

# Panorama da historiografia do cinema brasileiro<sup>1</sup>

Arthur Autran

**E**ste ensaio objetiva traçar breve panorama da historiografia do cinema brasileiro. Trata-se de uma proposta que ainda deverá ser alvo de maior aprofundamento, não obstante julgo essencial estabelecer uma periodização para que possamos compreender melhor como se estruturam ao longo do tempo os discursos de viés histórico sobre o passado do cinema brasileiro.

É preciso observar de início que desde a segunda metade do século XX a historiografia de forma geral passou por grandes modificações, marcadas, sobretudo, pela repercussão da Nova História. Peter Burke aponta algumas diferenças centrais entre a historiografia tradicional e a Nova História: enquanto a primeira se concentra na política, a segunda aborda um amplo espectro das atividades humanas; a tradicional pensa a história como “narrativa de acontecimentos” já a nova analisa as estruturas; a tradicional tem uma perspectiva construída a partir das elites ao passo que a nova atribui relevância à perspectiva popular; a tradicional baseia-se em documentos via de regra produzidos pelos governos enquanto a nova amplia seus tipos de fontes; a tradicional não dá conta da variedade de questionamentos que preocupam a História Nova; a tradicional considera possível atingir a “objetividade” total enquanto a nova problematiza isto pois considera que a posição social do historiador tem influência na sua análise<sup>2</sup>.

No campo europeu e norte-americano dos estudos de história do cinema foi a partir dos anos de 1980 que se passou a questionar com ênfase a história tradicional, através da produção intelectual de Robert C. Allen, Douglas Gomery, David Bordwell, Pierre Sorlin e Michèle Lagny, entre outros. No entanto, até o presente momento, se nos afigura que os historiadores dedicados a estudar o cinema brasi-

leiro até bem recentemente ainda se perguntavam muito pouco sobre a sua própria história, o que empobrece em termos críticos sua postura diante dos objetos, dos recortes e dos próprios conceitos utilizados.

Minha hipótese inicial é que se poderia entrever quatro momentos no quadro da historiografia do cinema brasileiro, marcados pela publicação de pesquisas fundamentais na passagem de cada um deles.

1. Proto-historiografia
2. Historiografia clássica
3. Historiografia universitária
4. Nova historiografia universitária

Para cada um dos períodos, além da sua demarcação em termos temporais, procurarei indicar alguns dos principais nomes, os objetos de pesquisa e o horizonte ideológico. Evidentemente, como se trata de um panorama são apenas traços gerais, e, como tal, sujeito a exceções e nuances. Também se deve observar que a caracterização dos quatro momentos diferentes não omite que há ligações entre eles, inclusive no sentido de alguns historiadores continuarem a produzir determinado tipo de historiografia mais típica de um período anterior ou posterior.

## **Proto-historiografia**

Entre os primeiros nomes a se preocupar com o passado do cinema brasileiro é possível indicar os de Pedro Lima e Vinicius de Moraes. Eles se destacam não apenas pelo pioneirismo do interesse de ambos, mas também porque algumas das suas questões serão retomadas por muitos outros.

Em Pedro Lima pode-se encontrar a obsessão pelo “fundador” do cinema nacional, que a seu ver seria Antônio Leal<sup>3</sup>. Michèle Lagny afirma que o primeiro opúsculo dedicado ao cinema aparecido na França, intitulado *La Photographie Animée*, ainda em 1897, propunha-se a discutir o “verdadeiro” inventor do cinema<sup>4</sup>. Demonstra-se, no nível das mentalidades, a recorrência da questão das origens. Porém, bem mais importante é a crença no passado glorioso, que, para Jean-Claude Bernardet, seria uma característica central da historiografia clássica do cinema brasileiro<sup>5</sup>. Segundo Pedro Lima: “A nossa indústria cinematográfica existe há quase tanto tempo quanto em outros países, e já foi mesmo outrora, um sério concorrente às produções estrangeiras.”<sup>6</sup>

Já Vinicius de Moraes incorre em outra postura que marcará os primeiros estudos históricos sobre cinema brasileiro:

Não posso ser o historiador do Cinema Brasileiro. Primeiro, porque ele ainda não tem uma História; segundo, porque se a tivesse não seria eu a pessoa mais indicada para contá-la, que a conheço imperfeitamente. O meu interesse

atual pelo Cinema no Brasil é uma vontade de vê-lo surgir mais que qualquer outra coisa.<sup>7</sup>

Paradoxalmente nega-se a existência da história do cinema brasileiro, para em seguida assumir que o interesse é mesmo pelo futuro. Ou seja, a curiosidade pelo passado é tão somente reflexo do desejo em colaborar na afirmação futura do cinema nacional.

