



A HISTORIOGRAFIA DO CINEMA BRASILEIRO: PERSPECTIVAS PARA UMA ABORDAGEM TEÓRICO- METODOLÓGICA

Julierme Morais*

Universidade Estadual de Goiás – UEG

juliermemorais27@gmail.com

RESUMO: Nesse artigo nos propomos a uma análise crítica e propositiva da historiografia do cinema brasileiro através do mapeamento de seus principais autores, temas, conceitos, recortes históricos e preocupações explanatórias. Fazemos isso com o intuito de sugerir aos pesquisadores algumas orientações no sentido da abordagem teórico-metodológica. Para esse fim, o artigo está dividido em três partes. Na primeira, consideramos a historiografia da *Sétima Arte* nacional destacando a contribuição de vários pesquisadores. Na segunda, refletimos acerca da mudança de perspectiva dos estudos históricos da década de 1970, considerando como as pesquisas sobre o cinema brasileiro se adaptaram em relação a essa mudança. Finalmente, destacamos algumas perspectivas teóricas e metodológicas que enfatizam o diálogo com a Teoria da História e com a História da Historiografia.

PALAVRAS-CHAVE: História da historiografia, Historiografia brasileira, cinema.

THE HISTORIOGRAPHY OF THE BRAZILIAN CINEMA: PERSPECTIVES TOWARD THEORETICAL AND METHODOLOGY APPROACH

ABSTRACT: In this paper we undertake a critical analysis and purposeful the Brazilian Cinema Historiography through the mapping of its main authors, themes, concepts, historical timeframe and explanatory worries. We do it in order to suggest to researchers on cinema some guideline on the theoretical and methodology approaches. For this purpose, this paper is divided in three parts. At first, we take into account the historiography of national *Seventh Art* stressing the contributions of several researchers. Secondly, we reflect upon the changing perspective in the history studies after 1970 considering how the researches on Brazilian cinema adapted themselves toward this change. Finally, we highlight some theoretical and methodological perspectives on the historiography of Brazilian cinema that emphasize the dialog with Theory of History and History of Historiography.

* Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); docente da área de Teoria e Metodologia da História da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e pesquisador do Núcleo de Estudos de História da Arte e da Cultura (NEHAC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Grupo de Estudos de História e Imagem (GEHIM) da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

KEYWORDS: History of Historiography, Brazilian Historiography, Cinema.

Os estudos sobre cinema no Brasil, assim como em diversos outros países, possuíram uma dinâmica própria advinda do próprio desenvolvimento da *Sétima Arte* ao longo da primeira metade do século XX, com o surgimento de Companhias cinematográficas, cineclubes, empresas produtoras e revistas de cinema.¹ Essas iniciativas tiveram papel decisivo no envolvimento mais efetivo de intelectuais, críticos, cineastas e produtores com o cinema brasileiro, formulando as bases para o surgimento de uma cultura cinematográfica nacional mais sólida, a partir dos anos de 1950, sobretudo em virtude de um maior peso intelectual e da legitimação do cinema enquanto atividade cultural. Nesta conjuntura ocorreu um desenvolvimento dos estudos sobre cinema na mesma proporção, pois os críticos cinematográficos sintonizados com o surgimento das cinematecas, dos centros de estudos de cinema e das novas Companhias cinematográficas,² acompanharam e participaram da expansão da produção e dos congressos de cinema, bem como entraram em contato, de um lado, com uma expressiva filmografia produzida ao redor do mundo,³ de outro, com uma bibliografia referente às primeiras histórias do cinema mundial escritas na Europa até então, tais como *Les cent visages du cinema*, de Marcel Lapiere, *Historia del cine*, de Carlos Fernández Cuenca, e os quatro volumes de *Histoire Générale du Cinéma*, de George Sadoul.⁴

De um modo geral, todos os elementos mencionados contribuíram decisivamente para a profissionalização dos críticos cinematográficos, que expandiram

¹ São vários empreendimentos, cabendo aos interessados Cf. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe A. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

² Também são diversos empreendimentos. Para os interessados, Cf. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe A. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

³ Um exemplo significativo consiste no *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*, Cf. CORREIA JUNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

⁴ Respectivamente: LAPIERRE, Marcel. **Les cent visages du cinéma**. Paris, Bernard Grasset, 1948; CUENCA, Carlos Fernández. **Historia del cine**. Madri, Afrodisio Aguado, 1949; SADOUL, George. **Histoire Générale du Cinéma**. La Invention du Cinéma (1832-1897). Paris Denoël, 1946; _____. **Histoire Générale du Cinéma**. Les Pioniers du Cinéma. Paris, Denoël, 1950; _____. **Histoire Générale du Cinéma**. Le Cinéma devient un art-L'avant-guerre. Paris, Denoël, 1951; _____. **Histoire Générale du Cinéma**. Le Cinéma devient un art-La Première Guerre Mondiale. Paris, Denoël, 1952.

suas produções para além das revistas especializadas, conquistando espaços de divulgação em jornais de grande circulação e, ao mesmo tempo, produzindo os primeiros textos mais pretensiosos atinentes à história do cinema brasileiro. Nesse contexto surgiram trabalhos como *Roteiro do cinema mudo brasileiro - I* e *Roteiro do cinema mudo brasileiro – II*, ambos de Pery Ribas; *História do cinema brasileiro (sonoro)*, de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *Subsídio para uma história do cinema pernambucano*, de Jota Soares; *São Paulo é hoje o centro mais importante da produção cinematográfica de todo o país*, de Flávio Tambellini; *O ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro*, de Humberto Mauro; *A história do cinema em São Paulo*, de Walter Rocha; *As idades do cinema brasileiro*, de Benedito J. Duarte; *Pequena história do cinema brasileiro*, de Benedito, J. Duarte; *Pequena história do cinema brasileiro*, de Francisco Silva Nobre; *A história do cinema brasileiro – capítulo I* e *A história do cinema brasileiro – capítulo II*, de Adhemar Gonzaga; e *Subsídios para uma história do cinema em São Paulo*, de Múcio P. Ferreira.⁵

Em comum, vários desses textos procuravam de diferentes maneiras demarcar cronologicamente o passado de nossa cinematografia por meio da discussão acerca de um mito fundador; do advento do som e suas implicações em nossa atividade cinematográfica; da ideia da existência de “ciclos regionais”; das insuficiências de informações pertinentes ao cinema brasileiro presente nas histórias do cinema mundial; da validade artística dos filmes musicais carnavalescos, sobretudo produzidos no interior da *Cinédia* e da *Atlântida Cinematográfica*; do debate econômico e suas influências no cinema brasileiro; e dos rumos de nossa cinematografia após a falência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, em 1954.

