



**A HISTORIOGRAFIA CLÁSSICA DO CINEMA NACIONAL E A
BELA ÉPOCA DO CINEMA BRASILEIRO: A INFLUÊNCIA DE
PAULO EMÍLIO SALLES GOMES**

Julierme Morais*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Juliermemorais27@gmail.com

RESUMO: Este artigo pretende evidenciar que a trilogia de ensaios **Panorama do cinema brasileiro:** 1896/1966 (1966), **Pequeno cinema antigo** (1969) e **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento (1973), do crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes, constituiu-se numa teia interpretativa do recorte da *Bela época* do cinema brasileiro na historiografia cinematográfica nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Historiografia – cinema brasileiro – *Bela Época* – Paulo Emílio Salles Gomes

ABSTRACT: This article aims to highlight that the trilogy of essays **Scenery Brazilian film:** 1896/1966 (1966), **Little old movie** (1969) and **Film:** trajectory of underdevelopment, the critic and historian Paulo Emílio Salles Gomes, constituted a web interpretative Beautiful time of clipping of the historiography of Brazilian cinema national film.

KEYWORDS: Historiography – Brazilian film – Beautiful time – Paulo Emílio Salles Gomes

Este texto pretende tornar público alguns resultados de nossa pesquisa de mestrado acerca do processo de constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro com base na trilogia de ensaios **Panorama do cinema brasileiro:** 1896/1966,¹ **Pequeno cinema antigo**² e **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento,³ do

* Graduado em História pela Universidade Federal de Uberlândia, mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma Universidade e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

¹ Editado originalmente pela *Expressão e Cultura*, em 1966, com o nome *70 anos de cinema brasileiro*, e reeditado em 1970 pela ECA-USP com o primeiro nome citado. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 35-79.

² Escrito em português para a revista italiana *Aut-Aut* e publicado em 1969. Cf. Id. *Pequeno cinema antigo*. In: *Ibid.* p. 27-34.

consagrado crítico cinematográfico, professor de cinema brasileiro, curador-chefe da *Cinemateca Brasileira* e historiador de nossa cinematografia Paulo Emílio Salles Gomes.

Ao longo da investigação acerca dos motivos que levaram essa trilogia de ensaios de Paulo Emílio a constituir-se em uma “teia” interpretativa de nossa história cinematográfica, saltou aos olhos a recorrência na historiografia clássica do cinema brasileiro de suas explicações dadas acerca do recorte da *Bela época* de nosso cinema. Em face disso, nosso foco primordial nesse ensaio é demonstrar que a trilogia de Paulo Emílio constituiu-se em uma teia interpretativa que influenciou toda a historiografia clássica do cinema brasileiro a se pautar no recorte da *Bela época* do cinema brasileiro.

Na obra de Paulo Emílio, especialmente os três ensaios já destacados, a *Bela época* do cinema brasileiro é atribuída à harmonia da tríade produção-exibição-público no período de 1907-1911. Indubitavelmente, nas décadas de 1960 e 1970, período no qual o crítico publica seus textos, a acentuação desse recorte temporal sensivelmente se funde com os interesses de criação de um tempo nostálgico que deve ser reconquistado.

Jean-Claude Bernardet, na obra **Historiografia clássica do cinema brasileiro**, nos demonstra que, na década de 1960, o recorte da *Bela época* é inerente à exclusividade memorialística atinente à produção dos filmes e representa a consolidação dos cineastas brasileiros como corporação na luta contra o mercado ocupado pelo filme estrangeiro.⁴ Exatamente nesse quadro, Paulo Emílio se insere como arauto maior e mentor intelectual dos cineastas e críticos brasileiros, pois, em sua trilogia, ele acentua o recorte do período de 1907 a 1911 e explica as razões de seu devido sucesso e respectivo definhamento de maneira emblemática e muito convincente.

