

JEAN-CLAUDE BERNARDET

HISTORIOGRAFIA CLÁSSICA DO CINEMA BRASILEIRO



EREMITA

Jean-Claude Bernardet

*Historiografia
Clássica
do Cinema
Brasileiro*



ANNABILI ME

2ª edição

JEAN-CLAUDE BERNARDET

HISTORIOGRAFIA
CLÁSSICA DO CINEMA
BRASILEIRO
Metodologia e Pedagogia

2^a edição



B444 Bernardet, Jean-Claude

Históriografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.
/ Jean-Claude Bernardet. 2^a edição – São Paulo: Annablume, 2008.
168 p.; 14 x 21 cm

ISBN 978-85-7419-849-1

1. Cinema. 2. Cinema Brasileiro. 3. História do Cinema Brasileiro. 4. História da Arte. I. Título.

CDU 791.43(981)

CDD 791.430 981

Catalogação elaborada por Wanda Lucia Schmidt – CRB-8-1922

**HISTÓRIOGRAFIA CLÁSSICA DO CINEMA BRASILEIRO
METODOLOGIA E PEDAGOGIA**

Coordenação Editorial
Joaquim Antonio Pereira

Produção
Catarina C. L. Pereira – Paginação

Capa
Carlos Clémén

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Peñuela Cañizal
Norval Baitello Junior
Maria Odila Leite da Silva Dias
Celia Maria Marinho de Azevedo
Gustavo Bernardo Krause
Maria de Lourdes Sekeff (*in memoriam*)
Cecília de Almeida Salles
Pedro Roberto Jacobi
Lucrécia D'Alessio Ferrara

2^a edição: agosto de 2008

© Jean-Claude Bernardet

ANNABLUME editora . comunicação
Rua Tucambira, 79 . Pinheiros
05428-020 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax. (011) 3812-6764 ~ Televendas 3031-1754
www.annablume.com.br

SUMÁRIO

PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO – CECILIA ALMEIDA SALLES	7
APRESENTAÇÃO – EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL	11
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I – ACREDITAM OS BRASILEIROS NOS SEUS MITOS? O CINEMA BRASILEIRO E SUAS ORIGENS	19
O Nascimento	19
A Bela Época	31
CAPÍTULO II – DA PERIODIZAÇÃO	43
CAPÍTULO III – DE RECORTES E DE CONTEXTOS	55
O Público	55
Os Filmes Cantantes	64
Os Filmes Criminais	66
De Novo, os Cantantes	74
Os Filmes de Revista	77
De Novo os Filmes Criminais	84
Voltando às Revistas de Ano	84
Cineastas e Alteridade	85
Recortes e Contextos	87
O Gosto do PÚBLICO pelos Filmes	94
Exemplo de Elaboração de um Contexto	95

CAPÍTULO IV - DA PEDAGOGIA	101
CAPÍTULO V - DIÁLOGO I: A METÁFORA LITERÁRIA	117
CAPÍTULO VI - DIÁLOGO II: A TV NÃO FONCIONA	135
FILMES CITADOS	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	161

PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

CECILIA ALMEIDA SALLES

É bastante interessante fazer o prefácio da reedição de uma obra de crítica (ou não-ficção, como se costuma classificar) que já tem mais de uma década, porque nos dá a oportunidade de observá-la com o distanciamento do tempo. Podemos, assim, compreendê-la fora da efervescência do momento no qual as conclusões da pesquisa foram divulgadas. Fica claro que a aprovação e/ou embate com esses resultados cabe aos primeiros prefaciadores, como vemos no texto de Eduardo Peñuela Cañizal. O tempo nos dá também a chance de relacionar o texto que temos em mãos com outros, que deram continuidade à obra do autor em desdobramentos, revisões, ampliações, negações e esquecimentos.

Quando me vejo diante da *Historiografia clássica do cinema brasileiro* e, especialmente, quando leio Jean-Claude Bernardet, encontro, antes de mais nada, um pesquisador inquieto, questionador e insatisfeito diante de verdades dadas como absolutas. Neste caso, ele oferece uma visão crítica dos modos como a história do cinema brasileiro vinha sendo contada. Vemos, ao mesmo tempo, um historiador comprometido com o levantamento de novas hipóteses de trabalho: índice de uma vida intelectual desassossegada e, consequentemente, cheia de vitalidade.

Nesse ambiente, são colocados a olho nu os mitos que envolveram o relato do dito nascimento do cinema brasileiro. Como o autor mesmo afirma, eram mitos que naquele momento pareciam ter sua função; no entanto, precisava ser buscada uma nova mitologia e, assim, outra história. Não podemos, portanto, ser ingênuos: “não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade”.

De modo semelhante, em coloca sob suspeição a viabilidade da periodização do cinema brasileiro e de uma história calcada na produção do filme, deixando de lado a distribuição e a audiência, ou seja, o isolamento da série da produção cinematográfica, das séries de distribuição e exibição.

Critica também, de modo bastante veemente, aquilo que ele chama de resquícios de uma metodologia positivista: a inserção mecânica da produção cultural no corpo social. Nesses casos, normalmente, primeiro é feita a apresentação do contexto e depois a do objeto cultural em foco, o que não dá conta da complexidade dessas relações. Aliás, como ele mesmo ressalta, esse problema não acontece só no modo como a história do cinema é feita, mas trata-se de um problema da história da arte em geral.

No campo das hipóteses, Bernardet propõe novos eixos analíticos, pois as “alterações de recortes modificam a maneira de compreender o cinema brasileiro”. Ao fazer esta discussão, ele deixa claro que as opções de determinados recortes, em detimentos de outros possíveis, são consequência de filtros mediadores. Algo é certo, há uma crença intensa na necessidade de se buscar outras maneiras de narrar essa história “Penso ou tenho a ingenuidade de pensar que uma crítica sistemática dos recortes e dos contextos praticados agora pela historiografia do cinema brasileiro, bem como suas articulações, poderá contribuir para uma renovação do nosso discurso histórico”.

Nesta nossa visão retrospectiva, triste seria se essa abertura propiciada por outros recortes, “militada” por Bernardet em 1995, ainda fosse vista como polêmica. Será que essa crítica sistemática da seleção dos modos de narrar ainda é considerada insuportável, por tentar dialogar com princípios historiográficos enraizados em um ambiente dogmático e, por isso, rígido e inquestionável?

Os questionamentos desses primeiros capítulos são levados para o ensino universitário de cinema sustentado, como Jean-Claude mostra, por esses mesmos princípios de periodização e segmentação, como, por exemplo, o isolamento da história do cinema brasileiro da história geral do cinema. As programações das disciplinas dos cursos têm sua responsabilidade na perpetuação desses princípios equivocados, sob seu ponto de vista.

Voltando à possibilidade de se estabelecer relação entre essa obra publicada, há mais de dez anos, e a continuidade da vida intelectual de Bernardet, deparamo-nos hoje com um crítico, pesquisador, cineasta e ator em plena ação, estabelecendo férteis diálogos com, por exemplo, Tata Amaral, Rubens Rewald e Kiko Goiffman.

Nessa visão panorâmica e sem pretensão alguma de esgotamento, lembro-me do livro *Caminhos de Kiarostami* (2004), onde Jean-Claude propõe uma interessante tentativa de sistematizar, sob a forma de livro/hipertexto, um pensamento processual e relacional.

Já em seu artigo “Processo é obra”, publicado na *Folha de S. Paulo* (2003), ele discute, em meio a uma grande diversidade de temas instigantes, a expressividade da evocação no cinema, a estética do esboço e o cinema contado. O que dá título ao artigo é sua reflexão sobre objetos mostrados publicamente que fazem do processo obra, ou seja, a obra não é o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação.

Não podemos deixar de estabelecer relações entre algumas destas suas proposições em 2003 e a defesa por novos recortes de 1995. E aí reencontramos, o historiador/crítico inquieto da *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, em busca de novos instrumentos teóricos, que sejam capazes de explicar algumas questões propostas pelo cinema deste início do século 21.

APRESENTAÇÃO

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL
ECA/USP

Este livro de Jean-Claude Bernardet foi montado sobre a estrutura de uma certa metáfora. Precisamente a que se manifesta na expressão “nascimento do cinema” e, em especial, “nascimento do cinema brasileiro”.

Como se sabe, a metáfora se apresenta em estado puro quando a comparação que relaciona os termos que lhe dão origem desaparece ou fica subentendida. Em termos históricos, o desaparecimento do vínculo comparativo pode motivar uma série de questionamentos em torno das relações que se desencadeiam a partir do instante em que se passa do nível do parecer ao nível do ser. No caso específico, dizer que o cinema “nasce” instaura uma afirmação comprometida com a idéia de que o surgimento disso que geneticamente chamamos de cinema se parece, de algum modo, com o nascimento de uma criatura qualquer.

Mas como ao nascimento, para ter valor social, pelo menos no que diz respeito aos seres humanos, é necessário acrescentar uma data, conferir-lhe ao fato um valor documental, enfim, certificá-lo, os historiadores – ou pretensos historiadores como se deduz da leitura de várias passagens em que Jean-Claude Bernardet critica as relações da história com os fatos – são forçados a ampliar o círculo das suas preocupações. Conseqüentemente, com os problemas da temperatura se juntam os da cidadania e estes adquirem mais sentidos quando eles se somam às ideologias da nacionalidade.

Nesse terreno movediço, a metáfora do nascimento não só esconde significados figurativos. Ela esconde, também, conteúdo de outra natureza, significações que pressupõem a existência de recortes e contexto viciados, entre outras coisas, pelas visões nacionalistas ou pelos

panoramas com que alguns pretendem trajar a diacronia do cinema brasileiro. Além disso, a complexa substância semântica que entra nesse jogo, por não ter sido fragmentada criteriosamente, transfere para os termos formadores da metáfora um considerável grau de indefinição. Daí a necessidade de se discutir, de um lado, o que se entende por cinema e, evidentemente, qual é o papel da produção, da exibição e do público nesse fenômeno cultural; e, de outro, a carga mística de que se revestem vocábulos como “nascimento” ou expressões como “Idade de Ouro” ou “Bela Época do cinema brasileiro”.