A esperança no futuro é uma característica marcante nos primórdios do desenvolvimento da pesquisa histórica entre nós. A expectativa propiciada pela criação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, e o enorme rol de questões daí decorrentes contribuíram de modo intenso para o florescimento do interesse pelo passado do cinema brasileiro. O conhecimento do passado era entendido pelos historiadores pioneiros como fonte para o entendimento dos problemas contemporâneos.

Não por acaso os primeiros a se debruçarem sobre a história do cinema brasileiro eram quase sempre jornalistas que exerciam a crítica, militavam na cultura cinematográfica e muitas vezes na produção. As razões disto não são difíceis de perceber: diante de uma atividade cultural pouco reconhecida socialmente, de uma estrutura universitária ainda precária e da dificuldade de o cinema brasileiro se afirmar enquanto indústria, apenas aqueles envolvidos de alguma forma com a atividade poderiam se interessar pelo tema.

Francisco Silva Nobre é um caso peculiar, pois não pertenceu ao meio cinematográfico e mesmo no movimento de cultura sua atuação foi bastante discreta. Só a partir dos anos de 1960 é que se formará um núcleo de pesquisadores numericamente mais expressivo sem ligações profundas com a produção ou o movimento de cultura cinematográfica, dentre os quais se destacam Araken Campos Pereira Júnior e Vicente de Paula Araújo.

Entretanto, o livro de Silva Nobre, *Pequena história do cinema brasileiro*<sup>8</sup>, é um trabalho pioneiro e suscitou artigos de Paulo Emílio Salles Gomes<sup>9</sup> e B. J. Duarte<sup>10</sup>. Na obra, Silva Nobre apresenta-se como um “assistente cômico” do cinema brasileiro, sem interesses particulares. Afirma que ainda não foi escrita a história desta cinematografia e o seu trabalho não pretendia tal fim. A estrutura geral da *Pequena história do cinema brasileiro* é uma série cronológica listando nomes de personalidades e títulos de filmes, havendo ainda a introdução na qual o autor expõe os seus preceitos e a conclusão em que amarra seus pontos de vista. Nesta seqüência cronológica justaposta há comentários desenvolvidos que são retomados com freqüência, não apenas os títulos dos filmes e os nomes das pessoas. Silva Nobre, tal como Vinicius de Moraes, pauta-se pela esperança no futuro do cinema brasileiro.

Como vemos, são múltiplos os problemas em que se debate o Cinema Brasileiro, talvez mais amplos que os assinalados por Cavalcanti em seu livro [*Filme e Realidade*], e somente a união de todos os interessados em torno de um programa de requisitos mínimos poderá obter o êxito almejado e abrir para Ele [sic] o caminho de progresso que todos sonhamos em proveito da cultura e da economia nacionais.<sup>11</sup>

A década de 1950, fundamental na constituição da historiografia do cinema brasileiro, caracterizou-se pelo enorme crescimento da cultura cinematográfica, o que pode ser aferido no grande número de críticos atuantes em jornais e revistas, no surgimento de periódicos especializados com alto nível – com destaque para a mineira *Revista de cinema* –, no trabalho dos cineclubes nos mais variados pontos do país e pela atuação da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM. Ademais, a divulgação mais sistemática no Brasil das primeiras histórias do cinema mundial escritas no exterior foi um estímulo de vulto. Pelas referências que encontrei, as obras mais conhecidas são de autoria de: Maurice Bardèche e Robert Brasillach, René Jeanne e Charles Ford, Georges Sadoul, Lo Duca e Marcel Lapiere. Fora do domínio francês, apenas o espanhol Carlos Fernández Cuenca. Para além da necessidade de se praticar, tal como na Europa, a cultura cinematográfica, outra motivação importante era a constatação de erros nas informações sobre o Brasil presentes nas obras estrangeiras, conforme se pode inferir desta observação de Pery Ribas:

O fato é que, certo ou errado, ainda está por ser publicado um volume sobre o nosso cinema. Com isso deixamos de ter nossos filmes antigos citados em livros importantes como os de Sadoul, Cuenca ou Lapiere. O primeiro e o terceiro desses historiadores referem-se à produção brasileira de maneira lacônica e – o que é pior – o primeiro faz incrível confusão do Brasil com a Argentina, falando em fitas brasileiras produzidas na terra do General Péron!<sup>12</sup>

O trecho acima é bastante curioso, pois reserva para o historiador do cinema brasileiro o mesmo papel periférico ocupado pelo seu objeto de estudo, cabendo-nos confeccionar informações a fim de que os historiadores dos países cujas cinematografias fossem mais desenvolvidas elaborassem as obras de escopo universal.

Além dos nomes mencionados, outros autores de destaque no período em pauta são Adhemar Gonzaga, José Roberto D. Novaes, Carlos Ortiz e, especialmente, B. J. Duarte, além de Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes. Temas centrais para vários destes autores: a origem do cinema entre nós – especialmente a primeira exibição e quem filmou pela primeira vez no Brasil, assuntos totalmente fetichizados –, a conspurcação do cinema brasileiro pelo advento do som, a chanchada como um mal que assolava a nossa história e a importância dos ciclos. A Vera Cruz

é, evidentemente, outro tema do maior destaque, embora as posições em favor ou contra variem de acordo com o viés ideológico do historiador. O liberal B. J. Duarte não hesitará em destacá-la como o vetor do “renascimento” do cinema brasileiro<sup>13</sup>, enquanto para o comunista Alex Viany o fracasso da empresa explicava-se pelo desconhecimento dos seus dirigentes em relação ao modo como o mercado cinematográfico estava estruturado no Brasil e pelo desprezo votado ao que havia sido produzido aqui antes da sua criação.

### **Historiografia clássica**

O início do período da historiografia clássica ocorre em 1959 com a publicação da *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany<sup>14</sup>, cuja gênese está ligada a textos anteriormente editados por periódicos. O livro foi publicado pelo Instituto Nacional do Livro (INL), então subordinado ao Ministério da Educação e Cultura. O órgão desde 1956 era dirigido por José Renato Santos Pereira, figura ligada ao meio cinematográfico, que dirigiu com o irmão Geraldo Santos Pereira o longa-metragem *Rebelião em Vila Rica* (1957). Certamente a presença de um cineasta na diretoria do INC teve grande importância na publicação da *Introdução ao cinema brasileiro*. A edição de um livro sobre a história do cinema brasileiro por um órgão oficial consistiu num avanço do *status* desta atividade, possibilitando o seu reconhecimento social como artística e culturalmente de valor.

Não é demais lembrar toda a aura existente em torno do livro na vida intelectual nacional até meados dos anos de 1960. Publicar um livro era a unção da “seriedade” e “nível” do autor e/ou assunto, contribuindo para isso, evidentemente, a casa editorial.

Dentre vários aspectos importantes que envolvem a publicação do livro de Viany, um dos principais foi ele ter colocado por terra de vez a aspiração de vários historiadores em compor uma história do cinema brasileiro, na qual filmes considerados vergonhosos fossem convenientemente esquecidos. Hoje, tal discussão pode parecer absurda, mas na época ela ocorria de maneira efetiva e se escorava na vergonha que determinados críticos sentiam diante de grande parte da produção, notadamente das chanchadas. O principal porta-voz desta corrente era B. J. Duarte, que não hesitava em afirmar:

E foi a época áurea das fitas sem planejamento, das películas feitas ao Deus-dará, dos “alôs, alôs!”, apelativo vindo no rastro de uma série horrorosa de fitas carnavalescas – *Alô, Alô, Brasil!, Alô, Alô, Carnaval!* – as de pura “cavação”, melodramas medonhos, cujos títulos, até agora, nos recusamos a escrever. Não os citaremos como não mencionaremos os nomes dos autores desses crimes cometidos friamente contra o nosso cinema.<sup>15</sup>