Em poucas linhas e já de imediato é oportuno enfatizar o seguinte: além de legitimar o recorte da *Bela época*, o crítico deixa para seus predecessores algumas explicações para o sucesso e declínio desse período que, embora sofram algumas

³ Publicado originalmente em *Argumento*, Revista Mensal de Cultura, São Paulo, nº. 1, outubro de 1973 e posteriormente reeditado Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 81-101.

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

nuanças interpretativas, ratifica a essência primordial do conceito, cujo alicerce é a harmonia do tríplice aliança entre produção, distribuição e exibição.⁵

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos começar a demonstrar o movimento de reprodução do conceito de *Bela época* na historiografia clássica do cinema nacional, particularmente a de cunho acadêmico ou sob seu raio de influência. Para tanto, temos que recorrer às explicações de Paulo Emílio para os respectivos: início, sucesso e malogro do período.

Abordemos primeiro sua explicação para o início e o sucesso da *Bela época* dada no ensaio **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**, na qual o crítico enfatiza o seguinte:

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. **A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina do Ribeirão das Lages teve consequências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição [...]** Esse subido florescimento do comércio cinematográfico em 1907 influiu diretamente na produção de filmes brasileiros [...] alguns dos novos empresários cinematográficos procuraram se dedicar simultaneamente à importação, exibição e produção de filmes [...] Tal entrosamento entre o comércio de exibição cinematográfico e a fabricação de filmes explica a singular vitalidade do cinema brasileiro entre 1908 e 1911.⁶ [Destaques nossos]

Ou seja, à maior distribuição de energia elétrica é atribuído o marco de início da *Bela época*, enquanto que do entrosamento entre produção, distribuição, exibição e, conseqüentemente público, advém o sucesso desse período. Desse modo, o Paulo Emílio estabelece um marco inicial (1907), bem como reafirma uma suposta harmonia

⁵ Convém destacar que, por mais que pese o fato de Paulo Emílio dar devida referência à obra de Vicente de Paula Araújo, intitulada *A Bela Época do cinema brasileiro*, ela é publicada somente em 1976. Portanto, alguns anos depois de Paulo Emílio ter difundido as ideias em torno do conceito de *Bela época*. Isso, por si só, justifica nossa hipótese de que a *Bela época* é um elemento da “teia” entretecida por Paulo Emílio, porém também há de se apontar a eficácia política de sua trilogia, que é tema para outro momento. Para aqueles interessados na obra de Araújo. Cf. ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 41-42.

entre comércio exibidor e a produção cinematográfica, que na década de 1960 se torna uma utopia a ser reconquistada no cinema nacional.

A explicação para o término da *Bela época* é tão clássica quanto aquela para o início e o sucesso. Jean-Claude Bernardet nota que, no **Panorama do cinema brasileiro**, Paulo Emílio não explica o fim do período, apenas aponta a queda brusca da produção.⁷ Esse fato é reparado pelo crítico em **Pequeno cinema antigo** e reproduzido em **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento, quando aventa uma hipótese explicativa afirmando:

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro.⁸

Isto é, Paulo Emílio justifica a queda na produção e a conseqüente derrocada do período conferindo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica internacional um papel preponderante nesse processo. De um modo geral, temos a explicação para o início (1907) daquele período ancorada na ideia de uma melhoria estrutural do país, a explicação para o sucesso pela harmonia de interesses comerciais e a explicação para o término (1911) com base na ideia de atraso com relação à indústria cinematográfica internacional.

À primeira vista, as explicações dadas pelo crítico seriam questionadas e até mesmo analisadas com maior rigor por parte de historiadores dotados de maiores recursos teórico-metodológicos e, sobretudo mais críticos com relação aos seus documentos. No entanto, esse movimento de revisão não ocorreu de fato, podendo ser demonstrado de modo satisfatório quando nos debruçamos em importantes obras atinentes à história de nosso cinema.

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

⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. Pequeno cinema antigo. In: _____. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 29-30.