Jean-Claude Bernardet chama a atenção para o fato de que “a escolha de uma filmagem ou de um filme” é fruto do quadro ideológico que domina a elaboração do discurso histórico. Segundo o autor, os pesquisadores caem com freqüência nas malhas do arbitrário. Não existe uma história da exibição de filmes no Brasil e, no que diz respeito ao estabelecimento de datas, os critérios não são suficientemente consistentes. Geram contradições, tal qual ocorre, por exemplo, com o conceito de “1911”, apontado como marco final da Bela Época do cinema brasileiro. Mas contradições dessa natureza não se superam com a proposta de substituir “a visão mítica da história por uma verdade”. Para compreender o que acontece hoje precisamos de outras perspectivas, de outros mitos e, naturalmente, de outro tipo de discurso histórico.

Tendo mostrado a inconsistência de boa parte dos dados com que trabalharam até o momento os principais historiadores do cinema nacional, e se opondo ao sistema de periodização montado pelos pesquisadores, Jean-Claude Bernardet, na mira da construção de outro tipo de discurso histórico, defende a idéia de tentar novos recortes e lidar com contextos que não tenham sido fabricados por sociologismos mais ou menos óbvios. Mesmo reconhecendo que existem indícios de outras formas de periodização na obra de pensadores da envergadura de Paulo Emílio Salles Gomes, não parece conveniente sucumbir ao encanto desses sussurros. A periodização é, no fundo, um método clássico de escrever a história do cinema. Ela se fundamenta num certo paralelismo entre a história do cinema e grandes eventos da história geral do século XX. O que se apresenta como tarefa importante é superar as confusões sobre determinadas pelos paralelismos, procurar ritmos diferenciados e, com base neles, levantar novas hipóteses, embora permaneça a questão de saber “se é possível uma periodização geral

para o cinema brasileiro, tomado como uma totalidade, que dê conta de todos os elementos que ela integra". Nesse sentido pode ser útil a exploração de filões, organizar a matéria histórica com base em outros critérios, aproveitar, por exemplo, a oposição cinema de autor vs. cinema comercial, tal qual a formulou Glauber Rocha, idéia que "nunca foi explorada pela historiografia cinematográfica brasileira".

Por outro lado, é necessário se deter com mais cuidado nas relações entre a produção cinematográfica brasileira do primeiro decênio e os contextos utilizados para explicá-la. Para Jean-Claude Bernardet, o contexto, nessas circunstâncias, se apresenta como resquício de uma metodologia positiva. É chegada a hora de admitir que o contexto, ao não ter estrutura, não existe e, consequentemente, a atitude mais correta será definir com precisão o objeto de estudo e isolar o que dele se deseja investigar. Não é suficiente comprovar que determinados filmes existiram e cair na armadilha de que, uma vez reunida a documentação, "os fatos falariam por si só". Torna-se indispensável, se queremos introduzir mudanças na concepção historiográfica, transcender as informações referentes à estrita produção cinematográfica e dedicar especial atenção à complexidade das atividades interdisciplinares. Dessa maneira será possível reformular os problemas que decorrem das idéias de recorte e de contexto.

No capítulo em que se estuda o diálogo do cinema com a literatura e com a televisão, alguns pontos me parecem polêmicos. Em termos de uma estrutura metafórica, não vejo, nas considerações sobre esta questão feitas por Jean-Claude Bernardet, como defender a idéia de "metáfora literária" com a qual ele trabalha. Apóia-se no pressuposto de que sendo Paulo Martins, personagem principal de *Terra em transe*, um poeta, fica configurada a metáfora literária. Isto não se me afigura um conceito claro. O que se quer defender, a princípio, é a tese de que, a partir do Cinema Novo, a base da representação metafórica do intelectual é literária. Uma coisa é a metáfora do intelectual e outra, muito diferente a meu ver, é a definição de um processo metafórico determinado pelas relações entre a literatura e o cinema. Tenho a impressão de que a figura retórica mais apropriada para denominar os processos assinalados por Jean-Claude Bernardet seria a metonímia, como o leitor poderá observar neste trecho:

Particularmente intensa no quadro do Cinema Novo e prolongando-se até um filme como a metáfora literária poderá ser encontrada em filmes mais recentes, por exemplo, o ingênuo *A difícil viagem*. Um intelectual enfastiado resolve abandonar o meio urbano do Rio de Janeiro e aproximar-se do povo e da Amazônia. Uma alegoria *naïve* mostra seus livros jogados no meio do rio, sendo decompostos por uma chuva torrencial. Aqui a metáfora é negativa, mas é positiva no *Romance* de Sérgio Bianchi. Antônio César aborda amplo leque de assuntos: critica o governo, a burocracia, o desenvolvimento industrial, a Igreja católica, a corrupção das multinacionais...

Além disso, a expressão “metáfora literária” dá margem a mal-entendidos, já que uma coisa é a estrutura retórica desse tropo na linguagem verbal, e outra, muito diferente, a que a figura assume na linguagem audiovisual. Creio que, neste ponto, teria sido útil para as propostas de Jean-Claude Bernardet aproveitar os recortes feitos por Júlio Bressane, principalmente aquele que decorre dos traços cinematográficos que o cineasta aponta na obra literária de Machado de Assis.

A parte final do livro possui as características de um comprometimento pedagógico. Nela se analisam aspectos do ensino de Cinema e, sobretudo, do ensino do Cinema Brasileiro. Com base em suas experiências docentes no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Jean-Claude Bernardet sugere propostas, relata tentativas e, sem dúvida, resgata alguns dados que podem ser de utilidade para uma análise mais profunda do assunto.

Gostaria, no entanto, de acrescentar aos dados resgatados as experiências realizadas por Paulo Emílio Salles Gomes na década dos anos 1970. Em torno ao filme *Chica da Silva*, o conhecido crítico montou um curso de cinema brasileiro nos moldes do proposto por Jean-Claude Bernardet quando nos fala da conveniência de se apoiar em núcleos de irradiação e construir objetos de estudo e de análise cujo aproveitamento seja eficaz num processo de ensino. Se tal sugestão tem raízes na estrutura de aulas seguida por Jean Narboni, como nos informa o próprio autor, a experiência de Paulo Emílio Salles Gomes, que teve resultados extremamente positivos e foi bem recebida pelos estudantes da época,

ganha em nossos dias maior relevância e serve para lembrar que Paulo Emílio Salles Gomes teve, durante o tempo que ensinou Cinema Brasileiro na Escola de Comunicações e Artes, uma constante preocupação com a renovação de métodos e processos pedagógicos.

Em suma, o livro de Jean-Claude Bernardet abre amplas perspectivas de discussão. Aborda aspectos que, sem dúvida, deverão causar polêmica. Enfim, é fruto do grande amor que o autor tem pelo cinema brasileiro e de sua firme crença em que este cinema possui as marcas de diferenças que o singularizam.

INTRODUÇÃO

Apresento um conjunto de textos resultantes de meu trabalho como bolsista do CNPq em torno do tema “A Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro”.

Os textos perseguem duas metas:

1) Métodos principais e ideologia de base do que chamo a “historiografia clássica do cinema brasileiro”, a saber aquela que teve como expoentes Alex Viany e, principalmente, Paulo Emílio Salles Gomes. Para estudar a metodologia em operação neste discurso histórico, me detive em dois conceitos, que são o “nascimento do cinema brasileiro” e a “Bela Época do cinema brasileiro”.

Pertencem a esta linha os textos “A metáfora literária” e “A TV *não funciona*”, por considerar que, por vias diversas, o estudo da representação literária e da representação da TV pelo cinema brasileiro ilustra o embasamento ideológico da historiografia clássica.

2) A segunda meta aponta para consequências pedagógicas no ensino da história do cinema brasileiro e do cinema em geral, que poderiam advir da posição que tomo diante da metodologia da historiografia clássica.

Tenho a impressão de que as questões aqui levantadas podem ser do interesse de estudiosos e professores de história do cinema brasileiro, mas também daqueles que trabalham com história da arte no Brasil.

A CREDITAM OS BRASILEIROS NOS SEUS MITOS? O CINEMA BRASILEIRO E SUAS ORIGENS

O NASCIMENTO

O cinema brasileiro nasceu a 19 de junho de 1898. Poderia antecipar-se o nascimento, caso se comprovasse que Vittorio di Maio ou Henrique Messiano filmaram em 1897. Como não se tem provas dessas filmagens improváveis, é voz corrente entre os estudiosos que o nascimento data mesmo de 1898. Pesquisas mais recentes parecem indicar que houve, no Brasil, filmagens anteriores, o que não altera a discussão conceitual e metodológica que segue.

O que aconteceu neste 19 de junho, um domingo dizem que ensolarado? (Noronha, s/d). O paquete *Brésil* entrava na baía da Guanabara, um passageiro armou a sua “máquina-de-tomada-de-vistas” no convés e filmou fortalezas e navios de guerra ancorados na baía. Considera-se esta a primeira filmagem comprovadamente realizada no Brasil. Quem era o passageiro? Alfonso Segreto, cujo irmão,¹ exibidor

1. Jurandir Noronha (s/d) apresenta Alfonso como sobrinho de Paschoal Segreto.

bem-sucedido do Rio de Janeiro e dono do salão “Paris no Rio”, o tinha mandado à Europa comprar equipamento e material virgem para tomar “vistas” no Brasil. O historiador Vicente de Paula Araújo (1976) conta a história e afirma ser esta “uma espécie de certidão de nascimento do cinema brasileiro”, com a ressalva “até certo ponto”. Paulo Emílio Salles Gomes elimina a ressalva e confirma: neste dia “nasceu o cinema brasileiro” (Salles Gomes, 1980).² Na sua *Introdução ao cinema brasileiro*, publicada em 1959, Alex Viany não menciona a data de 1898 (só depois de 1959 a pesquisa levantou a filmagem de Segreto), nem se refere a um nascimento. Mas, a partir dos anos 1960, outros pesquisadores, como Jurandir Passos Noronha ou Paulo Paranaguá (1981), vão aceitar esse nascimento, que não deixa de ser estranho: um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeus, filma, em território francês (o paquete *Brésil*), um filme brasileiro.