⁵ Respectivamente: RIBAS, Pery. *Roteiro do cinema mudo brasileiro - I*. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 março de 1953; _____. *Roteiro do cinema mudo brasileiro - II*. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 março de 1953; PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História do cinema brasileiro (sonoro)*. **Manchete**, n.56, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1953; SOARES, Jota. *Subsídio para uma história do cinema pernambucano*. **Notícias de Pernambuco**, n. 3, mar. 1953; TAMBELLINI, Flávio. *São Paulo é hoje o centro mais importante da produção cinematográfica de todo o país*. **Diário de São Paulo**, 25 de janeiro de 1954; MAURO, Humberto. *O ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro*. **Elite**, São Paulo, fevereiro de 1954; ROCHA, Walter. *A história do cinema em São Paulo*. **Correio Paulistano**, São Paulo, 24 de janeiro de 1954; DUARTE, Benedito Junqueira. *As idades do cinema brasileiro*. **Retrospectiva do cinema brasileiro**, São Paulo, 1954; _____. *Pequena história do cinema brasileiro*. **Anhembi**, vol. XXII, n. 64, São Paulo, março de 1956; SILVA NOBRE, Francisco. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: AABB, 1955; GONZAGA, Adhemar. *A história do cinema brasileiro – capítulo I*. **Jornal do Cinema**, n. 39, Rio de Janeiro, agosto de 1956; _____. *A história do cinema brasileiro – capítulo II*. **Jornal do Cinema**, n. 40, Rio de Janeiro, maio de 1957; FERREIRA, Múcio P. *Subsídios para uma história do cinema em São Paulo*. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1957.

A par dessas preocupações, Alex Viany, com *Introdução ao cinema brasileiro* e Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga, com *70 anos de cinema brasileiro*,⁶ destacaram-se com os textos de maior vulto publicados em formato de livro que versavam panoramicamente sobre nossa atividade cinematográfica, constituindo-se nos principais nomes da historiografia clássica do cinema nacional, cuja concepção de história do cinema brasileiro foi exclusivamente voltada para a produção cinematográfica, em detrimento das esferas da distribuição e exibição, especialmente devido ao contato íntimo entre críticos-historiadores e cineastas.⁷

Introdução ao cinema brasileiro, quando o assunto versa sobre nossa cinematografia, pode ser considerado o empreendimento mais elaborado surgido no Brasil do decênio de 1950, na medida em que expressa o envolvimento sistemático de Viany com a problematização do cinema nacional à luz dos debates político-ideológicos, culturais e econômicos de seu tempo. Escrita em sintonia com a historiografia europeia lida no Brasil, que também enveredava-se em escrever histórias panorâmicas à luz de uma visão de história teleológica e evolucionista, o crítico e cineasta recorre à utilização da metáfora da vida humana para delinear uma periodização do cinema brasileiro⁸ na qual traça para os leitores a origem do livro, as complicações na feitura e suas propostas; expõe os primórdios do cinema nacional, passa pelos chamados *ciclos regionais* e vai até as experiências cinematográficas mudas de Humberto Mauro; percorre das primeiras experiências sonoras do cinema nacional até o surgimento da *Atlântida Cinematográfica*; aborda desde o aparecimento da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* até alguns filmes do final dos anos de 1950; e,

⁶ Respectivamente: VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Instituto Nacional do livro, 1959; SALLES GOMES, Paulo Emílio; GONZAGA, Adhemar. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1966. Coube a Adhemar Gonzaga a organização da parte iconográfica da obra. Posteriormente o texto de Paulo Emílio seria publicado com título *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. A versão consultada é justamente essa. Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966*. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980, p. 35-79.

⁷ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 48.

⁸ Capítulo I. *A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA*. Subcapítulos: 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*. Capítulo II. *NO PRINCÍPIO ERA O VERBO (QUE ATRAPALHAVA)*. Subcapítulos: 6. *Onde o Rapazinho Leva Um Tombo*; 7. *Dois Dilettantes na Indústria: Gonzaga & Santos*; 8. *Onde o Rapazinho Enfrenta Crise Após Crise*. Capítulo III. *VIAGEM (COM ESCALAS) À TERRA DE VERA CRUZ*. Subcapítulos: 9. *A Visita do Filho Pródigo*; 10. *Onde Se Contam Tropeços e Se Dá Uma Receita*.

por fim, publica um apêndice que justapõe lista de filmes e profissionais, cópias de textos legislativos reguladores da atividade cinematográfica brasileira, um acervo iconográfico e índices.

Alex Viany lança para discussão inúmeros temas e argumentos que chamam a atenção, sobretudo a proposta de um projeto coletivo na escrita da história do cinema nacional e uma postura de se colocar como marco na fundação de sua historiografia; a metáfora da evolução humana aplicada à nossa cinematografia; a predileção pelo filão da produção cinematográfica de filmes ficcionais de longa-metragem, trazendo consigo uma preocupação com o patrono de nosso cinema, isto é, com uma marca de origem do cinema brasileiro; a noção de “ciclo regional” aplicada a um conjunto de filmes produzidos na década de 1920 fora do eixo Rio-São Paulo; a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro; a hierarquização estética do conjunto da produção nacional de longas-metragens ficcionais, inerente à predileção por películas consideradas “nacionais-populares”; e, por fim, a tese segundo a qual a invasão do mercado cinematográfico nacional pelos filmes estrangeiros consistiria na principal barreira à industrialização cinematográfica brasileira. Compondo a linha condutora da história periodizada por Viany aparece um nacionalismo de esquerda, base ideológica do autor — que figurou nos quadros do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) — por meio da qual é moldada sua ênfase na exposição da premência e das possibilidades de efetivação existencial do cinema brasileiro em moldes industriais, bem como a clarividência de sua inviabilidade condicionada pela ocupação do mercado cinematográfico nacional pelos filmes estrangeiros, especialmente norte-americanos.

70 anos de cinema brasileiro foi encomendado a Paulo Emílio Salles Gomes pela editora *Expressão e Cultura* para ser publicado na ocasião de celebração do septuagésimo aniversário do cinema brasileiro, em 1966, fator que, para Jean-Claude Bernardet, consiste na chave explicativa para a carência de uma metodologia mais elaborada, uma vez que o crítico-historiador pretendia sensibilizar um público mais amplo acerca da existência de nossa atividade cinematográfica.⁹ O texto de Paulo Emílio também é expressivo em termos de envolvimento de seu autor com os problemas do cinema brasileiro, pois, além de escrever sobre nosso cinema no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* e em outros veículos de menor alcance, ele cumpria

⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995, p. 55.

papel fundamental na organização de um acervo documental sobre nossa *Sétima Arte*, especialmente como curador-chefe da *Cinemateca Brasileira* e na incipiente formação de pesquisadores de cinema brasileiro, tanto na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo quanto na Universidade de Brasília.¹⁰

O panorama elaborado por Paulo Emílio é semelhante à obra de Alex Vianny no que tange a uma periodização marcada por uma visão teleológica de história. Dividido em cinco períodos, denominados pelo autor de “épocas” — 1896-1912; 1912-1922; 1923-1933; 1933-1949; 1950-1965 —, o texto é alicerçado por marcos representativos de momentos inaugurais e ocasiões terminais das “épocas”, com base em cisões no tempo histórico em que ocorre a escassez na produção cinematográfica nacional de longas metragens ficcionais. Nesse sentido, a história da cinematografia nacional proposta por Paulo Emílio obedece à produção dos filmes, bem como segue os rumos ditados pela “idade do ouro” e sua necessária reposição utópica, condicionante de etapas degradadas. Esse esboço teleológico expressa na ideia de um movimento áureo dos primórdios de nossa cinematografia que retornará inevitavelmente no tempo histórico futuro.¹¹