Um exemplo límpido da reprodução do conceito de *Bela época* e das respectivas explicações que a compõem é Jean-Claude Bernardet, na obra **Cinema brasileiro**: propostas para uma história, de 1979. Vale notar que no período de publicação dessa obra Bernardet ainda não demonstrava seu desconforto com a perspectiva de história difundida por Paulo Emílio e, assim, utilizava-se da mesma explicação do crítico para o sucesso e declínio do período, explanando:

De 1907, quando começam a se estruturar no Rio de Janeiro e em São Paulo circuitos de exibição com salas fixas e programação regular, até 1910, por maior que fosse a avalanche de filmes importados, os historiadores notam, principalmente no Rio, um certo volume de produção. Alguns destes filmes obtêm grande sucesso de público. À medida, porém, que o comércio cinematográfico internacional vai se estruturando e se fortalecendo, a ocupação do mercado interno torna-se cada vez mais violenta e diminuem as possibilidades da produção brasileira.⁹

Embora não se utilize do termo *Bela época* e mude o recorte do período para o fim em 1910, Bernardet demonstra compactuar com a ideia de harmonia entre o sistema de produção, distribuição, exibição e público elaborado por Paulo Emílio, bem como acentua o declínio do período devido ao desenvolvimento do mercado cinematográfico externo e, ao mesmo tempo, à sua capacidade em ocupar o mercado exibidor nacional. Enfim, é uma reprodução explícita das propostas de Paulo Emílio Salles Gomes.

No entanto, esse movimento de compactuar com as explicações dadas pelos críticos não é privilégio de Bernardet. Na obra **Sétima arte**: um culto moderno, de 1978, o historiador Ismail Xavier também se apoia nas mesmas explicações de Paulo Emílio acerca da *Bela época* do cinema brasileiro. Ao delinear um quadro do início das ideias atinentes ao cinema no Brasil, o historiador argumenta:

Nos primeiros anos (de 1898 a 1911, aproximadamente), na denominada *belle-époque* do cinema brasileiro, encontramos características especiais que nunca se repetiram. Num estágio mais artesanal da produção cinematográfica em escala mundial, e mesmo num primeiro período de desenvolvimento da indústria de exportação, o mercado internacional não havia ainda adquirido o grau de organização e monopolização próprios aos anos posteriores à guerra mundial. Nos países como o Brasil, houve oportunidade para uma presença maior da produção local, que representava boa parcela dos filmes exibidos. Em alguns casos, a vinculação produtor/exibidor

⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 11-12.

garantia lugar para os filmes brasileiros e, em outros, a deficiência do suprimento estrangeiro dava lugar para o artesanato nacional. Neste período, há uma produção de fitas que, além de numerosas para os padrões nacionais, consegue comunicar-se com o público de forma regular, estabelecendo uma dinâmica que não é mero apêndice do consumo do produto importado.¹⁰

Salta aos olhos que Xavier reproduz a explicação do crítico acerca da harmonia de interesses entre produção, distribuição, exibição e público para o sucesso do período. Ou seja, aquilo que Paulo Emílio aventa como fator para o malogro da *Bela época* é acentuado por Xavier sem necessidade de maior exposição, bem como é instrumentalizado de forma a servir de explicação também para o sucesso do período.

Com efeito, observando as explicações de Ismail Xavier para o sucesso e para o malogro do período podemos delinear duas equações bem simples. Primeira: em um quadro internacional cuja indústria cinematográfica não está desenvolvida, o resultado final para o mercado nacional é o sucesso de nossas produções. Segunda: em um quadro internacional cuja indústria cinematográfica está desenvolvida, o resultado final para o mercado nacional é o malogro de nossas produções em função da ocupação dos filmes estrangeiros. Parece ser bem claro que a teia que envolve essas explicações foi entretecida por Paulo Emílio.