É nesta ordem de valores que B. J. Duarte critica o “Cadastro” da *Introdução ao cinema brasileiro* – trata-se de um apêndice no qual se arrola o nome de todos os profissionais que trabalharam em filmes nacionais. Para ele era um absurdo o apêndice incluir figuras que não teriam importância, tais como César de Alencar, Joãozinho da Goméia, o Ballet Pigalle, etc.<sup>16</sup>

Paulo Emílio Salles Gomes, apesar de bastante crítico em relação a outros aspectos da *Introdução ao cinema brasileiro*, concordava com a opção de Viany relacionar “pessoas, grupos (E. C. Corinthians ou Balé Pigalle) ou bichos (cão Duque) que participaram, diretamente ou não, como é o caso de alguns escritores, na fatura de filmes”<sup>17</sup>. Afirma-se aí um projeto historiográfico, consagrado nos dias de hoje, que compreende o cinema brasileiro como o conjunto de filmes produzidos no país com pelo menos parte de capital nacional e parcela da equipe radicada aqui.

A historiografia clássica é marcada pelas obras de caráter panorâmico, com dois livros se destacando: a já citada *Introdução ao cinema brasileiro* e *70 anos de cinema brasileiro*<sup>18</sup>. Uma versão do texto deste último livro, da autoria de Paulo Emílio Salles Gomes, posto que Adhemar Gonzaga foi o responsável pela parte iconográfica do volume, é atualmente publicado com o título “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”<sup>19</sup>.

A constituição de ambos os textos teve de lidar com o mesmo problema de base: a elaboração da periodização. A proposta por Alex Viany, conforme comentário de Jean-Claude Bernardet, é marcada pela utilização da evolução humana como metáfora para o desenvolvimento do cinema brasileiro, expressa na seguinte divisão de capítulos e subcapítulos: I. A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA: 1. De Como o Rapazinho Se Fez Homem / 2. Um Esforço Individual: Almeida Fleming / 3. Um Surto Regional: Campinas / 4. Outro Surto Regional: Recife / 5. Outro Esforço Individual: Humberto Mauro - II. NO PRINCÍPIO ERA O VERBO (QUE ATRAPALHAVA): 6. Onde o Rapazinho Leva Um Tombo / 7. Dois Diletantes na Indústria: Gonzaga & Santos / 8. Onde o Rapazinho Enfrenta Crise Após Crise - III. VIAGEM (COM ESCALAS) À TERRA DE VERA CRUZ: 9. A Visita do Filho Pródigo / 10. Onde Se Contam Tropeços e Se Dá Uma Receita. Temos a infância, depois a adolescência (o “rapazinho”) e finalmente a idade adulta (o “homem”). O curioso, nota Jean-Claude Bernardet, é o “rapazinho”, após se tornar “homem”, continuar “rapazinho”<sup>20</sup>. Insinua-se uma falta de maturidade do cinema nacional? Segundo Michèle Lagny, a idéia do progresso cinematográfico marcado pelo “nascimento” chegando até à “maturidade triunfante” é recorrente na obra de vários autores, dentre os quais Georges Sadoul, pautando-se pela narratividade, pela cronologia e pela teleologia<sup>21</sup>. A *Introdução ao cinema brasileiro* tem forte inspiração no modelo utilizado por Sadoul. É narrativa ao recontar o desenvolvimento da produção, assinalando seus principais acontecimentos, personalidades e filmes. Também é cronológica, pois o capítulo “A Infância Não Foi Risonha e Franca” concentra os

comentários sobre o cinema mudo, “No Princípio Era o Verbo (Que Atrapalhava)” trata do surgimento do som e da afirmação da chanchada, e “Viagem (Com Escalas) à Terra de Vera Cruz” aborda as experiências industriais dos anos de 1950 e o Cinema Independente. Finalmente, ela também é teleológica, mas aí surge uma grande diferença entre Alex Viany e Georges Sadoul, pois para este a “maturidade triunfante” do cinema está em pleno andamento e tem duas características centrais, no campo artístico é marcada por um conjunto de filmes que compõe um cânone e no campo econômico pela existência de um sistema industrial de produção solidamente embasado na distribuição e exibição; Alex Viany também se utiliza desses dois vetores, mas a “maturidade triunfante” do cinema brasileiro ainda irá acontecer, pois a industrialização não se consolidou nem há um núcleo de filmes artisticamente representativos ao nível mundial, o que existe são “lições da história” que devem orientar tanto a política industrial quanto a perspectiva cultural dos realizadores.