Com efeito, com sua história estruturada por ciclos, por vezes, de relativa produtividade cinematográfica e, por outras, de praticamente inexistência dela, particularmente em virtude de nosso subdesenvolvimento, Paulo Emílio incorreu em problematizações importantes, tais como: a demarcação do “nascimento do cinema brasileiro”, em 19 de junho de 1898; a defesa da existência de uma “idade do ouro” (posteriormente nominada “Bela época”), recortada entre 1908 e 1911; o endosso da ideia de “ciclos regionais” na década de 1920, tomados enquanto produções de longas-metragens ficcionais confeccionadas fora do eixo Rio-São Paulo; a contextualização e descrição de filmes clássicos do cinema mudo brasileiro, com destaque e valorização estética das produções de Humberto Mauro; o rebaixamento das produções da década de 1940, em especial das produzidas no interior da *Atlântida Cinematográfica*; o debate do significado sociopolítico e econômico-cultural da tentativa paulista, do início dos anos

¹⁰ Acerca do papel de Paulo Emílio como professor universitário, Cf. Cf. MORAIS, Julierme. Paulo Emílio Salles Gomes professor: a fundação das bases da pesquisa histórica sobre cinema brasileiro na academia. In: DIAS, Rodrigo Francisco; FREITAS, Talitta Tatiane Martins. (Org.). **Olhares dissertativos: Cinema, Crítica, Teatro**. São Paulo: Edições Verona, 2015, p. 142-162.

¹¹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 52.

de 1950, de industrializar o cinema brasileiro, sobretudo da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*; e a valorização estética de filmes independentes e do cinema novo, da segunda metade da década 1950 e primeira da de 1960, tomados como películas nacionais-populares.

É necessário enfatizar que Alex Viany e Paulo Emílio, o primeiro do Rio de Janeiro e o segundo de São Paulo, já vinham tateando a história da cinematografia brasileira desde a primeira metade da década de 1950, publicando textos em periódicos especializados e jornais de circulação mais ampla. Portanto, com a história a seu favor, já que tomaram contato com os inúmeros textos escritos ao longo daquele decênio, escreveram suas histórias de um lugar privilegiado, procurando corrigir os possíveis equívocos daqueles que os precederam na empresa de historiar nossa cinematografia. Além disso, não se pode ignorar as relações estabelecidas entre parcela da crítica cinematográfica — efetivamente os primeiros historiadores do cinema brasileiro — e os cineastas do período, pois Paulo Emílio e Viany, por exemplo, escrevem suas respectivas interpretações históricas em consonância com as aspirações político-estéticas dos mesmos.¹² Em um contexto em que nosso mercado interno de distribuição e exibição cinematográficas é monopolizado por empresas estrangeiras, especialmente ligadas à Hollywood, os críticos em voga plasam em seus textos uma concepção nacionalista de cinema brasileiro voltada exclusivamente para a produção — única esfera da tríade produção, distribuição e exibição ainda com certa autonomia no mercado —, construindo um discurso histórico aglutinador de obras cinematográficas e cineastas, cuja finalidade seria a consolidação dos cineastas como corporação e sua produção diante da sociedade na luta contra o mercado interno dominado pelo filme estrangeiro.¹³ Do ponto de vista estético, o nacional-popular é focalizado como o único viés possível de “expressão legítima” do homem brasileiro e, conseqüentemente, de um

¹² Para um aprofundamento nas relações entre os críticos cinematográficos e parcela de cineastas, especialmente Paulo Emílio Salles Gomes e o cinemanovismo, Cf. MORAIS, Julierme. Paulo Emílio Salles Gomes e a adesão ao cinemanovismo: matriz intelectual nas congruências entre Cinema Novo e modernismo literário. In: CAPEL, Heloísa S. F.; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides F (Org.). **Criações artísticas, representações da história: diálogos entre arte e sociedade.** São Paulo: Hucitec, Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2010, p. 45-68; PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emilio e a emergência do cinema novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves.** Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

¹³ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo: Annablume, 1995, p. 48.

verdadeiro cinema nacional.¹⁴ Desta feita, as películas cinemanovistas passam a ser consideradas expressão cinematográfica da virtuosidade artístico-estética nacional, enquanto as demais produções cinematográficas, com raras exceções, são tomadas como produto mimético do cinema Hollywoodiano.¹⁵

Na esteira da historiografia clássica do cinema brasileiro, sobretudo em virtude da atuação ativa de Paulo Emílio na introdução do cinema brasileiro como objeto de pesquisa na Universidade através de aulas, seminários, palestras e orientações de pesquisa, surgiram trabalhos de vulto — especialmente dissertações de mestrado e teses de doutorado — que, muito embora tenham sido produzidos com um maior rigor teórico-metodológico e abandonado até certo ponto a abordagem panorâmica para se deter em casos mais específicos, se apropriaram de conceitos, recortes, contextos e apreciações estéticas elaborados pelos historiadores clássicos. Essa primeira leva historiográfica produzida no interior das Universidades tem seu marco fundador ainda nos anos de 1960, com Jean-Claude Bernardet, porém ganha maior estofa na década posterior, com Maria Rita Eliezer Galvão, Lucilla Ribeiro Bernardet.

Com a obra *Brasil em tempo de cinema* Jean-Claude Bernardet problematizou alguns filmes cinemanovistas por meio de apreciações estéticas que chamavam a atenção para a falta de público mais amplo (que não a burguesia), bem como recaía na tese de que nossa cinematografia estava inserida em uma “eterna” condição de subdesenvolvimento. Seguindo na corrente de abordagem de movimentos cinematográficos específicos, Maria Rita Eliezer Galvão, em *Crônica do cinema paulistano*, tomava o cinema mudo paulista como objeto de pesquisa (os cavadores), fazendo incidir foco nos filmes documentários (filão ignorado pelos historiadores clássicos), porém tratando nossa atividade cinematográfica também com base na tese do subdesenvolvimento como principal entrave à produção e, ao mesmo tempo,

¹⁴ Acerca do nacional-popular na historiografia do cinema brasileiro das décadas de 1950 e 1960, Cf. BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹⁵ Acerca dessa temática, Cf. MORAIS, Julierme. A história contada por Paulo Emílio Salles Gomes e a valorização estética do *Cinema Novo* em detrimento dos filmes da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. **O Olho da História**, n. 14, Salvador (BA), 2010b, p. 1-10; 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, nº. 4, outubro/novembro/dezembro de 2005, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acessado em: 26.09.2012.

endossando a cronologia estabelecida para os “ciclos regionais” pelos autores clássicos, sobretudo Paulo Emílio. Os “ciclos regionais”, aliás, sobretudo o do Estado de Pernambuco, é o foco de Lucilla Ribeiro Bernardet, em *Cinema pernambucano de 1922 a 1931*, obra na qual a pesquisadora expôs a produção do nominado “ciclo pernambucano”, apropriando-se dos recortes da historiografia clássica e de sua principal tese acerca de nosso subdesenvolvimento.¹⁶

Ainda na década de 1970 e no decorrer do decênio posterior, a conjuntura historiográfica é marcada pela consolidação do cinema como objeto de pesquisa acadêmica, especialmente em função do surgimento de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (ECA-USP e ECO-UFRJ) — tidos como lugares institucionalmente mais apropriados para o estudo do cinema. Como se isso não bastasse, também já existia uma documentação melhor organizada e certa tradição de pesquisa; fatores aproveitados por Paulo Emílio, Ismail Xavier, Carlos Roberto de Souza, Maria Rita Eliezer Galvão e Fernão Pessoa Ramos.

