empreendida por Glênio Póvoas demonstra cabalmente que ao menos em relação a Porto Alegre não faz sentido falar num ciclo (Póvoas, 2005), assim como o levantamento de Selda Vale da Costa sobre Manaus (Costa, 1996). A meu ver, a ideia de ciclo regional em si mesma essencializa a ficção como o supra-sumo da produção cinematográfica e relega necessariamente a não-ficção a um papel secundário. Ressalte-se que se focarmos na não-ficção, em alguns lugares a produção teve continuidade mesmo com o advento do som, o qual sabidamente encareceu a feitura dos filmes, além de torná-la muito mais complexa tecnicamente.

Um segundo ponto a levantar é a adesão ideológica dos historiadores aos cineastas, adesão que se apresenta na noção de ciclo regional. Ela levou os primeiros a se interrogar pouco sobre a questão da exploração comercial dos filmes e a deixar de aprofundar a discussão em torno de como as fitas eram financiadas. Com a importante exceção de Paulo Emílio Salles Gomes em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, pois aqui há todo um levantamento de como foi possível Mauro continuar produzindo e qual a circulação dos filmes (Gomes, 1974), a maior parte dos outros trabalhos limita-se quando muito a reproduzir os depoimentos dos participantes dos movimentos ditos regionais, sem buscar confrontá-los com outros documentos. Pesquisas recentes de Luciana Corrêa de Araújo, por exemplo, têm demonstrado que o circuito exibidor dos filmes de ficção do chamado Ciclo do Recife era bem mais amplo do que se costuma atribuir, em geral restrito ao cinema Royal, ademais a historiadora indica a importância da não-ficção para a manutenção da atividade cinematográfica local e a ação de investidores buscando capitalizar as produtoras (Araújo, 2007: 71-73).

O terceiro ponto é relativo à própria palavra “ciclo”. Dentre as várias significações registradas para ela no dicionário *Aurélio* duas em particular chamam a atenção, pois remetem ao modo como os cineastas e historiadores compreendem os ciclos e a história do cinema brasileiro. Uma define ciclo como “série de fenômenos que se sucedem numa ordem determinada”. Esta série no caso dos ciclos regionais seria marcada nos afirma a historiografia pelo aparecimento da produção ficcional, a animação do(s) grupo(s) de realização e o fim da aventura em decorrência da asfixia devida ao mercado dominado pelo produto estrangeiro. Ocorre que uma análise

comparativa dos chamados “ciclos regionais” demonstra muita diferença entre eles, havendo vários cuja produção, como assinalei, continuou a ocorrer na forma da não-ficção. A outra definição, proveniente do campo da física, também é significativa: “qualquer transformação cujo estado inicial é igual ao final” (Ferreira, 1989: 403). É curioso notar que da forma como os cineastas e os historiadores muitas vezes utilizam a noção de ciclo para o cinema brasileiro encontramos a ideia de que com o fim do ciclo se retorna a uma situação de inexistência da produção e de falta de acumulação das experiências. Tal entendimento é profundamente ideológico e como tal tem a função de impedir ao meio cinematográfico e aos historiadores, uma análise que torne mais complexa a compreensão dos diversos revezes do cinema brasileiro, que acabam sempre imputados aos distribuidores estrangeiros, aos exibidores e mais recentemente também à televisão.

O quarto ponto diz respeito ao segundo vocábulo da expressão “ciclo regional”. A rigor não existe razão para pensar que São Paulo ou o Rio de Janeiro não sejam elas também frações regionais do país. O que o vocábulo na realidade consagra é o predomínio político, cultural e econômico das duas grandes metrópoles sobre o restante do Brasil, mas de maneira a não problematizar este predomínio. Conforme lembra Raymond Williams, no campo da cultura o termo “regional” em geral exprime “um juízo limitador” e não apenas o reconhecimento da alteridade espacial ou de tipo de vida (Williams, 2007: 351-352). No caso do cinema brasileiro isto tanto pode gerar mistificação – pois até hoje foi pouco assinalado todo o projeto ideológico da campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima de impor suas idéias para o conjunto do cinema brasileiro num sentido de centro em direção à periferia –; quanto pode levar ao estabelecimento de relações equivocadas, pois em campos como o da literatura brasileira – onde o termo “regionalismo” tem largo uso – ele expressa uma forma de “fidelidade ao meio a descrever” (Bosi, 1994: 207), o que é o oposto de boa parcela da produção ficcional de Recife, de Cataguases ou de Porto Alegre, toda ela muito influenciada pelo cinema norte-americano do gênero de aventuras. Penso que autores de corte nacionalista como Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes tinham em mente este sentido do termo “regional” quando o empregavam para os ciclos do cinema nacional.

Novas perspectivas

Como resposta contemporânea à noção de ciclo regional, afigura-se mais rico pensar em diferentes pólos cuja produção ou foi caracterizada por um conjunto de filmes feitos em alguns poucos anos – parece ser o caso de Guaranésia, Pouso Alegre ou Cataguases, mas esta hipótese tem de ser submetida ao aprofundamento dos estudos filmográficos – ou pela realização contínua de filmes de não-ficção entremeadada por vezes por experiências no campo da ficção – Porto Alegre, Curitiba, Recife

e Manaus. O que se deve ressaltar é a idéia de continuidade e não de interrupção abrupta, sendo de esperar em cada caso diferentes periodizações. Há também que aprofundar as pesquisas em periódicos – ainda a melhor fonte de consulta sobre a produção exibida no Brasil e realizada aqui nas primeiras décadas do século –, bem como ampliar o escopo no entendimento da formação do meio cinematográfico pois em muitos casos determinada figura era não apenas realizador, mas também exibidor e/ou distribuidor. Finalmente, é fundamental entender a relação da produção com o mercado para além do discurso de vitimização do cineasta brasileiro e o(s) modo(s) buscado(s) para dar continuidade à atividade cinematográfica.