Que Alex Viany não mencione o nascimento talvez se justifique pela afirmação: “Não esconde minha ignorância quanto aos primórdios de nosso cinema” (Viany, 1981). No entanto, podemos sustentar que a idéia de nascimento já estava embutida na ideologia de Viany. Basta observar como intitula algumas partes ou capítulos de sua *Introdução ao cinema brasileiro*: “A Infância não foi risonha e franca”, “De como o Rapazinho se fez Homem”, “Onde o Rapazinho leva um Tombo”, “Onde o Rapazinho enfrenta Crise após Crise” (Viany, 1981). A analogia estabelecida entre a história e a vida de um ser humano leva à idéia de nascimento. O que é reforçado pela insistência no “rapazinho”, que continua “rapazinho” mesmo após se ter feito “homem”. E também reforçado por: “No princípio era o Verbo (que atrapalhava)”, título da segunda parte do ensaio, que, por se referir ao aparecimento do som e não aos primórdios do cinema brasileiro, não deixa de colocar uma idéia de origens. Aplicar à história o que seria a lógica da evolução do ser humano – “juventude, crescimento, maturidade, decadência” – leva necessariamente, entre outras consequências, a colocar a questão das

2. A obra contém três ensaios: “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966” (de 1966); “Pequeno cinema antigo” (de 1969); e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (de 1973).

origens e do nascimento. Assim, de certa forma, a aplicação do conceito de nascimento ao cinema brasileiro, que ocorrerá nos anos 1960, vinha sendo preparada pelo ensaio de Viany publicado em 1959.

Podemos nos perguntar que critérios levaram os historiadores a construir essa data – 19 de junho de 1898 –, que investimentos ideológicos contribuíram à elaboração desse nascimento, hoje tido como óbvio.

A idéia de nascimento não é exclusiva dos historiadores brasileiros. Georges Sadoul (1947; 1947 e 1949), que tanto contribuiu para a história do cinema tal como se escrevia até anos atrás, a usa, embora com moderação, ao afirmar que “uma arte pôde nascer à nossa vista”. Jean Mitry, outro historiador de renome, não incorpora a idéia de nascimento ao texto, mas três capítulos de sua *Histoire du cinema* (1967) intitulam-se: “Nascimento de uma indústria”, “Nascimento da exibição” e “Nascimento de um espetáculo”. Em contrapartida, a idéia de nascimento é recorrente na *Historia del Cine* de Roman Gubern (1973). Escolho dois fragmentos: o cinema “nace, y no es casual, el mismo año en que un tal Sigmund Freud, en colaboración con Breuer, publica en Viena sus *Estudios sobre la histeria*”; “En el año 1895 nace el cinematógrafo, pero no hay que olvidar que en este año se funda también en Francia la Confederación General del Trabajo”: não só o cinema nasce, como tem duas fadas madrinhas ao lado do berço.

Essa idéia de nascimento é tenaz. Já presente em 1926, no *A million and one nights*, de Ramsaye, que fala do “nascimento de uma arte nova”, vamos reencontrá-la em 1992, em Michèle Lagny, tão crítica diante dos métodos da historiografia do cinema; apesar do ceticismo que manifesta ao afirmar que “deve-se decidir arbitrariamente sobre um *ano zero* do cinema” (grifo meu), ela não deixa de escrever, retomando até a estrutura das “fadas” montada por Gubern: “(...) nascido por volta de 1895, o cinema é contemporâneo da expansão internacional do capital, e da aparição do que chamaremos mais tarde as ‘multinacionais’” (Lagny, 1992). E a idéia ultrapassou os limites da história escrita, já que o filme de Roger Leenhardt, de 1946, intitula-se *La naissance du cinéma*.

A insistência neste nascimento sugere a necessidade de um marco inaugural a partir do qual os fatos se desenrolam numa cronologia linear. Mesmo quando o termo nascimento não aparece expresso, é essa a estrutura da história clássica do cinema. Vicente Sánchez-Biosca,

na introdução ao *Nacimiento del relato cinematográfico* (1987) de título significativo, qualifica tal história como

linear, causalista, baseada num princípio de continuidade homogênea do tempo, em cujo seio as origens do cinema eram lidas como a emergência progressiva de uma “linguagem específica” que ia aos poucos se desprendendo do caos original (...). Essa visão, compartilhada nas suas linhas gerais pela historiografia clássica, era uma fiel reprodução do mito das origens.

Tal busca das origens “corresponde a uma urgência existencial” e destina-se

a libertar o homem do sentimento de desânimo num ser atualmente que se torna significativo apenas quando encontra o fio genealógico (em sentido lato) da sua presença e da presença das coisas objetivas, e percebe, paralelamente, a dimensão do devir (...), escreve Alfonso di Mola (1984).

Enquanto os europeus falam no nascimento do cinema, os historiadores brasileiros falam do nascimento do cinema brasileiro. O acréscimo do adjetivo não se limita a restringir o âmbito do nascimento e a adaptar para dentro das fronteiras essa concepção de história. A insistência sobre um marco inaugural adquire outra tonalidade. Sociedades de origem colonial manifestam inquietação quanto à sua identidade, assunto de constante indagação: a busca de raízes “autênticas” responde ao caráter exterior do aparecimento dessas sociedades. Encontrar o nascimento “verdadeiro” seria uma afirmação de autenticidade que se contraporia ao nascimento “outorgado” pelos colonizadores, a essas falsas “certidões de nascimento como a carta de Pero Vaz de Caminha e suas equivalentes”, no dizer de Darcy Ribeiro (1979; 1972).

Com um nascimento seguramente estabelecido e escolhido por elas, as élites tentam enfrentar as incertezas da identidade. Tal nascimento cinematográfico expressa mais que uma questão de história do cinema. Sobre esse discurso cinematográfico projetam-se questões culturais bem mais amplas, que encontram suas raízes nestas “genea-

logias obrigatorias” do século XIX, nestas “crônicas de fundações” de que fala Flora Süsselkind (1990). E ela acrescenta que essa busca do “ponto um”, da “semente”, da origem, levou os historiadores – no caso os historiadores românticos da literatura, que está estudando – a esquecer “a análise concreta das situações e obras referentes ao período colonial” (grifo meu).

Esse discurso histórico em busca de origens cinematográficas e por isso mesmo gerador de tradição tinha um destinatário e foi ouvido. Basta, para comprová-lo, o testemunho de Carlos Diegues em outubro de 1987. Segundo ele, essa *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany,

foi um dos fatores de aproximação de toda uma geração que, com sua publicação original em 1959, tomava consciência de que havia uma certa tradição à qual nunca nos haviam remetido, por ignorância e também preconceito (Diegues, 1988).

A data de 1898 tem outra conotação: Segredo importa câmera e material sensível europeu, com que filma um tema brasileiro, a armada. Aplicar a este fenômeno o conceito de atualização ou incorporação histórica usado por Darcy Ribeiro seria violento demais.

A atualização histórica importa, quase sempre, em certo grau de progresso porque coloca em conjunção povos atrasados e avançados. Mas representa, para os povos atrasados, principalmente espoliação e despotismo.

A atualização histórica de Darcy Ribeiro remete a processos mais globalizantes do que a introdução de uma tecnologia como o cinema, e pode levar a uma total descaracterização do povo ou da sociedade que se atualiza. O conceito, portanto, não parece adequado. No entanto, podemos provavelmente dizer que 1898 representa uma forma de modernização conforme a qual uma sociedade incorpora uma tecnologia oriunda de país industrializado, tecnologia que ela não transforma e da qual se torna dependente. Tal situação não impede que essa sociedade possa criar informações de segundo grau a partir da tecnologia importada, que, no entanto, não alteram esta última, o que impede uma real apropriação. Entendo que a informação de segundo

grau, nesta discussão cinematográfica, é constituída pelos filmes realizados, enquanto a tecnologia e equipamentos dela decorrentes formam a informação de primeiro grau. Até hoje cineastas brasileiros se sentem dependentes desta última. Em 1979, afirmava Carlos Diegues: "Se a Kodak resolver agora não vender mais fitas virgens para o Brasil, adeus cinema nacional...".

Voltando aos historiadores europeus, gostaria de fazer mais uma observação sobre a data escolhida. Há quem resolva a questão a machadadas:

O cinema nasceu em Paris, a 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café (...). É esse um fato que hoje ninguém contesta e é consagrado com toda a autoridade dos documentos administrativos, uma placa de mármore fixada na fachada do prédio pelos cuidados do Conselho Municipal da Ville de Paris. Ela apresenta a seguinte inscrição: "Aqui, a 28 de dezembro de 1895, ocorreram as primeiras projeções públicas de fotografia animada, graças ao cinematógrafo, aparelho inventado pelos irmãos Lumière" (Jeanne & Ford, 1966).

Ignorando o detalhe de que a placa não se refere a *nascimento*, bem como o caráter pernóstico desse texto, resta que, quando René Jeanne & Charles Ford, ou Sadoul e muitos outros se referem ao nascimento do cinema, pensam no dia 28 de dezembro de 1895, isto é, na famosa sessão dos irmãos Lumière no Salon Indien do Grand Café em Paris. Essa não era a primeira projeção feita pelos Lumière, que já tinham apresentado vistas animadas em congressos científicos. Mas, pela primeira vez, a 28 de dezembro de 1895, a sessão era pública e paga. A bem da verdade, diga-se que os historiadores, particularmente os franceses, foram obrigados a fazer alguma ginástica para manter esta data, já que são conhecidas outras projeções públicas e pagas anteriores às dos Lumière. O próprio Sadoul cita, entre outras, as de Skladanowski que se prolongaram por várias semanas na Alemanha. Mas não teriam sido tecnicamente bem-sucedidas. Será portanto necessário acrescentar mais um critério para sustentar o 28 de dezembro: sessão pública, paga e com êxito. Mas, com ou sem êxito, resta que há uma diferença notável entre o que Sadoul entende por nascimento do

cinema e o que os historiadores brasileiros chamam de nascimento do cinema brasileiro: para Sadoul e seus sucessores, o nascimento do cinema é uma representação pública e paga, ou seja, um espetáculo, o filme na tela diante de espectadores que pagaram ingressos para ter acesso à projeção. Enquanto para os brasileiros, o nascimento do cinema é uma filmagem.