Paulo Emílio, com *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*, fez uma ampla pesquisa sobre o cinema do “ciclo regional” da cidade mineira Cataguazes, na qual aprofundou-se nas condições socioeconômicas e culturais das produções do realizador Humberto Mauro, reafirmando a tese segundo a qual nosso cinema seria subdesenvolvido, bem como atribuindo às produções do realizador um lugar hierarquicamente acima dos demais em toda a história do cinema brasileiro, especialmente por sua essência ligada à “autenticidade nacional”: a cultura rural. Este estudo, para Sheila Schvarzman, marca a gênese da constituição da memória histórica do cinema brasileiro em torno de Humberto Mauro, na medida em que o realizador foi tomado como modelo de cinema nacional “autêntico e puro”, portanto exemplo a ser seguido contra as forças econômicas e ideológicas exteriores que cerceavam a verdadeira expressão cinematográfica nacional.¹⁷ Ismail Xavier, com *Sétima Arte*, problematizando as visões modernas e vanguardistas dos integrantes do seminal cineclubes carioca *Chaplin Club* presentes na revista *O Fan*, incorreu na adesão

¹⁶ Respectivamente: BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975; RIBEIRO BERNARDET, Lucilla. **Cinema pernambucano de 1922 a 1931**: primeira abordagem. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1970.

¹⁷ SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

incondicional da marca de origem de nosso cinema (o “nascimento”), assim como repôs a perspectiva de nosso subdesenvolvimento cinematográfico. Fechando esse viés de trabalhos dedicados aos anos de 1920 do cinema brasileiro, Carlos Roberto de Souza, em *Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*, mapeando a filmografia campineira do período, constrói uma ampla pesquisa sobre os agentes ligados à lide cinematográfica e suas produções e, ao mesmo tempo, repõe a tese de nosso subdesenvolvimento e o recorte dos “ciclos regionais” estabelecido anteriormente por Paulo Emílio Salles Gomes.¹⁸

Maria Rita Eliezer Galvão, dando prosseguimento a investigação da cinematografia paulista, em *Burguesia e cinema*, lançava luz ao empreendimento de industrializar a cinematografia brasileira levado a cabo pela burguesia, historiando com rigor a filmografia da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, simultaneamente, incorrendo em abordagens estéticas e contextuais de grande valia. Ismail Xavier, por seu turno, com *Sertão Mar* (1983), avaliava esteticamente algumas produções fílmicas de Glauber Rocha, casando-as com o manifesto *Estética da fome* escrito pelo cineasta, incorrendo numa hierarquização das formas artísticas, na qual o cinemanovismo é considerado o movimento cinematográfico mais requintado surgido no país, sobretudo porque, em meio ao subdesenvolvimento, conseguia transformar os problemas socioculturais e econômicos brasileiros em produções nacionais-populares. Ao fim desse estágio da historiografia do cinema brasileiro, vale destacar *História do cinema brasileiro*, obra volumosa organizada por Fernão Pessoa Ramos. Dando tratamento aos primórdios de nosso cinema, aos “ciclos regionais”, aos filmes musicais carnavalescos, ao cinema industrial paulista, ao cinema independente dos anos de 1950, ao cinema novo, ao cinema marginal e às outras vertentes cinematográficas surgidas no país nos anos de 1980, a obra atualizou o modelo panorâmico da historiografia clássica, entretanto recolocou uma visão de história de nossa *Sétima Arte* do ponto de vista evolucionista e teleológico por meio da adesão aos principais marcos, recortes, contextos, conceitos e hierarquizações estéticas, apesar de contar com textos de colaboradores das mais variadas verves ideológicas e acadêmicas, tais como Roberto

¹⁸ Respectivamente: SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974; XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978; 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.

Moura, Ana Lúcia Lobato, Rubens Machado, João Luiz Vieira, Afrânio Mendes Catani, José Mário Ortiz Ramos e Ricardo Mendes.¹⁹

A HISTORIOGRAFIA DO CINEMA BRASILEIRO NA ESTEIRA DE “UM NOVO” JEAN-CLAUDE BERNARDET

Já não é novidade entre os pesquisadores em História que, desde a virada dos anos de 1960 para 1970, os estudos históricos iniciaram um processo de rearticulação substancial, pois nessa conjuntura o filósofo francês Michel Foucault produz obras incitando à reflexão epistemológica inúmeros “historiadores de ofício”. Grosso modo, o Foucault chamava atenção para a necessidade de três deslocamentos pertinentes ao modo pelo qual o conhecimento histórico era produzido: 1) não memorizar os *monumentos* e transformá-los em *documentos*, fazendo falar seus rastros, mas entender os *documentos* enquanto *monumentos*, tentando decifrar a massa de elementos que os compõem, isolando-os, agrupando-os, organizando-os em conjunto e tentando definir suas relações; 2) abdicar da pretensão de produzir uma história global, organizada em séries contínuas baseadas em uma racionalidade articulada com a teleologia e a escatologia, para enfatizar as descontinuidades históricas, nas quais as manifestações são dispostas em suas diferenças, rupturas e transformações; e 3) matizar os discursos, entendendo-os enquanto práticas provenientes da formação dos saberes, compondo-se num jogo estratégico e polêmico localizado historicamente e com profunda articulação com o poder.²⁰

Naturalmente houveram reações contrárias das mais acaloradas acerca das proposições de Foucault, porém os debitários de suas reflexões passaram a questionar com bastante ênfase a produção do conhecimento histórico, especialmente no bojo da repercussão da nominada *Nouvelle Histoire*, marcada simbolicamente pelo grupo que assumiu os *Annales* pós-1968 com a publicação da trilogia coletiva organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora.²¹ Centrando suas forças na necessidade da autocrítica

¹⁹ Respectivamente: GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981; XAVIER, Ismael. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983; RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

²⁰ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 7-85.