O pressuposto de que a dispersão espacial da produção já aponta para o seu subdesenvolvimento – pois é sabido que a indústria cinematográfica nos países onde ela floresceu tendeu a se concentrar de forma brutal – e a comparação com outros países que apresentaram o mesmo fenômeno também poderão ser úteis em termos analíticos. No Chile, por exemplo, ao longo dos anos 1920 uma cidade como Antofagasta rivalizou com Santiago na produção de filmes de ficção (Mouesca e Orellana, 1998: 116, 118 e 120); e no México o historiador Emilio García Riera denomina de “cine provinciano” ao expressivo conjunto de filmes produzidos nos anos 1920 fora do Distrito Federal em cidades como Guadalajara, Puebla ou Mérida (Riera, 1998: 63-67).

Outra possibilidade de enfoque seria abandonar o espaço como centro do estudo – Manaus, Cataguases, Porto Alegre, etc. – e encaminhar a discussão por meio de questões transversais: a influência do cinema norte-americano, a presença de determinadas temáticas na não-ficção, o tipo de equipamento de filmagem utilizado e o *know how* desenvolvido, a formação social do meio cinematográfico, etc.

É de se esperar que de todo este esforço renovado surjam, além de informações filmográficas novas, interpretações sobre o cinema brasileiro menos atreladas à ideologia dominante no nosso meio cinematográfico, a qual tende hoje monotonamente a desconsiderar as relações com o mercado e a reincidir em justificativas envelhecidas que buscam garantir o investimento de dinheiro público a fundo perdido em filmes que geralmente não conseguem nem sucesso comercial nem expressão estética de fôlego e nem repercussão cultural. É preciso assinalar este ponto: a falta de criticidade dos historiadores para com noções como “ciclo regional” resulta não apenas em miopia na perspectiva historiográfica, mas também na sustentação da ideologia que ainda hoje domina a nossa cinematografia, ideologia esta que solapa as possibilidades de renovação do cinema brasileiro em termos artísticos e de relação com a sociedade.

Arthur Autran

Professor da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

autran@ufscar.br

Notas

1. Este texto é parte da pesquisa que desenvolvo atualmente com o financiamento da Fapesp por meio do Programa Jovens Pesquisadores em Centros Emergentes. Uma versão prévia deste texto foi apresentada no âmbito do Seminário Cinema no Brasil: Primeiras Décadas (1896-1942) no XI Encontro Anual da Socine, realizado em 2008 na UnB. O artigo resulta ainda das discussões com vários colegas, gostaria de consignar agradecimentos especiais a José Inácio de Melo Souza, Luciana Corrêa de Araújo e Glênio Póvoas.

2. Uma das poucas autoras a problematizar a noção de ciclo regional é Luciana Corrêa de Araújo ao discutir a produção do Recife nos anos 1920 (2007: 33 e 71-76).

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. O cinema em Pernambuco nos anos 1920. In: FELICE, Fabrício (ed.). *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007. p. 33 e 71-76.
- AUTRAN, Arthur. Ciclos Regionais. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 125-126.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões – Cinema & sociedade – Manaus (1897-1935)*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.
- DUARTE, B. J. As idades do cinema brasileiro. In: *Retrospectiva do cinema brasileiro – I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. São Paulo: 1954.
- SCOREL, Eduardo. Adivinhadores de água. In: *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 13-34.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/ Editora Universidade de São Paulo, 1974.
- _____. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980. p. 35-69.
- LIMA JR., Walter. Vícios da Embrafilme devem ser superados. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 8 abr. 1990. p. E-1/8.
- MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 97-128.
- MAURO, Humberto. O Ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro. *Elite*, São Paulo, fev. 1954.
- MOUESCA, Jacqueline e ORELLANA, Carlos. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: LOM Editores, 1998.
- NAGIB, Lúcia (org.). *O cinema da retomada – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

PÓVOAS, Glênio Nicola. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904-1954*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, 2005.

RIERA, Emilio García. *Breve historia del cine mexicano – Primer siglo 1897-1997*. México / Zapopan: Instituto Mexicano de Cinematografía / Mapa, 1998.

SOUZA, Carlos Roberto de. *O cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – São Paulo, 1979.

_____. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura, 1998.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Resumo

Este artigo interroga a noção de “ciclo regional”, central na constituição da historiografia clássica do cinema brasileiro posto que utilizada por diversos autores como Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, Carlos Ortiz ou B. J. Duarte. A partir da demonstração de que esta noção expressa uma aliança ideológica entre cineastas e historiadores, o texto indica os limites da idéia de “ciclo regional” e aponta para outras formas de constituição da historiografia em torno da produção localizada fora do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Historiografia do cinema; Pensamento cinematográfico.

Resumée

L'article interroge la notion de “cycle régional”, noyau constitutive de l'historiographie classique du cinéma brésilien puisque utilisée par plusieurs auteurs comme Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, Carlos Ortiz ou B. J. Duarte. À partir du raisonnement de que cet idée exprime une alliance idéologique entre les cinéastes et historiens le texte indique les limites de l'idée du “cycle régional” et montre d'autres formes d'organisation de l'historiographie sur la production située hors de Rio de Janeiro et São Paulo.

Mots clés

Cinéma brésilien; Historiographie du cinéma; Pensée cinématographique.