Encontraremos a associação primeira filmagem/nascimento em outros historiadores latino-americanos. Por exemplo na clássica *Historia del cine argentino* de Domingo di Nubila (1959): a primeira frase do primeiro capítulo – “El cine argentino nació en la Casa Lepage (...) en 1897” – remete à filmagem de *La bandera argentina*. Di Nubila não se refere à exibição do filme. A mesma atitude toma Carlos Ossa Coo em sua *Historia del cine chileno* (1971), ao falar da captação das “primeras vistas que dieron nacimiento al cine chileno”. No entanto, a julgar pela documentação disponível em São Paulo, essa atitude não é generalizada nas histórias das cinematografias hispano-americanas. Por exemplo, o capítulo “Nacimiento del cine en México (1896-1900)”, da *Historia del cine mexicano*, de Moisés Viñas (1987), trata igualmente das primeiras exibições e das primeiras filmagens, sendo que a expressão “nascimento” só aparece no título. Quanto a Eugenio Hintz (1988), “data el nacimiento del cine uruguayo de 18 de julho de 1896, quando tuvo lugar la primera sesión de cinematógrafo en Montevideo” e se projetaram filmes dos Lumière. Assim, *Una carrera de ciclismo en el Velódromo de Arroyo Seco* é apresentado como “la primera película uruguaya de la que se tenga noticia”. A monumental pesquisa organizada por Guy Hennebelle e Alfonso Gumucio Dagron, *Les cinémas d'Amérique Latine* (1981), e redigida, na maior parte, por latino-americanos, historia a cinematografia de 23 países; apenas dois capítulos usam a idéia de nascimento, e tão-somente um vincula o nascimento à primeira filmagem: o capítulo brasileiro.

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros

têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o Cinema como sendo essencialmente a realização de filmes. É sabido que o fator principal que levou à derrocada da Vera Cruz, por exemplo, foi o fato de ela ter pensado a produção, mas não ter previsto mecanismos de circulação comercial de seus filmes. Esse procedimento não foi exclusivo da Vera Cruz, mas também de seus opositores, como os independentes dos anos 1950 e posteriormente o Cinema Novo, pelo menos até a fundação da Difilm. Pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos. Tal filosofia marca o conjunto da produção cinematográfica brasileira e conhece poucas exceções, entre elas a chanchada e a pornochanchada. Foi ela que regeu grande parte dos entendimentos dos cineastas com as instituições de Estado que, até a instalação da distribuidora da Embrafilme, em meados dos anos 1970, tiveram como finalidade a proteção da produção, ignorando a comercialização (e nisto incluo a reserva de mercado e a lei de exibição compulsória). Essa filosofia – que tem uma não pequena responsabilidade pela atual paralisia da produção cinematográfica – é assim resumida por Gustavo Dahl (1977):

[Na Vera Cruz] a noção de processo econômico cinematográfico terminava na produção (...). O Cinema Novo repetiu esses ciclos de produção brasileira e realizou mais uma série de filmes, mas o estímulo básico era mais uma vez calcado na produção (...). Praticamente, todos os estímulos governamentais ao cinema brasileiro se referem à produção. Isso nos dá a sensação de que o cinema brasileiro vê a si mesmo como uma árvore que se satisfaz em produzir frutos, e que esses frutos ali permaneçam ou caiam, sejam comidos por pássaros ou por algum passante eventual.

Esse predomínio da produção orientando o discurso histórico pode ser encontrado em vários signos que constituem uma mentalidade cinematográfica. Cito como exemplo o cartão-postal comemorativo editado pela Cinemateca Brasileira, com os dizeres: “1898-1988: 90 anos do cinema brasileiro”. O grafismo que o ilustra sugere uma câmera sobre tripé, com um chassis; o traço é preto sobre fundo branco, sendo que o chassis é representado por dois círculos, um amarelo, outro verde.

O que o cartão valoriza, para esses noventa anos, é o aparelho de filmagem, associado a uma idéia de nacionalismo. Poderia considerar-se que a referência à câmera é natural, já que o cartão foi editado por uma entidade cuja finalidade principal é a preservação de filmes. Esse eventual contra-argumento – que seria, aliás, fraco –, dificilmente se aplicará ao cartão comemorativo da mesma data, publicado pela Fundação do Cinema Brasileiro. Um grafismo preto representa uma cadeira, daquelas compostas por uma estrutura metálica ou de madeira que se dobra, assento e encosto de lona. O fundo é verde, o assento é amarelo com um círculo azul-escuro, o encosto é azul-claro. As cores sugerem as da bandeira, e a cadeira evoca a tradicional cadeira do “diretor”. A referência aqui apresentada, aliada ao nacionalismo, é a do diretor, e, por extensão, a do cinema de autor. O desenho é acompanhado dos dizeres: “Cinema Brasileiro – 90 anos”, e no verso consta uma referência à “primeira filmagem brasileira”. Não deixa de ser significativo que dois cartões de celebração do que se entende por “90 anos” de “cinema brasileiro” se refiram exclusivamente à câmera e ao diretor.

Pode-se afirmar que a escolha de uma filmagem ou de um filme como nascimento é uma projeção do quadro ideológico em vigência quando da elaboração do discurso histórico. Este discurso está profundamente imbricado na filosofia de produção das últimas décadas, e podemos dizer que chegou ao fim. Este modo de escrever a história privilegia essencialmente o ato de filmar em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica como um todo, refletindo um comportamento de cineastas que, por mais que se preocupassem com formas de produção e comercialização, se concentraram basicamente nos seus filmes em si, ou melhor, se concentraram em cada um de seus filmes. Chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito. O discurso histórico está calcado nesta filosofia, que parece esgotada. Por estar grandemente dependente dela, se vê na impossibilidade de analisá-la e de compreender por que se esgotou. A situação atual da produção brasileira deve gerar um novo discurso histórico. A crise da produção leva de roldão o discurso histórico.

Mas, poderiam objetar os historiadores, que data inaugural escolher, senão esta filmagem, já que não sabemos quando foi exibido o filme de Afonso Segreto? Depois da filmagem, pegou fogo o salão

“Paris no Rio”, casa de exibição de Pascoal Segreto para a qual o filme fora feito. Não temos notícia de sua exibição e, considerando o estado razoavelmente adiantado das pesquisas, é provável que nunca tenhamos. É até possível que nunca tenha sido publicamente exibido. Declararíamos então – se resolvêssemos adotar como critério não uma filmagem, mas uma exibição pública e paga – ignorar quando se deu o nascimento do cinema brasileiro, e poderíamos inclusive abandonar essa idéia de nascimento.

Ao cabo dessa análise, podemos afirmar que as determinações ideológicas aqui apontadas guiaram a interpretação dada ao fato – o primeiro filme feito no Brasil. Mas eu iria mais longe e perguntaria – pelo menos a título de hipótese – se tais determinações, além de responsáveis pela interpretação, não teriam criado o fato? Os historiadores do cinema brasileiro não têm formação de historiador, o que poderá ter levado a algumas ingenuidades metodológicas, mas isso não é suficiente para compreender o caráter ideológico da elaboração do discurso.

Se tomarmos a informação constante da pesquisa de Vicente de Paula Araújo – em que Paulo Emílio Salles Gomes e seus seguidores se basearam para a elaboração da história do cinema brasileiro relativa ao período –, ficamos sabendo que o jornal *Gazeta de Notícias*, a 20 de junho de 1898, informou que Afonso Segreto regressava de Paris, aonde tinha ido havia sete meses “buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo”, e, “já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra. Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas” (apud Araújo, 1976).

É isto que sabemos. A notícia menciona uma filmagem, não um filme. Poderíamos interrogar a notícia: como ela foi elaborada? É possível que um jornalista tenha encontrado Afonso Segreto no *Brésil*, de fato os “avisos marítimos” publicados pela imprensa sugerem que embarques e chegadas estavam cercados de intensos rituais mundanos. Mas não se deve descartar que a notícia tenha sido fornecida pela Organização Pascoal Segreto com intuito promocional. Na documentação cinematográfica extraída de jornais, encontramos casos em que a notícia foi redigida a partir de informações prévias ao acontecimento anunciado, o qual, por motivos diversos, não se realizou.

Poderíamos também indagar: havia película na câmera? Ou teria Segreto experimentado ver pelo visor da câmera ou posado de interessante para as belas do tombadilho?

Essa película foi revelada? E dava para enxergar alguma coisa? Segreto treinou a câmera na França? É provável, portanto saberia usá-la no convés do navio. Jurandir Noronha (s/d) informa que “Alfonso não somente aprendeu a filmar, mas também a preparar os banhos de laboratório, a revelar e copiar”, mas se limita a esta afirmação, sem citar fontes nem explicar como chegou a tais conclusões. Quando Alfonso teria treinado? Pela notícia, teria partido para a França aproximadamente em novembro. Assim ele poderá ter treinado a câmera entre dezembro de 1897 e maio de 1898 aproximadamente, durante o inverno ou a primavera de um país temperado. Ora, foi uma luz tropical que Segreto encontrou na sua chegada ao Rio – era um domingo ensolarado, diz Jurandir Noronha. Nada indica que o conhecimento da luz temperada permitisse filmar na luz tropical. Luís de Barros (1924) comenta que um certo sr. Black tentou filmar o dançarino Duque e não acertou a luz: “Cinematografar no Brasil é tão diferente de cinematografar na Europa e na América, como a água do nankim é a tinta preta que eu conheço” (sic).

Era Stamato que fotografava “certo” quando mister Black fracassava. Talvez não se possa confiar plenamente no texto, que exibe a nítida intenção nacionalista de valorizar os técnicos que trabalhavam no Brasil em detrimento dos estrangeiros, nem se pode induzir dos problemas de fotografia dos anos 1920 os que se colocavam em 1897 (as emulsões, por exemplo, deviam ter mudado). Para dar maior embasamento a este problema, podemos citar as dificuldades encontradas pelo major Reis para filmar na Amazônia, o que o levou a Londres e Paris entre 1910 e 1912, donde teria voltado com uma película diferente “da marca ‘Lumière, tropical’”.³ Reconheçamos que filmar na Amazônia devia colocar questões diferentes das encontradas no Rio de Janeiro num mês de junho. Assim mesmo, dessas poucas informações resta que, na época, filmar nos trópicos com emulsões elaboradas em país

3. Ver: Botelho de Magalhães (1941: 373), onde o autor cita um relatório do major Reis. Material cedido por Carlos Roberto de Souza.

temperado era possivelmente problemático, e constitui um assunto a ser investigado que não nos permite deduzir mecanicamente de uma filmagem a existência de um filme.