²¹ LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História – novos problemas, novas abordagens, novos objetos**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, 3 vols.

teórico-metodológica via “consciência da sujeição a suas condições de produção”; atribuindo lugar privilegiado à História da história; tratando o resultado da produção do conhecimento histórico como “produto” e interrogando seu “produtor”: o historiador; a *Nouvelle Histoire* procurou evidenciar e identificar novos problemas, novas abordagens e novos objetos a serem incorporados às pesquisas históricas (LE GOFF & NORA 1976, 3 vols.).²² Concomitante a esse processo, como enfatiza Jorge Nóvoa,

A conjuntura do final dos anos 1960 exigia renovação geral no processo cultural e científico que trazia também os reflexos corrigidos da *Nouvelle Vague* e de outros movimentos cinematográficos que apareceram no pós-guerra como o *Neorealismo* italiano. Eles provocam transformações no cinema na linha de torná-lo menos uma fonte de divertimento e muito mais numa expressão artística completa e numa arma da crítica do mundo. Seu interesse pelo drama humano, social, psicológico e, portanto, pela história, teve reflexos importantes para o *métier* do historiador, tanto quanto para o cientista social. As questões ligadas às narrativas cinematográficas impuseram novas reflexões aos problemas das narrativas históricas. Todos os aspectos da comédia, do drama e da tragédia humana assumem uma relevância figurativa sem precedentes nas linguagens de representação do cinematógrafo.²³

Em vista disso, figurando entre os novos objetos, o cinema passava então a compor com maior prestígio o caleidoscópio de fontes disponíveis aos historiadores, que automaticamente se voltaram para intermináveis debates acerca do aparato metodológico mais apurado em seu trato.²⁴ Como desdobramento das reflexões, os pesquisadores norte-americanos e europeus avançaram no debate, passando, a partir dos anos de 1980, a questionar a própria história do cinema e a maneira pela qual ela vinha sendo plasmada em historiografia.

²² Poucos anos depois daquela publicação, Le Goff pleitearia para o grupo no qual estava inserido uma herança da maneira de produzir conhecimento histórico de seus antecessores “annalistas” (sobretudo Marc Bloch, Lucien Febvre e Fernand Braudel), pautando-se na ideia da continuidade de uma tradição, porém, ao mesmo tempo, afirmando os deslocamentos e o caráter inovador das contribuições de seus contemporâneos. LE GOFF, Jacques. A História Nova. In: NOVAIS, Fernando & SILVA, Rogério F. da (Orgs.). **Nova História em Perspectiva**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 128-176.

²³ NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: _____; FRESSATO, Soleni; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador. EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 164.

²⁴ Para mencionar somente os mais influentes, basta lançar luz à Marc Ferro e Pierre Sorlin. Respectivamente: Respectivamente, Cf. FERRO, Marc. **História e Cinema**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinema**. Paris: Éditions Aubier Montaine, 1977; _____. **La storia nei film: interpretazione del passato**. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

Pioneiros nesse investimento, nos Estados Unidos os historiadores Robert Allen e Douglas Gomery, com *Film and History*,²⁵ discutiram as relações entre história e historiografia do cinema norte-americano, enfatizando o desenvolvimento de uma história panteão economicista, na qual figuraram como heróis os diretores, atores e técnicos inventores de tecnologias, em detrimento dos aspectos estéticos, sociológicos e históricos dos filmes. Como alternativa à esse modelo de narrativa histórica, os historiadores propunham aos estudiosos uma maior atenção para o cinema como produto cultural, problematizado às luz de seus aspectos econômicos, sociológicos e tecnológicos, bem como de suas características estético-artísticas. Na França, reconhecidamente debitária da *Nouvelle Histoire*, Michèle Lagny, em *De l'histoire du cinema*,²⁶ colocando sob suspeição praticamente toda historiografia do cinema, especialmente a representada por Georges Sadoul, acentuava que, em obras panorâmicas e evolutivas, os recortes, a cronologia e as conceituações de períodos efetuadas pelos historiadores foram construídas alheias às características propriamente ditas dos filmes e seus elementos estéticos. Em vista disso, Lagny pleiteava a necessidade de uma sintonia dos historiadores do cinema com os estudos históricos mais gerais, propondo a adesão aos novos métodos históricos e a viabilidade do alargamento das investigações sobre cinema, ao mesmo tempo em que também levava-se em conta a tecnologia e a economia cinematográficas.

De um modo geral, os argumentos de Allen, Gomery e Lagny evidenciaram deficiências na epistemologia da historiografia do cinema mundial e, simultaneamente, flertaram com as possibilidades de sua reconfiguração com base nos debates mais amplos que envolviam a disciplina histórica e seus procedimentos teórico-metodológicos, sobretudo do ponto de vista de sua aplicabilidade nas pesquisas atinentes à arte cinematográfica. Tal procedimento crítico, marcado pela busca incessante da revisão da maneira pela qual a atividade cinematográfica havia sido plasmada em história, faz o foco das reflexões incidir na reavaliação dos objetos primordiais transformados em fatos cinematográficos, nos recortes efetuados, nas

²⁵ ALLEN, Robert; GOMERY, Douglas. **Film and History**: theory and practice. Boston: Mc Graw-Hill, 1993.

²⁶ LAGNY, Michèle. **De l'histoire du cinema**: méthodes historique et histoire du cinema. Armand Colin, 1992.

periodizações propostas e na inexistência de metodologia de trabalho, fatores considerados forças-motrizes das histórias do cinema até então narradas.

O debate atinente à relações entre história e cinema desdobrado das perspectivas abertas pela *Nouvelle Histoire* chega ao Brasil por inúmeros meios. Em dois encontros realizados respectivamente em 1979 e 1980, sob notória influência das reflexões de Marc Ferro, sobretudo porque a matéria fílmica começou a ser assimilada sob as características de fonte, objeto e agente de significações históricas, os historiadores brasileiros — tais como José Murilo de Carvalho, Francisco Iglésias e Silvio Tendler — começaram a problematizar a importância da documentação obtida através dos filmes, bem como a pontuar a necessidade de fugir da concepção de cinema somente enquanto ilustração para a reflexão histórica.²⁷ Naquele contexto, as perspectivas teórico-metodológicas a serem empregadas na pesquisa histórica com cinema, assim como seu debate específico desenvolvido por “historiadores de ofício” foram efetuadas em consonância com os debates acerca do valor didático dos filmes. Desta feita surgiu *Cinema e História do Brasil*,²⁸ de Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet. Um traço marcante da obra consiste em que, além ser expressiva no sentido de iluminar aqueles historiadores interessados na matéria fílmica como recurso primário na sua prática docente, Bernardet e Ramos procuraram sistematizar questões ligadas aos procedimentos teórico-metodológicos da própria incorporação do filme como fonte histórica. Nesse sentido, demonstraram como a ideologia dominante manifestava-se no chamado “filme histórico”, seja por meio da estética naturalista ou rompendo com ela, promovendo assim uma visão heroica da história; expuseram a necessidade de encarar os filmes documentários não como mera reprodução do real, mas como construção desse próprio real, tal como as películas consideradas ficcionais; e discutiram a noção de “filme histórico”, abrindo a possibilidade de alargamento do gênero no sentido de incorporar filmes que trataram de História imediata, isto é, aquilo que lhes era contemporâneo e ainda não havia sido consagrado nos livros didáticos.