Em outro exemplo também significativo podemos recorrer à coletânea organizada por Fernão Ramos, já clássica, intitulada **História do cinema brasileiro**, de 1987. Especialmente no capítulo sob responsabilidade de Roberto Moura dedicado à *Bela época* do cinema brasileiro poderemos notar uma evidente apropriação das explicações de Paulo Emílio, pois Moura, ao abordar uma suposta virada na fraca produção de películas para um cenário alvissareiro da produção e exibição no ano de 1907, afirma:

A regularização da distribuição de energia elétrica para o Rio de Janeiro em 1907 dá novos contornos ao cinema carioca. Em março, a entrada em funcionamento da primeira unidade provisória de 3.400 HP da usina Ribeirão das Lajes, iniciada pela Tramway Light and Power, permite mais fixidez e regularidade às projeções.¹¹

¹⁰ XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 120-121.

¹¹ MOURA, Roberto. *Bela época* (primórdios-1912). In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 29.

Apesar de não fazer referência direta a Paulo Emílio, Moura apropria-se de seu discurso. Além de recorrer à ideia segundo a qual faltava energia elétrica (característica típica de uma situação subdesenvolvida), o que prejudicava o cinema nacional, ele explica o início da *Bela época* ancorando-se na proposta de maior disponibilidade dessa energia.

Desse modo, os termos “fixidez” e “regularidade”, atribuídos ao período ulterior a 1907, incitam o leitor a perceber a existência de uma nova conjuntura, na qual o cinema nacional entrara a partir daquele marco. Em verdade, Roberto Moura explica o início da *Bela época* pelo marco de 1907, assim como Paulo Emílio.

A interpretação para o sucesso daquele período também é fruto de apropriação por parte do autor. Moura, ao apontar a nova conjuntura, argumenta com clareza:

O movimento cinematográfico ganha então intensidade surpreendente na cidade [Rio de Janeiro]. No estúdio montado na esquina das ruas Lavradi com Riachuelo na Lapa, a famosa ‘fabrica de vistas’ de Labanca, são rodados em poucos anos mais de 100 filmes. De uma curiosidade apresentada por aventureiros, o cinema se impõe como negócio e como espetáculo, criando quadros técnicos e artísticos, uma infra-estrutura extremamente operacional e características próprias como produto artístico-industrial de uma metrópole multicultural. O produto nacional ganhara na capital a preferência do público sobre seus similares estrangeiros.¹²

As afirmações são bem claras: a harmonia de interesses dessa forma impera regularmente. Tomada nesse sentido, a interpretação aponta que uma produção (fábrica de vistas) bastante significativa de filmes (mais de 100) conquista a adesão do mercado exibidor e do respectivo público, que parece aderir plenamente ao filme nacional.

No decorrer de seu texto, e já sinalizando o fim do período, Moura continua suas asserções apontando os motivos do final da *Bela época*, que também não deixam de ser uma reprodução das propostas de Paulo Emílio. Ele afirma exatamente o seguinte:

Em 1910, Francisco Serrador estende seus negócios ao Rio de Janeiro, buscando ocupar um lugar mais central na indústria de diversões do país [...] Em 1911, chega ao Rio de Janeiro uma embaixada de capitalistas norte-americanos em busca de possibilidades de investimento. Esses dois fatos, associados aos interesses despertados

¹² MOURA, Roberto. *Bela época* (primórdios-1912). In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 44.

pelo cinema carioca e o estágio alcançado pela indústria cinematográfica internacional, ocasionaram profundas modificações, desarticulando o binômio exibição-produção que garantira o crescimento precoce dessa arte-indústria no país [...] O desenvolvimento da pesquisa tecnológica no setor permitiu a instalação de grandes complexos produtores na Europa e nos Estados Unidos, que agora exigiam novos mercados para suas mercadorias [...] Em 29 de junho de 1911 é fundada formalmente, com o nome de Companhia Cinematográfica Brasileira [brasileira somente no nome], com gerência de Francisco Serrador e a associação de industriais e banqueiros diretamente ligados ao capital estrangeiro. Essa nova empresa forma um truste cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando nosso caótico mercado exibidor em função do produto estrangeiro.¹³

Embora mantenha aquela interpretação segundo a qual o desenvolvimento da indústria cinematográfica internacional praticamente cessa a produção e a exibição de filmes nacionais porque conquista nosso mercado interno, Roberto Moura a incrementa. Aliado a tal fato, é apontando o papel de Serrador e sua *Companhia Cinematográfica Brasileira* no fechamento do mercado interno para os filmes brasileiros.