Este seria o primeiro filme filmado no Brasil, portanto também o primeiro revelado: havia conhecimentos e práticas suficientes em relação ao banho e ao tempo de revelação? Sendo uma primeira revelação, não podia deixar de ter algo de experimental. Devemos acrescentar que, apesar de Jurandir Noronha afirmar que Alfonso Segreto aprendeu a revelação, esta continuou problemática durante muito tempo. Basta o depoimento de Alice Guy que, nas suas memórias referentes à primeira década do século (Guy, 1976), lembra que, se se esquecesse de mexer o banho de revelação, o filme ficava com estriás escuras; que um banho quente demais fazia a emulsão se soltar como pele de cebola, ou que se formavam bolhas de ar que furavam o negativo. Se tais problemas se colocavam na primeira década do século num país industrializado que dominava imensa parte do mercado cinematográfico mundial, na Gaumont, uma das principais casas produtoras, o que dizer da primeira revelação feita no Brasil no século XIX?

Deu tudo certo? Então, por que o filme não foi exibido? Sim, o salão “Paris no Rio” queimou. A pesquisa de Paula Araújo informa que o incêndio deu-se a 8 de agosto, mais de seis semanas após a filmagem de Segreto, tempo amplamente suficiente para revelar e exibir o filme, tanto mais que na época o ritmo filmar-revelar-exibir era bem mais rápido que atualmente. Em entrevista a Maria Rita Galvão (1975: 203), Gilberto Rossi afirmou que, nos anos 20, exibiu “à noite, no Cine República, filmes rodados à tarde, no mesmo dia”: o que nada tem de inverossímil, considerando os métodos de trabalho e o equipamento da época. Após o incêndio no Rio, Paschoal Segreto fez exibições em Campos: das programações de que dispomos, não consta o filme do dia 19 de junho de 1898. Existiu?

Nada disso implica que este discurso histórico referente ao nascimento e ao filme de 19 de junho esteja vazio. Ele fundou um mito eficiente. A prova: no carnaval de 1992, a escola de samba Unidos da Tijuca apresentou a ala “Cinema nacional”. O comentarista da TV Manchete explicava ser uma homenagem a “Antonio Segreto”, da família de Paschoal Segreto, que fez o “primeiro documentário” no Brasil, na baía da Guanabara, de “noventa minutos”.

Observações que podem ser usadas: Artur Autran informa que a coluna sobre cinema brasileiro, "Filmagem brasileira", existe desde a criação de Cinearte, em 3 de março de 1926. A coluna passa a se chamar "Cinema brasileiro" a partir de edição de 2 de novembro de 1927. Em *Selecta* continua existindo a coluna "O Cinema no Brasil" após a saída de Pedro Lima.

A BELA ÉPOCA

Após a filmagem inaugural, os Segreto continuam a produzir com relativa regularidade, mas é apenas em 1907 que a produção brasileira se encorpa. Aos documentários, acrescentam-se filmes de ficção de gêneros variados, muitos dos quais obtêm notável sucesso, alcançando centenas de exibições. Até 1911, quando a produção cai bruscamente. O período 1907-1911 é conhecido como a "Bela Época do cinema brasileiro". Este é o título do livro de Vicente de Paula Araújo, publicado em 1976, mas já citado por Paulo Emílio Salles Gomes em 1973. A primeira referência de Paulo Emílio ao estudo de Paula Araújo data de 1966, em "Panorama do cinema brasileiro", porém com o título "O cinematógrafo no Rio de Janeiro (1896-1912)". No ensaio de 1966, Paulo Emílio não usa a expressão "Bela Época do cinema brasileiro", mas se refere à *belle époque*, em francês: é uma maneira de comentar o mundanismo de divas que vieram ao Brasil e aqui ficaram prolongando "sua carreira no teatro, com incursões no cinema de mistura às vezes com o mundanismo elegante e boêmio da *belle époque*".

A ausência da expressão não impede que a idéia de Bela Época do cinema brasileiro já esteja presente. Vejamos de que forma. A produção desenvolve-se juntamente com a ampliação e consolidação de um circuito exibidor, pois é a partir de 1907 que se multiplicam as salas fixas. A produção provém em grande parte da iniciativa de donos de salas, que se tornam, para usar o vocabulário atual, simultaneamente exibidores e produtores, obtendo o favor do público. É esta articulação positiva entre produção, exibição e público, que Paulo Emílio destaca como sendo a característica destes anos 1907-1911, que se vê bruscamente aniquilada quando, em 1912, se produz apenas um filme de ficção.

Em seu "Panorama", Paulo Emílio fará mais duas referências a este período. Primeiro, ao comentar a chanchada dos anos 1950: "Esse

encontro entre a produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911"; e também na conclusão de seu ensaio, quando aborda as perspectivas futuras do cinema brasileiro:

Será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos das salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais.

Cabe notar que o termo fabricantes não é pejorativo: era expressão usual no início do século.

Feito esse levantamento no texto de Paulo Emílio, podemos nos perguntar o que é a Bela Época do cinema brasileiro. Dez anos depois da primeira filmagem, apresenta-se um florescimento, brevemente reencontrado durante a história do cinema brasileiro, e que reaparece no final do texto como uma meta a ser alcançada. Qual é a história aqui delineada? Respondo rapidamente: o paraíso perdido tornou-se utopia. Estamos diante de uma visão mítica da história. Jacques Le Goff (1984) comenta que

a maior parte das religiões concebe uma idade mítica feliz, senão perfeita, no início do universo (...). Por vezes, as religiões perspectivam outra idade feliz, no fim dos tempos, quer como o tempo da eternidade, quer como a última época antes do fim dos tempos.

Embora não haja menção nem a um "tempo da eternidade", nem ao "fim dos tempos", é nessa estrutura que se insere o texto aqui comentado: o reconhecimento de um tempo primitivo tido como ideal, reposto como perspectiva da história. A Idade de Ouro abre e fecha a história. No "Panorama", que nos serve de base para estes comentários, Paulo Emílio não usa a expressão, no entanto ela consta de "Pequeno cinema antigo" (1969): "Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade do ouro do cinema brasileiro...".

Paulo Emílio não foi o único crítico e historiador a ter essa visão. Citemos, por exemplo, Benedito J. Duarte, em texto ainda inédito:

O cinema brasileiro pode ser dividido historicamente em três períodos distintos: a fase do cinema mudo, ou de esplendor, o do advento do som, ou da decadência, e o do renascimento, ou a era do cinema paulista, delimitada pela fundação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz.

Essas fases não correspondem às de Paulo Emílio, mas a estrutura é a mesma, embora B. J. Duarte, por ter situado o “renascimento” num futuro imediato, viu-se obrigado a constatar que não deu certo. É certamente essa constatação que, no final do livro, ao comentar a retrospectiva do cinema brasileiro de 1952, o leva a não mencionar o “renascimento”: com a retrospectiva, o cinema brasileiro deu

uma amostra do que fora sua atividade no passado, período em que alcançara um esplendor, que só a passagem do Tempo poderia dar a proporção [sic] e só o advento do som, na técnica e na estética do cinema universal, viria a destruir melancolicamente.

Observemos rapidamente que a periodização do cinema brasileiro proposta por B. J. Duarte articula-se com outro mito: o da “degradação” provocada pelo “advento” do som.

Saliento que a expressão “Idade do Ouro” aplicada ao cinema não é uma exclusividade da historiografia brasileira. A encontramos em *O ecrã demoníaco*, de Lotte Eisner, e Noël Burch a aplica ao cinema japonês (apud Lagny, 1992). Nestes dois casos, no entanto, a expressão não se aplica aos primórdios dessas cinematografias, mas a um período ou um conjunto de filmes que os estudiosos consideram seu apogeu, ou algo semelhante. Podemos também encontrá-la remetida a um aspecto mais específico; assim Bordwell, Staiger e Thompson falam da “idade de ouro dos estúdios” em *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*.

Continuemos com Jacques Le Goff: “Nalguns casos, particularmente nas grandes religiões e civilizações, as idades do Ouro inicial e final estão ligadas por uma série de períodos”. O “Panorama” de Paulo Emílio é o primeiro texto, a nosso conhecimento, a tentar uma periodização sistemática da história do cinema brasileiro, que é dividida

em fases delimitadas por datas precisas. Aponto apenas para a periodização, deixando para outra oportunidade a sua análise. A periodização parece inerente a essa visão da história, por ser necessário articular o ideal tempo primitivo e sua reposição futura. Le Goff prossegue: “A evolução do mundo e da humanidade, ao longo desses períodos, é geralmente uma degradação das condições naturais e morais da vida”. Ora, Paulo Emílio justifica a expressão “Idade do Ouro”, dizendo-a uma “classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes”. Temos, portanto, uma Idade de Ouro primitiva, apontada como utopia, sendo que Idade de Ouro e utopia são mediadas por uma história degradada dividida em períodos.