No início da década de 1990 as reflexões acerca das relações entre história e cinema no Brasil se desdobraram na preocupação mais específica acerca da

²⁷ KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

²⁸ BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

historiografia de nossa atividade cinematográfica. Jean-Claude Bernardet, que outrora contribuiu para a “canonização” do modelo de história proposto pela historiografia clássica do cinema brasileiro, com a obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro*,²⁹ claramente influenciado pelos estudos de Allen, Gomery e Lagny, foi um dos primeiros a incorrer na problematização da mesma, transformando-se numa espécie de matriz interpretativa de uma considerada “nova historiografia do cinema brasileiro”.³⁰ Como salienta Adam Schaff, nos períodos de crise nos quais a estabilidade é abalada, descontentes com o presente os homens são inclinados a estarem descontentes também com o passado, fator que encaminha à uma reinterpretação da história à luz dos problemas e dificuldades desse presente.³¹ Neste sentido, vivenciando mais uma crise de produção da cinematografia nacional e, ao mesmo tempo, procurando atender às expectativas de um momento histórico diacrônico em relação àquele no qual foi gestada a historiografia clássica — pois no debate acerca do que seria a cultura nacional, norteador de um discurso histórico clássico pertinente à nossa cinematografia, a discussão e a necessidade de se discutir os traços típicos de nossa nacionalidade, e mesmo fundar uma tradição para o campo do cinema, já não possuía respaldo experiencial no mundo globalizado no qual as fronteiras socioculturais perderam definições nítidas —, Bernardet procura respostas para o seu presente, tentando se desvencilhar do modelo narrativo-explicativo construído por seus antecessores.

Na perspectiva do pesquisador, uma historiografia clássica do cinema brasileiro surgida na virada dos de 1950 para 1960 e balizadora daquilo que se produziu posteriormente — evolucionista e factual, de preocupações ideológicas e estéticas

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

³⁰ É oportuno ressaltar que o próprio Jean-Claude Bernardet, em 1979, já havia publicado *Cinema brasileiro*: propostas para uma história, obra em que propunha alguns parâmetros novos para a escrita da história do cinema nacional. Nessa mesma perspectiva, porém dialogando com as proposições teóricas de Mikhail Bakhtin, o crítico Sérgio Augusto, em *Esse mundo é um pandeiro*, e a pesquisadora Rosângela Dias, com *O mundo como chanchada*, também produziram obras rompendo com uma leitura que hierarquizava esteticamente as formas cinematográficas nacionais. Respectivamente: BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; 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. Entretanto, é bem verdade que as obras de Bernardet, Augusto e Dias não demonstram débito para com as alterações proporcionadas pela *Nouvelle Histoire*, fator que pode ter influenciado o fato de que somente após a disseminação das ideias de Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* as demais produções ganharam destaque e maior apelo por parte dos pesquisadores.

³¹ SCHAFF, Adam. **História e verdade**. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 223.

nacionalistas — cuja implicação seria a supervalorização apenas da esfera da produção cinematográfica —, que ignorou os instrumentais teórico-metodológicos típicos da disciplina histórica, já não explicava as fissuras da cinematografia brasileira contemporânea. Para a revisão desse problema, Bernardet propunha aos pesquisadores um mergulho mais sistemático na maneira pela qual havia ocorrido a produção do conhecimento histórico de nosso cinema, incitando-os à construção de novos recortes, novos contextos, novas periodizações, novos temas, novos conceitos e novos referenciais teórico-metodológicos.

O aparato crítico-negativo atinente à historiografia clássica do cinema brasileiro instrumentalizado por Jean-Claude Bernardet, em suma, deixou em “suspensão” praticamente todos os critérios que nortearam a elaboração da mesma, cabendo aos estudiosos rever suas balizas e procurar entender a partir de quais os critérios elas foram sendo constituídas ao longo do tempo. Nesta medida, os estudiosos de vários campos do saber têm levado a cabo suas propostas, cuja ideia-mestra consiste em problematizar interdisciplinarmente o cinema brasileiro e suas várias nuances. Do interior de Programas de Pós-Graduação em História, Comunicação, Audiovisual, Artes Visuais e Sociologia, sobretudo, derivam pesquisas que tratam da crítica cinematográfica e seus inúmeros agentes como produtores da historiografia do cinema brasileiro,³² da economia do cinema nacional e suas implicações ideológicas e/ou estéticas com o Estado,³³ da preservação de filmes no Brasil e suas principais

³² Cronologicamente: ZUIN, José Carlos Soares. **Sobre o neologismo intelectual**: um estudo sobre o papel intelectual desempenhado por Paulo Emílio Salles Gomes na sociedade Brasileira. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1998; NOGUEIRA, Cynthia Araújo. **Anos 60, anos 90** – A crítica cinematográfica brasileira “pós-Retomada” e a tradição moderna. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2006; MENDES, Adilson Inácio. **Escrever cinema**: a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes (1935-1952). Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007; _____. **A crítica viva de Paulo Emílio**. São Paulo: Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

³³ Cronologicamente: SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996; GATTI, André Piero. **Embrafilme**: cinema brasileiro em ritmo de indústria. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1998; AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme** - Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EDUFF, 2000; JORGE, Marina Soler. **Cinema novo e Embrafilme**: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia. Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002; SOUZA, José Inácio de Melo. **O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)**. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2003; MENDONÇA, Leandro José. **Cinema e indústria**: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

instituições,³⁴ das relações estabelecidas entre nosso cinema e a expectatorialidade cinematográfica, bem como dos elementos estético-artísticos de movimentos e/ou Companhias cinematográficas até então considerados menores.³⁵ Em comum, todos esses trabalhos de algum modo seguem na trilha explanatória aberta por Jean-Claude Bernardet, promovendo um movimento revisionista acerca da historiografia clássica do cinema brasileiro que é codificado no aumento da diversidade dos temas, das abordagens, dos métodos, dos conceitos empregados na análise, como também na relativização de diversos elementos lançados à baila pelos autores clássicos, como Paulo Salles Gomes e Alex Vianny. Notoriamente, tal empreendimento constitui-se num avanço, porém é preciso incorrer em alguns ajustes teórico-metodológicos.

HISTORIOGRAFIA DO CINEMA BRASILEIRO E AS POSSIBILIDADES DE ABORDAGEM TEÓRICO- METODOLÓGICAS

Embora os trabalhos mencionados façam parte de um movimento historiográfico importante, são poucos os estudos, sobretudo da área de História, que deram um salto no sentido da articulação de suas preocupações acerca da história e historiografia do cinema brasileiro com a Teoria da história e História da historiografia, se propondo investigar o modo com que historiadores, críticos, cineastas e demais agentes da lide cinematográfica nacional participaram da elaboração do tempo em tempo histórico de nosso cinema. Como alternativas à esse estado atual da arte, no diálogo com a Teoria da história pode-se falar em possibilidades de intersecção com arcabouços teóricos elaborados por importantes autores, tais como Jörn Rüsen, Michel de Certeau, Hayden White e Reinhart Koselleck.

³⁴ Cronologicamente: FUTEMMA, Olga Toshiko. **Rastros de perícia, método e intuição**: descrição do arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006; SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009; CORREIA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

³⁵ Cronologicamente: HEIN, Valéria Angeli. **O momento Vera Cruz**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003; SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Senac, 2004; GAMO, Alessandro Constantino. **Vozes da boca**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2006; OLIVEIRA, Maíra Zenun. **Os intelectuais na terra de Vera Cruz: cinema, identidade e modernidade**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília, 2007.