Nessa medida, percebe-se uma modificação na explicação dada por Paulo Emílio para o definimento da *Bela época*, pois, além das questões da conjuntura internacional, também são oferecidos detalhes de ordem interna. Contudo, tal reelaboração não descarta necessariamente a possibilidade de também ser Paulo Emílio a matriz de tal explicação, na medida em que lançamos luz sobre alguns apontamentos de Jean-Claude Bernardet.

Bernardet nota que a explicação para os fatores internos elaborada por Moura dá ensejo a dois vieses que explicam suas referências. Por um lado, ela é assumida com base em texto de Carlos Roberto de Souza e Almeida Salles e, por outro, pode ser muito bem entendida como influência do próprio Paulo Emílio, uma vez que, em aulas ministradas na ECA-USP, o crítico já articulava o período de declínio da *Bela época* com os fatores externos e suas devidas repercussões no mercado cinematográfico nacional.¹⁴ Dessa maneira, sem causar estranhamento, a retórica de Paulo Emílio poderia basear-se no papel de Francisco Serrador.

¹³ MOURA, Roberto. *Bela época* (primórdios-1912). In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 45.

¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 44-45.

Em última instância, emerge com força o recente ensaio intitulado **A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século XX**, de autoria do historiador Arthur Autran, publicado em 2008. Para abordar as questões industriais do cinema nacional até 1950, o historiador inicia seu texto afirmando:

Após o que a historiografia consagrou como a ‘bela época’ do cinema brasileiro, período compreendido entre 1908 e 1911, no qual alguns exibidores produziram filmes alavancando a produção nacional em termos quantitativos, temos o início da ocupação quase total do mercado brasileiro pelo produto estrangeiro. Com a I Guerra Mundial, a produção norte-americana açambarcou o mercado brasileiro, afastando suas principais concorrentes européias – França, Itália e Dinamarca. Data daí o início da instalação das agências de distribuição das principais empresas produtoras norte-americanas – Fox, Paramount, MGM, etc. A produção no Brasil de filmes ficcionais – então denominados ‘posados’ – diminuiu consideravelmente e a qualidade era muito inferior quando comparada ao produto norte-americano.¹⁵

Apesar de curto, esse ensaio é bastante significativo no sentido de demonstrar a constituição de uma teia interpretativa do conceito de *Bela época* com base em Paulo Emílio, pois é um texto recente e de quem atualmente vem discutindo do ponto de vista teórico-metodológico a historiografia do cinema brasileiro.¹⁶ Nota-se que o historiador, embora aponte que a historiografia consagrou o período de 1908 a 1911 como a *Bela época* do cinema brasileiro, o que deveria ensejar um distanciamento crítico, ele retoma e reitera as mesmas interpretações de Paulo Emílio para seu sucesso e declínio.

Por um lado, acerca do sucesso, Arthur Autran aponta que os distribuidores produziram filmes alavancando a produção nacional em termos quantitativos. Ou seja, ele reafirma a mesma harmonia de interesses entre produção e distribuição que Paulo Emílio tinha proposto. Por outro, a explicação para o declínio do período também é similar a do crítico, pois Autran argumenta que, com a Primeira Guerra Mundial, a

¹⁵ AUTRAN, Arthur. A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século XX. **Revista Mnemocine**, 2008, p. 1. Disponível em: www.mnemocine.com.br

¹⁶ Haja vista seu livro acerca do crítico Alex Vianny e diversos ensaios que buscam analisar criticamente a historiografia do cinema brasileiro.
Cf. AUTRAN, Artur. **Alex Vianny**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003;
_____. Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. **Atualidade de Paulo Emílio**, 04 a 15 de Novembro de 2002, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002;
_____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v.7, n. 14, p. 17-30, Jan/Jun de 2007;
_____. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v.10, n. 20, p. 116-125, Jan/Jun de 2010.

produção norte-americana invadiu nosso mercado interno, diminuindo profundamente a produção de filmes ficcionais. Isto é, ele incorre na explicação do declínio se pautando na invasão dos filmes estrangeiros devido ao desenvolvimento da indústria externa.