Poderíamos talvez aprofundar um pouco a análise dessa história do cinema brasileiro, considerando que a Idade de Ouro não se encontra exatamente no início dos tempos. De fato, temos o marco inaugural (a filmagem de 1898), depois do qual pouco acontece; e temos que esperar até 1907 para que floresça a Bela Época. “Durante 10 anos, porém, o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como fabricação artesanal local”, escreve Paulo Emílio.⁴ Essa defasagem não escapa, em realidade, a uma visão mítica da história. O já citado Alfonso di Mola (1984), no seu estudo sobre os mitos, aponta para “acontecimentos fundadores”, seguidos de uma catástrofe (por exemplo, o dilúvio), seguida por sua vez de nova criação, a ser interpretada como um “renovamento de origens”. Apesar de não ter havido dilúvio (?) no cinema brasileiro, a pasmaceira dos dez anos pode ser entendida como uma fase que separa a primeira criação da segunda, de sua renovação. Seguindo esta linha, Di Mola pode nos ajudar a entender o papel de Alfonso Segreto nesta história. Paulo Emílio e Vicente de Paula Araújo, que eu saiba, nunca se detiveram sobre este Segreto, diferentemente de Alex Viany e Jurandir Noronha, por exemplo. O que dizem estes últimos? Que quase nada se sabe a seu respeito; que a família cobriu Alfonso com uma camada de silêncio impenetrável; que acabou seus dias na Itália, provavelmente por decisão da família e por causa de um “pecadilho” que, no dizer de Jurandir Noronha (s/d),

4. Que a exibição tenha “vegetado” durante dez anos talvez prova de que não foi estudada.

teria sido cometido na Itália. Levantando hipóteses sobre o pecadilho, ambos os historiadores chegam à mesma conclusão: Alfonso tinha simpatia pelos anarquistas, o que teria sumamente desagrado à família liderada por Paschoal Segreto. Na filmografia dos Segretos, de fato encontramos títulos como *Círculo Operário Italiano em São Paulo* (1899), *Largo São Francisco por ocasião de um meeting* (1899) ou *Passagem do Círculo Operário Italiano no Largo de São Francisco de Paula, de volta de São Paulo* (1900). Temos, portanto, aqui, um criador (Alfonso, autor da primeira filmagem), que desagrada a um criador anterior (Paschoal, que deu as condições dessa primeira filmagem, mandando o irmão à Europa buscar equipamento e película). Este é verdadeiramente um mito de criação. Conforme Di Mola, Alfonso não estaria aqui propriamente na função de um criador, mas de um demiurgo que opera sobre uma realidade já existente (as condições proporcionadas por Paschoal), sendo que o demiurgo “pode mesmo operar contrariando a ação do Ser Supremo, ou enganando-o com hábeis subterfúgios”. Essa oposição ao Ser Supremo pode ocorrer durante a ação do demiurgo, ou ser-lhe anterior. Ora, é essa a interpretação de Jurandir Noronha: as simpatias anarquistas de Alfonso teriam sido percebidas por Paschoal antes da primeira filmagem e seria justamente para desviá-lo do anarquismo que o teria mandado à Europa. Tendo fracassado o estratagema – a criação não só não acaba com o pecadilho, como reforça-o, já que Alfonso filma movimentos operários –, Paschoal mandaria definitivamente o irmão para a Itália: que nada prejudicasse os prósperos negócios de Paschoal Segreto.

Não estranhemos encontrar uma estrutura mítica nesta história do cinema brasileiro tal como a conhecemos atualmente. Os mitos são mais poderosos do que se supõe, e a história contada por Paulo Emílio e outros historiadores tem sólido embasamento. Digamos rapidamente que se a Idade de Ouro reposta como utopia enforma a mitologia cristã, enforma igualmente ideologias românticas, socialistas e comunistas dos séculos XIX e XX. Remeto-me a Michel Lowy (1990), quando fala da nostalgia romântica pelas sociedades pré-capitalistas, sociedades essas que se transmudam “em tensão voltada para o futuro pós-capitalista”.

“Esta dialética sutil, entre o passado e o futuro, passa freqüentemente por uma negação radical, apaixonada e irreconciliável

com o presente, ou seja, com o capitalismo e a sociedade burguesa industrial”, isto é, a história degradada entre dois ideais. Conforme Lowy, essa estrutura está presente em textos de Marx, e mais tarde de Lukács: é “a problemática romântico-revolucionária da união entre o passado (pré-capitalista) e o futuro (socialista), mediatizada pela negação do presente (capitalista)”. É “a idade de ouro do passado que ilumina o caminho para o futuro”. Também em Engels, quando elogia a comunidade rural germânica Marcha, “não em seu aspecto antigo, que teve seu tempo, mas sob uma forma rejuvenescida”. Ora, o que diz Paulo Emílio sobre a Idade de Ouro reposta como utopia: “Será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação...”. Esses “modernos termos industriais” correspondem ao “rejuvenescida” de Engels. A Idade de Ouro é reposta, não na forma que teve na origem dos tempos, mas enriquecida pelo que de positivo pode extraír-se da história degradada.

Mais perto de nós, e de Paulo Emílio, essa história já tinha sido contada. Por Oswald de Andrade, que nunca escreveu a história do cinema brasileiro. Para ele, a humanidade conheceu dois regimes fundamentais: o matriarcado e o patriarcado, sendo que “o matriarcado precedeu em toda a terra ao patriarcado”, sendo também que o regime matriarcal é o desejável. “No matriarcado de Pindorama”, “já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro”. Oswald vê a história como o patriarcado – é a história negativa – tendo substituído o matriarcado, do qual deseja a reposição: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”.

É o parágrafo final do “Manifesto Antropófago”. Não só a volta do matriarcado é desejada, como “um novo matriarcado se anuncia” (Andrade, 1972). Conforme Oswald, este segundo matriarcado não será igual ao primeiro, virá modificado “pela técnica e pelo progresso social e político” do patriarcado. Assim, “o homem natural” (matriarcado) precede “o homem civilizado” (patriarcado), que precede “o homem natural tecnizado” (matriarcado reposto). Este novo “homem natural” ou “bárbaro tecnizado” de Oswald de Andrade tem o peso dos “modernos termos industriais” de Paulo Emílio na nova situação harmoniosa a ser recriada.

Essa Idade de Ouro do cinema, de que desejamos a volta, iniciou-se em 1907 e se encerrou em 1911, com a queda brusca da produção. "Encerrava-se assim, em meados de 1911, um ciclo particularmente movimentado, talvez brilhante mesmo do cinema nacional. Em 1912, foi realizado apenas um filme de enredo no Rio de Janeiro (...)", lemos no "Panorama". O que surpreende neste texto é que não haja nenhuma explicação, nenhuma hipótese de explicação para compreender o fenômeno. A Paulo Emílio, com certeza, não faltariam pelo menos hipóteses. Basta, para tal, ter lido qualquer livro de Georges Sadoul ou de Jean Mitry que aborde a primeira década do século. Digamos rapidamente que, em 1907, Charles Pathé, produtor de força mundial, dá o "golpe de Estado": interrompe a venda de seus filmes, iniciando profunda reformulação do mercado cinematográfico. No mesmo ano forma-se o truste Edison. Monopólios instalam-se nos Estados Unidos e na França. Benolt Lévy, presidente de monopólios Pathé, declara que "o filme é uma propriedade literária e artística. Para apresentá-lo, é necessário pagar um direito". O Congresso de Produtores realizado em Paris em 1909 adota a moção de que "os editores fornecerão filmes somente a seus associados que se comprometerão por escrito a devolver os filmes ao cabo de quatro meses. Esta regra não terá nenhuma exceção".

Está arruinado todo o pequeno comércio cinematográfico, que terá de se dobrar às exigências dos donos do mercado. A ironia quis que esta revolução no comércio cinematográfico (com consequências na produção) se iniciasse em 1907, quando também se iniciava a Bela Época do cinema brasileiro, que só alguns anos mais tarde seria atingida por seus efeitos drásticos. Diante desses dados que se encontram na literatura cinematográfica clássica, por que Paulo Emílio não apontou para esta causa muito provável do fim da Bela Época e para nenhuma outra? Não por desconhecimento. Tendo a acreditar que deixar a explicação em suspenso reforça a visão mítica. É inerente à Idade de Ouro que ela se interrompa para deixar lugar à história degradada e, neste sentido, talvez não seja necessário explicar o seu fim. Talvez nos aproximemos de uma idéia de queda.

Mas há provavelmente outra maneira de entender essa omissão, como resultado de um dos investimentos ideológicos feitos na data de 1898. Apesar de o "Panorama" mencionar claramente o "entrosamento

entre o comércio de exibição cinematográfica e a fabricação de filmes”, de reconhecer que a produção veio em grande parte dos exibidores, a história formulada por Paulo Emílio e outros privilegia a produção e ignora a exibição. Esta só é mencionada quando facilita a produção. Não existe uma história da exibição no Brasil, e não existe por motivos já apontados nos comentários anteriores sobre a data de 1898.

No texto de 1969, “Pequeno cinema antigo”, Paulo Emílio aventa a hipótese explicativa ignorada no “Panorama”:

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.

Essa explicação será retomada em 1973, em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”: “Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados”. Mas temos que reconhecer que só muito de leve se toca na questão da distribuição e exibição.

A articulação entre a interrupção da produção e a situação da exibição torna-se mais nítida no texto de Carlos Roberto de Souza e Francisco Luiz de Almeida Salles, *A fascinante aventura do cinema brasileiro* (1975), quando observam que

em fevereiro de 1911 chegava ao Brasil a embaixada de capitalistas norte-americanos com missão de auscultar os nossos mercados e verificar suas possibilidades quanto ao emprego de capital. A economia americana em expansão voltava os olhos ávidos para o terceiro mundo e o tradicional liberalismo brasileiro a receberia de braços abertos. Logo os jornais publicarão manchetes anunciando os sucessivos trustes que os capitais estrangeiros organizam.

Eles destacam também o papel de Francisco Serrador e de sua recém-formada Companhia Cinematográfica Brasileira (1912) no fechamento do mercado interno para os filmes brasileiros.⁵ Essa mesma posição é nitidamente assumida por Roberto Moura, no capítulo “A Bela Época (primórdios-1912)”, escrito para a *História do cinema brasileiro* (Ramos, 1987). Cito fragmentos do capítulo, para dar breve idéia da linha seguida por R. Moura:

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 da capitalistas norte-americanos em busca de possibilidades de investimento. Esses dois fatos, associados aos interesses despertados pelo cinema carioca e o estágio alcançado pela indústria cinematográfica internacional, ocasionaram profundas modificações, desarticulando o binômio exibição-produção que garantira o crescimento precoce dessa arte-indústria no país. O desenvolvimento da pesquisa tecnológica no setor permitiu a instalação de grandes complexos produtores na Europa e nos Estados Unidos, que agora exigiam novos mercados para suas mercadorias (...). Em 29 de junho de 1911 é fundada formalmente, [a] Companhia Cinematográfica Brasileira, com a 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 (...). As empresas brasileiras começam a fechar (...). Serrador [ressalta] que sua grande força está no aluguel de filmes que entrariam no mercado sem concorrência de similares nacionais (...) (Moura, 1987).