A matriz disciplinar, tal como propõe Jörn Rüsen em *Razão Histórica*,³⁶ evidencia-se como uma alternativa alvissareira, na medida em que o teórico alemão abre caminhos para se problematizar, na vida prática dos sujeitos envolvidos com o processo de historiar nosso cinema; as carências de orientação do agir no fluxo temporal; sua transformação em interesses pelo passado via perspectivas gerais nas quais esse passado aparece como história, dotando de significado experiencial as carências; sua articulação com as metodologias empregadas pelos pesquisadores de cinema brasileiro; as formas de apresentação narrativa empregadas na historiografia; e as funções de orientação existencial que os trabalhos do período exerceram sobre os interessados em nossa história cinematográfica. Nessa perspectiva é admissível questionar as pertinências “empírica”, “normativa” e “narrativa” dessa historiografia, averiguando sua validade ao conhecimento histórico em termos epistemológicos e, ao mesmo tempo, problematizar a constituição de sentido histórico efetuados por sua verve narrativa, sobretudo enquanto enunciativa de uma “pretensão de verdade” inerente ao conhecimento histórico. Apesar de ser instigante, no material historiográfico analisado, até o momento não surgiu nenhuma pesquisa que tenha trilhado esse caminho.

Para quem postula fugir de uma possível generalização da historiografia do cinema brasileiro que uma adesão incondicional à matriz disciplinar pode ocasionar, outra vertente é possível se levarmos em conta as propostas de Michel de Certeau em *A escrita da história*³⁷ para se pensar a “operação historiográfica”. De acordo com ele, o conhecimento histórico visa atender inúmeros interesses em jogo num dado momento histórico, por isso mesmo consiste numa operação híbrida marcada por inferências de um lugar social, uma prática científica de pesquisa e uma escrita performática híbrida — conformadora de recursos científicos e literários — que coadunam-se no procedimento de atribuir vida a um tempo pretérito reconhecido enquanto história somente se for aceito pelos pares do pesquisador. Foi exatamente partindo do lastro teórico-metodológico aberto por Michel de Certeau que no trabalho intitulado *Eficácia política*

³⁶ RÜSEN, Jörn. **Razão histórica** – Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da UNB, 2010.

³⁷ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007, p. 65-119.

de uma crítica³⁸ nos foi possível problematizar a historiografia do cinema nacional, sobretudo a historicidade de três ensaios acerca da história do cinema brasileiro escritos por Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977),³⁹ defendendo a hipótese de que os mesmos haviam se tornado uma teia interpretativa da história de nosso cinema. As proposições de Certeau nos permitiram entender o lugar social de formação e produção intelectual do crítico-historiador, compreender o processo por meio do qual os recortes, contextos, conceitos, marcos e concepções estético-ideológicas presentes em seus ensaios tornaram-se canônicos e, assim, reproduzidos exaustivamente no interior dos estudos de história do cinema brasileiro, como também iniciar um olhar mais crítico acerca da obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro*,⁴⁰ de Jean-Claude Bernardet. Em suma, tendo em vista nossa abordagem, projeta-se no horizonte das pesquisas articuladas à problemática colocada por Certeau uma gama de elementos da historiografia do cinema brasileiro passíveis de investigação, como os recortes, contextos, conceitos, marcos e concepções estético-ideológicas, especialmente àqueles preocupados em resgatar a historicidade específica dos historiadores e as consonâncias e dissonâncias entre elas.

Noutra vertente interessante é pertinente refletir acerca da historiografia do cinema brasileiro pela construção de uma ferramenta teórico-metodológica que adere à proposta teórica propugnada por Michel de Certeau em *A escrita da história*⁴¹ e a articule com a discussão tropológica efetuada por Hayden White em *Meta História*⁴² sem, entretanto, descambar num relativismo historiográfico, tampouco num antirrealismo epistemológico. Propõe-se, nesse sentido, o abandono da tese pré-concebida de White segundo a qual os tropos literários são imposições de natureza pré-cognitiva e pré-crítica aos historiadores, para abordá-los enquanto lugares-comuns de

³⁸ MORAIS, Julierme. **Eficácia Política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

³⁹ Composta por *Panorama do cinema Brasileiro: 1896-1966* (1966), *Pequeno Cinema Antigo* (1969) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980.

⁴⁰ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

⁴¹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007, p. 65-119.

⁴² WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

todo procedimento narrativo. Dessa maneira, tratando o texto histórico por seu caráter híbrido, pode ser eficaz analisar criticamente os tropos literários e as estratégias de explicação — seja por elaboração de enredo, argumentação formal ou implicação ideológica — utilizados pelos historiadores de nossa cinematografia, encarando-os como desdobramento de uma operação metodicamente controlada e de um procedimento narrativo em que o conteúdo efetua um trabalho sobre a forma, com vista à produção de um “efeito de real”. Esta ferramenta teórico-metodológica constituiu-se na principal chave explicativa para sustentarmos, em *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica*⁴³, a tese de que a interpretação histórica — composta pelos ensaios *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966* (1966) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) — elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), em virtude de seus postulados epistemológicos e estratégias narrativas, constituiu-se em uma versão sobre a história do cinema nacional de expressiva *eficácia discursiva*. Para tanto, a noção *eficácia discursiva* nos subsidiou na designação e na demonstração da capacidade da interpretação histórica do crítico em se cristalizar como se fosse a única interpretação possível acerca de nossa história cinematográfica, especialmente devido à relação de coerência existente entre os postulados epistemológicos em que Paulo Emílio se ancorou — neste ponto, Certeau foi essencial — e as estratégias narrativas utilizadas por ele — aqui, White foi de igual valia. Com base nessa perspectiva, a interpretação histórica em voga foi problematizada com base num investimento teórico-metodológico que levou em conta tanto seus aspectos de conteúdo (postulados epistemológicos) quanto os elementos formais utilizados (estratégias narrativas) na construção da interpretação de Paulo Emílio. Nessa abordagem foi possível ultrapassar perspectivas de análise que consideraram apenas o conteúdo da história contada pelo crítico e chegar à análise de sua forma (estratégias narrativas) e a plena articulação com esse mesmo conteúdo (postulados epistemológicos).

De similar envergadura teórico-metodológica, as proposições de Reinhart Koselleck presente na obra *Futuro Passado*,⁴⁴ especialmente a respeito do espaço de experiência e do horizonte de expectativas, pretendidos como articuladores temporais de

⁴³ MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica**: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

⁴⁴ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado** – contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

um passado semanticamente projetado no presente com vistas à aspirações futuras, podem ser bastante expressivas no fito problematização da historiografia de nossa cinematografia. Nesse viés Koselleck contribui, sobretudo àqueles interessados em questionar a maneira pela qual determinados conceitos e perspectivas estético-ideológicas foram articulados na construção historiográfica, tendo a vantagem de lançar para um primeiro plano as investidas na relação passado, presente e futuro empreendidas pelos historiadores clássicos da *Sétima Arte* brasileira e seu desenvolvimento temporal entre os agentes da esfera cinematográfica. Contudo, a exemplo do que ocorreu com a possibilidade de investimento teórico-metodológico a partir de Jörn Rüsen, até o momento o arcabouço construído por Koselleck ainda não surgiu como *parti pris* analítico da historiografia do cinema brasileiro.