Em “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”, Paulo Emílio elabora uma cronologia para a história do cinema brasileiro caracterizando os seus principais períodos, ou, como ele denominou, “épocas”. A cronologia baseia-se nas crises de produção, tomadas como marcos das “épocas”, com exceção da quinta e última “época” marcada pelo advento da Vera Cruz. Segundo Jean-Claude Bernardet, o texto é pautado pela idéia de “degradação” e do retorno a uma “Idade de Ouro” – que para Paulo Emílio corresponderia ao período da “Bela Época”, no qual havia harmonia entre os setores de exibição e produção no Brasil<sup>22</sup>. É possível afirmar que há nele um refinamento sem igual quando comparado às outras tentativas anteriores ou mesmo posteriores de periodização do cinema brasileiro.

Dentre as principais problemáticas do período da historiografia clássica temos: as origens do cinema brasileiro, os “ciclos regionais”, a decadência artística da produção quando do surgimento do som, as chanchadas e a constituição da “consciência cinematográfica” entre nós.

A expressão “consciência cinematográfica” surge em Alex Viany<sup>23</sup>, mas seu pleno desenvolvimento dar-se-á com Paulo Emílio Salles Gomes já em meados dos anos de 1960. O historiador a define da seguinte forma:

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 constitui como um marco a partir do qual já se pode falar de um movimento de cinema brasileiro.<sup>24</sup>

Neste texto existe ainda a preocupação com a falta de determinação sobre a própria história a que estariam submetidos os países subdesenvolvidos, conforme se pode observar no comentário de que a realização das obras-primas do cinema mudo brasileiro como *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928) e *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) coincidiu com a decadência da linguagem deste tipo de cinema devido ao advento do som.

Destacam-se também observações meticolosas e criativas do pesquisador, como aquela em que considera as películas com temática criminal *A quadrilha do Esqueleto* (Vasco Lima, 1917) ou *Rosa que se desfolha* (Antônio Leal, 1917) mais desenvolvidas do ponto de vista narrativo do que as fitas baseadas em crimes realmente ocorridos, pois estas tinham ao seu favor as informações veiculadas pela imprensa.

Por outro lado não se atenta suficientemente, como já salientou Jean-Claude Bernardet, para o principal veio econômico da produção: o filme “natural”<sup>25</sup>. Isto porque todo interesse do historiador volta-se para a ficção.

Este período, que teve suas questões centrais discutidas por Jean-Claude Bernardet<sup>26</sup>, continua marcado pela predominância da imprensa cultural como esteio da historiografia, embora algumas mudanças já apontem no horizonte com a criação dos primeiros cursos universitários de cinema no Brasil nos anos de 1960. Figura fundamental na transição entre um universo e outro é a de Paulo Emílio Salles Gomes, que se afasta do jornalismo cultural para se dedicar à implantação dos cursos de Cinema da Universidade de Brasília – em 1965 – e da Universidade de São Paulo – em 1967<sup>27</sup>. Além deste autor, outros nomes de relevo que transitam do jornalismo cultural para a universidade são Walter da Silveira, Jean-Claude Bernardet e Lucilla Ribeiro Bernardet.

### **Historiografia universitária**

Como o nome já deixa perceber este período é marcado pela preponderância dos estudos realizados na universidade, deixando o jornalismo cultural em segundo plano. São teses de doutorado, dissertações de mestrado e pesquisas universitárias de motivações diversas que passam a marcar a vanguarda da historiografia. Para tanto foi fundamental o surgimento do curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), que a partir da atuação de Paulo Emílio Salles Gomes forma toda uma geração de pesquisadores, dos quais se pode destacar como nomes centrais Maria Rita Galvão, Ismail Xavier e Carlos Roberto de Souza. Outrossim, a constituição dos programas de pós-graduação em Comunicação na ECA-USP e na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) em 1972 foi outro elemento estrutural relevante<sup>28</sup>.