5. Maria Rita Galvão informa que Paulo Emílio Salles Gomes, em aulas proferidas na primeira metade dos anos 1970 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, já articulava claramente a queda da produção brasileira a partir de 1911 com a transformação internacional do mercado cinematográfico e suas repercussões no mercado brasileiro. Penso que Paulo Emílio não chegou a publicar textos explicitando detalhadamente essa posição.

R. Moura abandona o conceito de "nascimento" (Segredo "roda o primeiro plano em terras brasileiras"), modifica o de "1911" pelas informações que fornece, mas preserva o de "Bela Época".

Como vimos, textos de Paulo Emílio do final dos anos 1960 primeiramente, e a seguir textos do mesmo autor no início dos anos 1970, bem como os de Carlos Roberto de Souza, Almeida Salles e Roberto Moura, marcam nitidamente duas etapas na construção do conceito de "1911". Num primeiro momento, a interrupção da produção aparece sem explicação. No momento seguinte, fornecem a explicação fatores externos. Duplamente externos: externos ao Brasil, ou seja, a remodelação do mercado internacional a partir dos Estados Unidos e dos países poderosos da Europa; e externos à produção, ou seja, a atuação de Serrador no setor brasileiro de exibição. Essa última estrutura pode ser interpretada da forma seguinte: o objeto de preocupação do historiador é basicamente a produção pela qual tem particular apreço (já que este discurso histórico é elaborado para dignificá-la), daí a impossibilidade em que se encontra de indagar eventuais fatores internos à própria produção que teriam contribuído para seu fim; é um papel de vítima que se desenha aqui, a produção vítima do que ocorre fora das fronteiras do Brasil por um lado e, por outro, fora das fronteiras da produção. Trata-se de isentá-la de qualquer responsabilidade que possa ser julgada negativa.

A este conjunto de observações sobre a "Bela Época do cinema brasileiro" podemos ainda ressaltar outro aspecto desse conceito que, como vimos, levou algum tempo a nascer e, vez ou outra, é objeto de ressalvas, por exemplo, quando Paulo Emílio escreve que "entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade do ouro do cinema brasileiro" (grifo meu). De fato, essa Idade do Ouro é muito pouco brasileira; é antes carioca, tanto pela produção como pela exibição. Os filmes cariocas mal atingiam São Paulo. No tocante à produção paulistana, 1911 dificilmente pode ser entendido como ruptura, já que nos anos 1910 um surto cinematográfico relativamente importante se desenvolve em São Paulo. Neste sentido, o título original do livro de Vicente de Paula Araújo é mais fiel à pesquisa que fez e em que Paulo Emílio se baseou para escrever sua história da primeira década. A ampliação de carioca para brasileiro expressa o prestígio cultural da capital e expressa fundamentalmente o caráter nacionalista dessa história. Expressa

também a força do mito, que se veria diminuída se restrita a proporções regionais (por mais que a região fosse a capital) e não alcançasse um âmbito nacional.

Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as “coisas nossas”, e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma outra história.

II

DA PERIODIZAÇÃO

Após o empreendimento de Alex Viany, não bem-sucedido, de organizar a história do cinema brasileiro a partir da metáfora da vida do “rapazinho” (Viany, 1959), Paulo Emílio Salles Gomes tentou sistematizar essa história numa periodização proposta no “Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966”.

A periodização parece manter uma relação necessária com a proposta de história feita por Paulo Emílio e já comentada no capítulo anterior: a Idade de Ouro e a sua reposição utópica precisam ser mediadas por etapas que levam de uma a outra, etapas estas que constituem a história degradada. Na periodização de Paulo Emílio parece quase sistemático o vínculo entre as épocas que estruturaram a evolução do cinema brasileiro e a degradação, entendendo por esta uma interrupção da produção. Como já vimos, a primeira época, mais precisamente a “Bela Época”, encerra-se com um “colapso”. Em 1934 verifica-se um “colapso tão radical quanto o de 1911 ou de 1921”, sendo que 1921 é praticamente o encerramento da segunda época, e 1934, a fronteira entre a terceira e a quarta. Só a passagem da quarta para a quinta época não está marcada por um colapso. Essa organização

histórica parece alimentar-se da idéia de “queda”. É a queda que dá ritmo à história. Embora Paulo Emílio prefira outras palavras, usa uma vez “queda”, na frase: “da quase paralisação dos anos 1912-14, chegamos a uma produção relativamente abundante de dezesseis filmes em 1917, para haver uma busca *queda* no ano seguinte, com uma medíocre reação até 1922” (grifo meu). A idéia de degradação talvez permeie o texto em filigrana. Por exemplo, comentando filmes criminais localizados no segundo período, ou seja, depois do fim da Bela Época, Paulo Emílio escreve: “Apesar do interesse documental, ressentiam-se essas fitas da pressa nas filmagens de histórias que não podiam esperar para não perder a oportunidade”.

Não conhecemos esses filmes desaparecidos, mas não fere a probabilidade pensar que suas qualidades técnicas ou narrativas deixassem a desejar. Porém, o que surpreende é que filmes igualmente criminais, igualmente filmados na pressa dos acontecimentos, mas enquadrados na Bela Época, sejam apresentados sem ressalvas. Aparentemente não há muitos motivos para acreditar que os criminais anteriores a 1912 fossem melhores do que os posteriores. O que me parece justificar a ressalva é que estes últimos são posteriores à queda, e, portanto, marcados por alguma negatividade, enquanto os primeiros pertencem à Idade de Ouro. Pode se ver aí algo como uma latência, e não uma intenção sistemática, já que outros criminais pertencentes a este mesmo segundo período e baseados em crimes imaginários são tidos como possivelmente “muito mais elaborados”. As épocas da periodização, predominantemente construídas por colapsos, e a idéia de queda se coadunam com a Idade de Ouro e a utopia.

A periodização da história do cinema brasileiro estabelecida por Paulo Emílio divide-se em cinco épocas: 1896-1912, 1912-1922, 1923-1933, 1933-1949 e 1950-1966.

A periodização é um dos métodos clássicos de escrever a história do cinema, mas em autores como Sadoul e outros verifica-se por vezes um certo paralelismo entre a história do cinema, quer mundial, quer nacional, e grandes datas da história geral do século XX, ou períodos da história nacional. Assim, o terceiro tomo da *Histoire générale du cinéma*, de Sadoul (1947), é dividido em dois volumes: “I – L’Avant-guerre”; “II – La première guerre mondiale”; o primeiro e único volume do quarto tomo intitula-se “Le cinéma pendant la guerre”. Um título de

capítulo interessante é sem dúvida o 23º de *Histoire d'un art: le cinéma* (1949): “O cinema falado americano, 1928-1941”, no qual a data inicial é uma referência nitidamente cinematográfica (o advento do som), e a final remete tanto ao *Cidadão Kane* como a Pearl Harbour. A periodização da *Histoire du cinéma*, de Bardèche e Brasillach (1953), mescla referências cinematográficas com outras oriundas da história social: o cinema mudo é dividido em quatro capítulos: “Os primeiros passos do cinema, 1895-1908”, “O cinema de antes da guerra”, “O cinema durante a guerra” e “Nascimento do cinema como arte, 1919-1944”; e os quatro capítulos do cinema falado são: “Os inícios do cinema falado (1929-1934)”, “O segundo antes da guerra (1934-1940)”, “A Segunda Guerra Mundial” e “O fim do falado” (sic).

Paulo Emílio não recorre a este critério e desvincula totalmente a sua periodização de uma prévia ordenação da história brasileira no século XX, procurando na exclusiva matéria cinematográfica os arranjos temporais do cinema brasileiro. Não passa de uma coincidência o aparecimento de datas célebres na estruturação temporal: 1922 não é justificado pela Semana de Arte Moderna ou pelo Centenário da Independência, nem 1950 pela eleição de Getúlio Vargas. Ao mesmo tempo em que esta atitude revela independência do historiador, podemos nos perguntar se não seria também a expressão de um distanciamento entre a história cinematográfica e a história social. Tanto mais que creio que Paulo Emílio teria apreciado maior proximidade entre cinema e sociedade. É com alguma melancolia que escreve:

Durante o período que estamos focalizando [1933-1949], foi a vida nacional sacudida por episódios políticos dramáticos: golpe comunista, golpe integralista, golpe de Getúlio Vargas, golpe contra Getúlio Vargas, nossa participação na Segunda Guerra Mundial... Mas só esse último acontecimento inspirou nossa ficção cinematográfica (...).

Algumas objeções podem ser feitas à periodização elaborada por Paulo Emílio. Por exemplo, a primeira época – 1896-1912 – que integra a Bela Época, é seguida por outra – 1912-1922 – considerada bastante negativa se comparada com a anterior:

O fato de termos facilmente enumerado cerca de vinte novos cineastas pode levar a crer que foi grande a florescência de filmes de ficção no período do cinema brasileiro que ora focalizamos (...). Esta segunda época do cinema brasileiro está bem longe da importância e do brilho da primeira.

Ora, tais afirmações podem ser aceitáveis para a produção carioca, mas de forma alguma para a paulista. Em São Paulo, a primeira década não se revestiu de brilho específico, enquanto a segunda, a partir de 1915 pelo menos, conheceu um surto relativamente intenso, graças sobretudo às atividades dos italianos. De modo que a data de 1912 não é relevante para a produção paulista, e tampouco a de 1922.

Da primeira época (1896-1912) constam momentos diversificados que não parecem dar uma unidade de significação a este conjunto de anos: 1896 é o início da exibição cinematográfica; 1898, já sabemos, é o “nascimento”; seguem dez anos de letargia da exibição e da produção; a partir de 1907-1908, verifica-se uma consolidação do circuito de exibição e inicia-se a Bela Época e sua “singular vitalidade”; finalmente, a interrupção da produção em 1912. É difícil ver alguma forma de unidade, de significação dominante para o período. Os anos 1898-1907 e 1908-1911 formariam, ao contrário, momentos opostos.