Em face disso, não é preciso remontar às explicações de Paulo Emílio para perceber novamente a continuidade de seu discurso. Curioso é que Arthur Autran é um historiador que, já há algum tempo, vem discutindo a historiografia do cinema brasileiro do ponto de vista teórico-metodológico e tem demonstrado uma visão bastante crítica acerca das obras consagradas sobre nossa cinematografia, inclusive as reproduções de conceitos e recortes cristalizados como verdade.

Esse fato no diz muito acerca da força centrípeta do recorte temporal (1907-1911) e das explicações que giram em torno do conceito de *Bela Época*. Mesmo sendo analisado por alguém que, à primeira vista, não reconhece esse recorte como algo dado, sua capacidade explicativa, bem como a carência de informações referentes a momentos imediatamente anteriores e/ou imediatamente posteriores a ele tende a atrair todas as atenções, fazendo com que haja um esvaziamento de significado de outros momentos.¹⁷

Em linhas conclusivas, a *Bela época* do cinema brasileiro estudada a fundo por Vicente de Paula Araújo e legitimada e difundida por Paulo Emílio Salles Gomes é, indubitavelmente um conceito “cristalizado” na historiografia do cinema nacional. Se, à primeira vista, existem algumas nuances interpretativas nessa consolidação da teia interpretativa entretecida por Paulo Emílio, por meio de um olhar mais profundo e comparativo dessas interpretações conseguimos demonstrar que a ideia central não se diluiu com o tempo e o esperado aprofundamento crítico da disciplina histórica.

Sobre isso, cabe lembrar que já faz algum tempo que Michel Foucault contribuiu para esse mergulho de nós historiadores em nossos próprios procedimentos teóricos, ao acentuar que práticas discursivas se relacionam diretamente com lugares de exclusão, interdição, controle e normas.¹⁸ Do mesmo modo, também já faz parte do estado geral da arte a convicção segundo a qual não somos isolados no tempo e no

¹⁷ Tal argumentação tem inspiração teórico-metodológica na obra de Carlos Alberto Vesentini. Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec Social, USP, 1997.

¹⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

espaço, mas, sim, fazemos parte de um lugar social que influi diretamente em nossas escolhas teóricas, metodológicas, temáticas e explicativas.¹⁹

No entanto, como afirmou Jean-Claude Bernardet, claramente implicado na necessidade de auto-afirmação de uma cinematografia e cumprindo um papel de tempo utópico a ser reconquistado, o conceito de *Bela Época* e suas implicações teóricas parece perene na academia.²⁰ Sua tese central de harmonia de interesses entre produção cinematográfica e mercado distribuidor-exibidor, assim como a necessidade utópica de sua reconquista continua amplamente difundida, sendo assim elemento incontestado que norteou e ainda norteia qualquer tipo de análise dos primórdios de nossa cinematografia.



www.revistafenix.pro.br

¹⁹ Cf. CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

²⁰ Além da obra seminal de Jean-Claude Bernardet – **A historiografia clássica do cinema brasileiro** –, a única pesquisa que, de algum modo, tenta rediscutir a *Bela Época* do cinema brasileiro é o trabalho de José Inácio de Melo Souza. Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004. Todavia, sabemos que não é somente uma obra que mudará o estado geral da arte, mas, sim, um esforço coletivo e reflexivo atinente aos pressupostos teóricos e metodológicos que balizaram e continuam a balizar grande parte da historiografia do cinema brasileiro.