A obra que assinala o início do período é *Crônica do cinema paulistano*, originada da dissertação de mestrado de Maria Rita Galvão defendida em 1969 na



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e publicada em 1975 pela Editora Ática. Trata-se de um estudo dividido em três partes: um texto narrativo no qual a historiadora dá conta do universo da produção cinematográfica em São Paulo até o advento do som, a transcrição dos depoimentos de uma série de pioneiros e uma extensa filmografia do cinema paulistano. Afastando-se por inteiro da preocupação com a formação do cânone artístico para o cinema brasileiro, preocupação esta muito presente em Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes, Maria Rita Galvão é a primeira historiadora a dar conta do que efetivamente estruturava economicamente a produção: o filme de não-ficção. Para além disso, a obra aponta e analisa, no que toca ao cinema feito em São Paulo, as relações com as sociedades teatrais, as dificuldades de realização e comercialização do filme de ficção, a importância das escolas de cinema, entre outras questões até ali pouco discutidas com tal profundidade.

O período em pauta, quando comparado aos anteriores, é marcado pelo maior rigor nas pesquisas, posto que realizadas por profissionais preparados para tanto e num ambiente institucional mais adequado. A constituição da história panorâmica, antes amplamente valorizada, passa para segundo plano, dando vez a monografias em torno da carreira de cineastas ou períodos nestas carreiras. Determinados momentos da produção no Brasil merecem mais a atenção dos historiadores, particularmente a produção dos anos de 1910 e de 1920 em lugares tão díspares quanto São Paulo, Campinas, Porto Alegre e Manaus. Também a produção industrial dos anos de 1950 e o Cinema Independente do mesmo período foram alvo de investigação por parte dos pesquisadores. Finalmente, alguns periódicos, especializados em cinema ou não, são investigados como fonte de informação para o cinema brasileiro.

A herança de Paulo Emílio Salles Gomes é predominante neste período, inclusive na marca maior: a aderência total entre a perspectiva ideológica dos cineastas e a dos historiadores, segundo a qual a produção tem total precedência em relação a todas as outras fases do processo cinematográfico.

O período em tela marca ainda o adensamento da produção historiográfica em outros lugares para além da ECA-USP e que terão o condão de gerar nos anos de 1980 trabalhos menos ligados à perspectiva dominante no meio cinematográfico. É o caso particularmente da produção de José Mário Ortiz Ramos, Afrânio Catani e de João Luiz Vieira. Dentro da própria ECA novos recortes e uma visão menos atrelada à perspectiva dominante surgem em pesquisas de Maria Rita Galvão, José Inácio de Melo Souza, Tunico Amâncio, Inimá Simões e, especialmente, Jean-Claude Bernardet. São trabalhos que passam a investigar as instituições – públicas ou privadas – relacionadas com a produção de cinema, a problematizar o papel do Estado junto à produção e, especialmente, a questionar a ideologia dominante no meio cinematográfico.

## ***Nova historiografia universitária***

Este momento é assinalado pela publicação do livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet, em 1995. Trata-se de um marco, pois é o primeiro trabalho a refletir de maneira aprofundada sobre a produção historiográfica praticada entre nós, questionando de maneira instigante e provocadora “mitos”, periodizações e contextos até ali elaborados. Que o livro tenha sido escrito por autor que desde os anos de 1960 tem produção intelectual de vulto como historiador ligado à ECA-USP, indica para a complexidade das relações entre os diferentes períodos por nós delineados.

Neste ensaio Jean-Claude Bernardet aponta para o cerne da ideologia da historiografia do cinema produzida no Brasil arduamente constituída a partir dos anos de 1950, consolidada na década seguinte e dominante até pelo menos a década de 1980.

Ela [a “visão mítica” da história 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.<sup>29</sup>

É toda uma concepção do fazer historiográfico que se encontra implicada aí. Fortemente inspirado por este livro tenho me dedicado à revisão dos trabalhos fundadores da historiografia clássica, especialmente as obras de Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes.