Com efeito, estas perspectivas de abordagem teórico-metodológicas, ao nosso entender, podem contribuir para um maior estreitamento dos historiadores voltados para as relações entre a ciência histórica e o cinema com a Teoria da história e a História da historiografia. Nesse sentido, acreditamos que estudos vigorosos podem surgir, especialmente porque, além das pesquisas mencionadas, alguns trabalhos já existentes, mesmo quando apenas flertam com alguns pontos das perspectivas de Rüsen, Certeau, White e/ou Koselleck demonstram-se alvissareiros para se compreender com maior precisão a História e a historiografia do cinema brasileiro.⁴⁵ Esse é o caso da pesquisa de Arthur Autran Franco Sá Neto intitulada *Alex Viany: crítico-historiador*,⁴⁶ que possui *insights* teóricos inspirados em Michel de Certeau e cujo foco consiste na

⁴⁵ Cronologicamente: MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a espetacularidade cinematográfica**: uma abordagem relativista. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2004; SÁ NETO, Arthur Autran F. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2004; SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004; CARVALHO, Jaílson Dias. **Lazer, cinema e modernidade**: um estudo sobre a exibição cinematográfica em Montes Claros (MG) - 1900-1940. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010; FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira Sim, Trouxa não** – representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Salvador: EDUFBA, 2011; SOLANO, Alexandre Francisco. **Nos passos do Urubu Malandro** - do picadeiro à tela: Oscarito e a Atlântida Cinematográfica. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012; NEVES, Anderson Rodrigues. **Entre o western e o nordestern**: os possíveis diálogos entre Glauber Rocha e Lima Barreto no cinema de canção. Uberlândia: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2013; ZUFELATO, Guilherme de Souza. **Interlocuções Arte/Sociedade - História/Estética**: reflexões em torno da trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

⁴⁶ SÁ NETO, Artur Autran F. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

problematização da obra *Introdução ao cinema brasileiro*,⁴⁷ do crítico e cineasta Alex Viany (1918-1992). Não se restringindo a análise interna da obra, tampouco procurando jogar uma “pá de cal” no discurso histórico construído por Viany, Sá Neto investiga sua formação intelectual, seu diálogo com o realismo socialista e com a questão do nacional-popular, suas produções cinematográficas, sua interlocução com o cinemanovismo, bem como o lugar da obra de Viany no interior da historiografia existente sobre cinema brasileiro na década de 1950. O mais interessante é que o propósito fundamental de Sá Neto não consiste em abandonar de vez o discurso histórico de Viany, mas, sim, resgatar sua historicidade, compreendendo-o em seu lugar específico por meio do questionamento da mentalidade cinematográfica que o balizou. Em poucas palavras, o pesquisador não joga fora “o bebê junto com a água da banheira”.

Todavia, precisamente nos estudos relativos à historiografia do cinema brasileiro, em grande medida, não passamos do procedimento de aplicação dos modelos descritivos e sociológicos de análise historiográfica, que contribuem sim para o desenvolvimento do debate, mas não proporcionam a passagem do estágio correspondente à refutação da historiografia clássica, na medida em que a historicidade das obras é lançada à margem, perdendo-se assim a relação de alteridade com os historiadores que nos precederam e o entendimento dos regimes de historicidade de suas produções. Neste procedimento, que não somente se inscreve no esforço de crítica explícita ao modelo tradicional de se escrever a história do cinema brasileiro — com intenção de suspender seus princípios ideológicos e critérios norteadores de sentido —, mas também é guiado por uma visão de história da historiografia progressista e teleológica (como o próprio modelo de história criticado) —, inúmeros pesquisadores atuais pensam a temporalidade do modo pelo qual os historiadores de nosso cinema efetuaram a transformação do tempo em tempo histórico com base na ideia de uma ampliação das condições de inteligibilidade histórica a caminho do modelo mais adequado de ciência alocado no presente. O preocupante desse estado da arte consiste no fato de que, na maioria dos estudos,⁴⁸ talvez influenciados pelo giro linguístico

⁴⁷ VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Instituto Nacional do livro, 1959.

⁴⁸ Especialmente a maioria daqueles mencionados nas notas 30, 31, 32 e 33. Seria o caso de problematizá-los de maneira mais profunda, porém o espaço desse artigo não permite tal empreendimento.

aplicado à historiografia, a preocupação fundamental dos pesquisadores tem recaído somente no produto final do trabalho histórico: o texto. Ao seguirem nessa vertente, muitos ignoram a articulação da representação textual do passado com os procedimentos heurísticos, críticos e interpretativos, inerentes à produção do conhecimento histórico.

De todo modo, para nos desvencilharmos desse problema, que é de ordem teórico-metodológica, no diálogo mais conciso com a Teoria da história, sobretudo na abordagem da História da historiografia do cinema brasileiro, os estudos produzidos podem servir como um “laboratório da epistemologia histórica”, como propõe Arno Wehling.⁴⁹ Laboratório no sentido de possibilidade de aplicação de categorias e procedimentos epistemológicos típicos da disciplina histórica às obras que versam sobre a história de nossa cinematografia, por meio de um exercício que contribua para o refinamento de seu campo teórico, sem, entretanto, simplificar as contribuições anteriores.

De um modo mais amplo, esse exercício laboratorial, se atribuído aos estudos de historiografia do cinema brasileiro, deve consistir na investigação sistemática da construção do processo intelectual do conhecimento histórico pertinente ao passado do cinema brasileiro. Para tanto, ele pode ser empreendido por dois vieses. Num primeiro, através da focalização das principais categorias, conceitos, recortes e contextos construídos pelos historiadores cinematográficos, com vistas a assinalar as diferenças de tratamento atribuídas por cada historiador a tais elementos e, ao mesmo tempo, suas possíveis influências e/ou não enquanto chave cognitiva para a coerência interna da interpretação histórica. Num segundo, com base na problematização dos temas e dos problemas com os quais esses historiadores lidaram, das maneiras de abordar suas próprias hipóteses em consonância ou não com as fontes disponíveis, de seus procedimentos analíticos, da fixação de suas interpretações e da percepção dos significados de suas abordagens históricas.

Em linhas conclusivas é oportuno mencionar que o procedimento de fuga para a frente efetuado pela maioria dos trabalhos que versam sobre a historiografia do cinema brasileiro, malgrado seja importante do ponto de vista do desenvolvimento do debate pertinente ao tema, também tem se desvencilhado da reflexão teórica e pouco

⁴⁹ WEHLING, Arno. Historiografia e epistemologia histórica. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 175-189.

tem contribuído para alçar as reflexões acerca de nossa historiografia cinematográfica acima de um presentismo que leva em consideração apenas a descontinuidade. Nesta medida, seria preciso dar um passo atrás, investigando com maior rigor as produções que nos antecederam para, a partir disso, pensarmos na edificação de um sistema de sentido pertinente ao nosso tempo histórico e antenado com as perspectivas abertas pela interlocução com a Teoria da história e a História da historiografia, pois há de se levar em conta o “alargamento do presente”, com propõe Hans Ulrich Gumbrecht.⁵⁰

RECEBIDO EM:23/06/2015

PARECER DADO EM:17/12/2015



www.revistafenix.pro.br

⁵⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. El presente se dilata cada vez más. In:_____. **Lento presente:** sintomatología del nuevo tiempo histórico. Madrid: Escolar y Mayo, 2010, p. 41-69.