Aos poucos surgem estudos que recolocam em bases renovadas a historiografia do cinema brasileiro, embora sem processo de ruptura maior com o período precedente, entre outras razões, porque também o momento atual é fortemente embasado na universidade tanto do ponto de vista da estrutura material quando do rigor científico aí desenvolvido. São trabalhos como o de Sheila Schvarzman que estuda a estruturação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) para melhor compreender a obra de Humberto Mauro<sup>30</sup>, de Anita Simis que parte para a análise detalhada das relações entre cinema e Estado no Brasil entre 1930 e 1966<sup>31</sup>, de Paulo Antônio Paranaguá ao estudar comparativamente a produção historiográfica na América Latina<sup>32</sup> e não se pode deixar de mencionar ainda a análise de Robert Stam enfocando a produção brasileira a partir do(s) modo(s) como a questão racial é apresentada<sup>33</sup>. Mas é principalmente José Inácio de Melo Souza, que após relevante contribuição sobre a utilização dos meios de comunicação – e aí o cinema já surge em relação com outras indústrias culturais – pelo Estado até 1945<sup>34</sup>, nos apresenta

importante estudo – ainda não devidamente discutido – em que se retoma e amplia o recorte de Vicente de Paula Araújo para se rediscutir a noção de “Bela Época” do cinema brasileiro, pois enquanto este se estendia até 1912 concentrando-se na produção de fitas<sup>35</sup>, José Inácio determina seu recorte até 1916, já que pretende compreender o desenvolvimento também da exibição e da distribuição, resultando daí o entendimento de que a produção de filmes por parte de alguns exibidores foi uma maneira de comerciantes menos dotados financeiramente tentarem se estabelecer no mercado, prática que entrou em inevitável decadência com a estruturação da distribuição no Brasil<sup>36</sup>.

### **À guisa de conclusão**

Como afirmei inicialmente, meu ensaio é constituído por apontamentos em torno da história da historiografia, sem a pretensão de ter conseguido dar um quadro aprofundado do assunto.

O *parti pris* aqui adotado tem um aspecto provocador que visa chamar os colegas historiadores do cinema para uma reflexão mais acurada sobre o passado da disciplina. Não deixa de ser significativo observar as fortes reações que questionamentos colocados em relação aos autores clássicos – especialmente Paulo Emílio Salles Gomes – provoca em vários pesquisadores, talvez excessivamente ciosos da preservação do seu panteão.

Não faltam aspectos da historiografia, tal como por vezes ainda se insiste em praticá-la, que no mínimo deveriam ser problematizados, alguns já apontados por Jean-Claude Bernardet. De minha parte lembro da idéia de “ciclo regional”, que remonta aos anos de 1950 no discurso historiográfico e não possui a menor definição, apesar de tão aceita pelos historiadores e pelo meio cinematográfico a ponto dela fazer parte do rol de verbetes temáticos de obra de referência recentemente publicada ou do próprio modo como vulgarmente algumas pessoas entrevêm o processo histórico do cinema brasileiro. Convencionalmente o “ciclo regional” é entendido como um surto de produção de filmes ficcionais, ocorrido fora do eixo Rio-São Paulo nas décadas de 1910 e 1920, entretanto, não se dá conta de que as não-ficções eram produzidas antes, durante e depois destes surtos, muitas vezes pelas mesmas pessoas; desvelando-se aí outro setor ainda insuficientemente estudado da nossa cinematografia: o documentário.

Apesar destes limites defendo a hipótese de que a historiografia do cinema brasileiro nestes últimos anos efetivamente entrou numa nova fase, marcada por trabalhos que têm perspectiva ideológica menos comprometida com a defesa do cinema brasileiro a partir da argumentação tradicional dos setores ligados à produção, do destaque à pesquisa em torno de quadros institucionais – privados ou estatais –, da investigação acurada em torno da(s) ideologia(s) que permeia(m) o campo

cinematográfico, do surgimento de análises envolvendo políticas de representação, bem como pela atenção para com a distribuição e a exibição.

Arthur Autran

Professor da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

## Notas

1. Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada ao XXIII Simpósio Nacional da Associação Nacional de História, ocorrido em julho de 2005 na Universidade Estadual de Londrina, na Mesa “História no Cinema, História do Cinema”, coordenada pela Profa. Dra. Sheila Schvarzman, a quem agradeço. Também agradeço ao historiador José Inácio de Melo Souza pelas acuradas observações em torno da primeira versão.
2. BURKE, Peter. Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 10-15.
3. LIMA, Pedro. O Cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 38, 20 set. 1924.
4. LAGNY, Michèle. *De l'Histoire du Cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992. p. 15.
5. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 34-48.
6. LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 30, 26 jul. 1924.
7. MORAES, Vinicius de. Crônicas para a história do cinema no Brasil. *Clima*, São Paulo, n. 13, ago. 1944.
8. NOBRE, Francisco Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955.
9. GOMES, Paulo Emílio Salles. Pesquisa histórica. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. I. Rio de Janeiro: Embrafilme / Paz e Terra, 1982. p. 27.
10. DUARTE, B. J. Pequena história do cinema brasileiro. *Anhembí*, São Paulo, v. XXII, n. 64, mar. 1956.
11. NOBRE, Francisco Silva. Op. cit., p. 122.
12. RIBAS, Pery. Roteiro do cinema mudo brasileiro - I. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 mar. 1953.
13. DUARTE, B. J. As idades do cinema brasileiro. In: *Retrospectiva do cinema brasileiro*. São Paulo: 1954.
14. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
15. DUARTE, B. J. As idades do cinema brasileiro. Op. cit.
16. DUARTE, B. J. *Introdução ao cinema brasileiro*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1960.
17. GOMES, Paulo Emílio Salles. Contribuição de Alex Viany. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Op. cit., v. II. p. 147.

18. GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1966.
19. GOMES, Paulo Emílio Salles. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1980.
20. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Op. cit., p. 19.
21. LAGNY, Michèle. Op. cit., p. 89.
22. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Op. cit., p. 52.
23. VIANY, Alex. O cinema brasileiro por dentro – II. A escola não foi risonha e franca. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 111, 5 jun. 1954.
24. GOMES, Paulo Emílio Salles. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. Op. cit., p. 54.
25. BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 28.
26. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Op. cit.
27. SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 426 e 496.
28. SOUZA, José Inácio de Melo. Um balanço sobre o cinema brasileiro na universidade. In: *Dissertações e teses em cinema brasileiro (1952-2002)*. São Paulo: 2003. [CD-ROM]
29. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Op. cit., p. 48.
30. SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
31. SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.
32. PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Le Cinéma en Amérique Latine: le Miroir Éclaté*. Paris: L'Harmattan, 2000.
33. STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997.
34. SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2003.
35. ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
36. SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

## **Resumo**

Este texto é um breve panorama das fases da historiografia do cinema brasileiro, partindo do pressuposto de que haveria um momento que se poderia denominar, acompanhando Jean-Claude Bernardet, de “historiografia clássica”, cujos principais nomes são Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Viány. Este momento seria antecedido por uma “proto-historiografia” e sucedido pela “historiografia universitária”, esta consolidada a partir da institucionalização dos estudos universitários. Finalmente, hoje haveria o surgimento da “nova historiografia universitária”, marcada pela reinterpretação dos textos fundadores da historiografia do cinema brasileiro.

## **Palavras-chave**

Cinema Brasileiro; História do Cinema; Historiografia.

## **Résumé**

Ce texte est un brève panorama des phases de l’historiographie du cinéma brésilien, partant de la présupposition de qu’il y aurait un moment qu’on puisse nommer, en suivant Jean- Claude Bernardet, de l’“historiographie classique”, dont les noms principaux sont: Paulo Emílio Salles Gomes et Alex Viány. Ce moment serait précédé d’une “protohistoriographie” et succédé de l’“historiographie universitaire”, celle-ci consolidée à partir de l’institutionnalisation des études universitaires. Finalement, aujourd’hui il y aurait la manifestation de la “nouvelle historiographie universitaire”, marquée par l’interprétation des textes fondateurs de l’historiographie du cinéma brésilien.

## **Mots-clés**

Cinéma Brésilien; Histoire du Cinéma; Historiographie.