O período encerra-se com a interrupção da produção; aparentemente são critérios de produção que decidem do princípio e do fim das épocas. No entanto, esta primeira época, embora fechada com um critério de produção, é aberta por um critério de exibição, sendo que tal critério não será retomado em nenhum outro momento da periodização. E se este fosse um critério a ser seguido, a época não se encerraria em 1912, que representa ao contrário um momento de consolidação da exibição – do filme importado, certo, mas é justamente a exibição do filme importado que a inaugurou. A opção pela data de 1896 só pode ter outra origem que não a sistemática do texto. O “Panorama” deve ter sido encomendado pela Editora Expressão e Cultura para integrar, juntamente com fotografias, um álbum a ser distribuído como brinde e vendido em livrarias. Isso em 1966, e a justificativa seria então os setenta anos do “cinema brasileiro”: não se podia festejar 68 anos. Mais tarde, os oitenta anos seriam celebrados em 1988. O destino do texto explica também que o autor não se tenha detido em finuras

metodológicas: um texto relativamente curto, de leitura fluente, devia seduzir o leitor leigo e convencê-lo da existência e interesse do cinema brasileiro.

A questão dos critérios, da adequação da periodização à produção carioca e paulista, assim como outros problemas foram discutidos com o próprio Paulo Emílio, que concordou com as objeções que lhe foram feitas. No entanto, não são essas as questões, no fundo de ordem técnica, que quero abordar aqui. De fato, as questões técnicas apontam para imperfeições do sistema – no caso, a periodização – mas não questionam o próprio sistema. Gostaria, aqui, de discutir a própria viabilidade de uma periodização do cinema brasileiro.

Guardemos o fato de que as produções carioca e paulista não seguem um ritmo paralelo nas duas primeiras décadas do século. Consideremos também o seguinte: "Outra característica da pujança deste terceiro período (1923-1933) são focos de criação em pontos diversificados do território além de Rio de Janeiro e São Paulo", a saber, os "ciclos regionais". São citados Pouso Alegre, Guaranésia, Cataguases, Campinas, Recife, etc. Que os "ciclos" tenham relevância nestes anos isolados por Paulo Emílio, não resta dúvida. A dúvida é se tais ciclos caracterizam apenas este período. De fato, na época anterior, Paulo Emílio dera destaque ao surto de produção de Pelotas e se referira a um filme realizado em Petrópolis. Além disso, consultando a "Filmografia brasileira" (Guia, 1985), constatamos a existência de filmagens, entre 1912 e 1922, em Barbacena, Belém, Belo Horizonte, Curitiba, Juiz de Fora, Fortaleza, Maceió, Manaus, Porto Alegre, Pouso Alegre, Recife, Salvador, São Luís do Maranhão e Uruguaiana. Trata-se às vezes de um pequeno documentário apenas; outras, de uma produção um pouco mais encorpada. A isso podemos acrescentar que, apesar de a concentração carioca e paulista ter dominado a produção brasileira, a existência de produção fora deste eixo tem sido uma constante, com momentos mais ou menos intensos. Que tenha havido momentos intensos entre 1922 e 1933, é certo, como houve antes (Pelotas), como haverá depois: basta pensar no surto baiano na virada dos anos 1950-60, que foi um dos pontos de partida do Cinema Novo; no surto de produção em Super 8 em Porto Alegre, nos anos 1970; ou, nos anos 1980, em Porto Alegre ainda, a intensidade da produção de filmes de curta-metragem de ficção. Essa expansão da produção pelo território em

nada facilita a periodização. E então vem uma primeira pergunta: é possível uma periodização do “cinema brasileiro” com abrangência nacional? Voltaremos à questão.

Verifiquemos outro problema levantado pela periodização de Paulo Emílio. Na abertura de sua segunda época, ele se refere a três filmes criminais que datam de 1913: *O caso dos caixotes*, *O crime de Paula Matos* e *O crime dos banhados*, sendo os dois primeiros cariocas e o terceiro de Pelotas. A estes títulos poderíamos acrescentar, dentro desta segunda época, *Um crime misterioso* (1919), *O crime de Cravinhos* (1919), *Um crime no parque Paulista* (1921), sendo o primeiro de Pelotas e os demais de São Paulo. Tanto os filmes citados por Paulo Emílio como os outros basearam-se em crimes ocorridos pouco antes da realização dos filmes. De *O caso dos caixotes*, Paulo Emílio comenta que o filme “focaliza o assassinato do industrial Adolfo Freire por Augusto Henriques, nomes que encontravam muito eco na imaginação popular”. De *O crime dos banhados*, diz tratar-se de uma ficção, “mas não podia se iludir o público com esses e outros disfarces diante de um episódio que lhe era extremamente familiar; foi, sem dúvida, devido a tal reconhecimento que o filme teve assegurada uma longa carreira”.

Esses comentários (semelhantes aos feitos aos filmes criminais da Bela Época), acrescidos do fato que estes filmes encenam crimes reais, marcam uma continuidade em relação aos criminais do período anterior. Com que critérios colocar alguns filmes criminais na primeira época e outros na segunda, se todos obedecem a uma modalidade de produção semelhante (inspiração em crimes reais) e propõem uma idêntica relação com os espectadores, a julgar pelo que está escrito no texto de Paulo Emílio. Se deslocarmos o fim da primeira época para, digamos, 1913, com a finalidade de nela incluir os criminais posteriores a 1910, a data de 1912 perderá sua função de fronteira entre as duas épocas. O que se verifica aqui é um gênero, ou este gênero não se enquadra em tal periodização, e talvez precise de uma periodização própria. Ainda mais se considerarmos que, nesta mesma segunda época, Paulo Emílio se referirá a outros filmes criminais, desta vez não mais baseados em crimes reais, mas imaginários: *A quadrilha do esqueleto* e *Rosa que se desfolha*. Ainda mais se considerarmos que o filme criminal, quer apresentando crimes imaginários ou se constituindo como uma mera variação dentro do gênero (como *Na senda do crime*), quer

baseados em fatos e pessoas existentes (*Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*) prossegue até praticamente a atualidade.

Outro exemplo: Paulo Emílio assinala que, na terceira época, “nasce a companhia Cinédia”. Ora, alguns dos maiores sucessos da Cinédia, *Alô, Alô, Brasil!* e *Alô, Alô, Carnaval!*, estão alocados no período seguinte. Isto porque escolheu-se como fim da terceira época a data de 1933, o que possibilita juntar no final do período os “clássicos” do cinema mudo, já que *Ganga bruta* é de 1933. Também é de 1933, a primeira produção de sucesso da Cinédia, *A voz do carnaval*, que dá início à linha das comédias musicais que a produtora viria a lançar logo depois. Com este corte temporal, *A voz do carnaval* fica num período e as comédias musicais seguintes, num outro. Desta época, a quarta, constam a fundação da Atlântida e seus primeiros sucessos, sendo que grande parte de sua produção de sucesso encontra-se na quinta época, que congrega também a Vera Cruz, o cinema “independente” dos anos 50 e o Cinema Novo.

Pela inadequação desta periodização, quer aos ritmos diferenciados dos vários pontos de produção espalhados pelo território, quer a um gênero, quer a uma forma de produção (as “grandes” companhias), levanta-se a questão de saber se é possível uma periodização geral para o cinema brasileiro, tomado como uma totalidade, que dê conta de todos os elementos que ela integra. É possível elencar, numa linha de continuidade cronológica, todos os elementos julgados necessários para constituir quer a periodização quer a “história do cinema brasileiro”, e seccionar essa linha em fatias temporais que tenham uma significação dominante intrínseca bem como uma significação para os diversos elementos que a compõem?

Ou, ao contrário, não deveríamos rechaçar o corte cronológico vertical, e trabalhar horizontalmente com filões que apresentariam ritmos diferenciados e tentar estabelecer entre eles relações, sem querer encaixá-los em unidades temporais consideradas válidas para todos os filões? O rechaço de uma periodização baseada numa linha cronológica com cortes temporais verticais já tinha sido proposto no Brasil antes de Paulo Emílio escrever o “Panorama”. Tal atitude fora tomada por um ensaísta que não era (nem um pouco) historiador e não soube ou não se interessou em explorar a idéia: Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Cito:

Adotando-se o “método do autor” (...), a história do cinema não pode ser mais dividida em “período mudo e sonoro”, fiel que cataloga os cineastas em “os que falavam pelas imagens puras” e os que “falam pelas imagens sonoras”. A história do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como “cinema comercial” e “cinema de autor”. Não há limitações de som ou de cor para autores como Méliès, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Resnais, Godard ou Truffaut (...). Não há, na permanência de filmes como *Acossado* ou *Potemkin*, limitações temporais: seria a mesma coisa que dividir a história da literatura em antes e depois de Gutemberg (Rocha, 1963).

Embora este texto esteja sujeito a contestações, inclusive a referência a Gutemberg, um elemento metodológico a destacar é que o tradicional e infalível corte vertical do advento do som, presente em praticamente todas as histórias do cinema, é aqui eliminado, e a organização da matéria histórica baseia-se em outros critérios: “cinema de autor” vs. “cinema comercial”. Como há cinema que pode ser considerado “de autor” ou “comercial” no decorrer de toda a história do cinema, o princípio básico da proposta de Glauber é a construção de filões que correm simultaneamente, filões estes que são montados não com um critério temporal, mas pela qualidade que se lhes atribui. Essa idéia nunca foi explorada pela historiografia cinematográfica brasileira. A Revisão é, por vários motivos, um livro de história bastante contestável, mas extraordinário pela quantidade de problemas que coloca ao historiador.

Décadas mais tarde, outro cineasta, Carlos Diegues, fará proposta sem dúvida diferente da de Glauber Rocha, mas que apresenta certo parentesco com ela, por negar os cortes verticais temporais e preferir o trabalho sobre filões, que se desenvolvem simultaneamente, e que Diegues chama de “linhas de coerência”. Segundo ele:

Podemos traçar “linhas de coerência” que vão, por exemplo, da fundação da Cinédia, no final dos anos 1920, até a nova Vera Cruz dos irmãos Khoury, nos anos 1960, passando pela velha empresa de Zampari, pela Maristela, Sonofilmes, etc.; ou uma outra que vai do projeto original da Atlântida (o de Moacir

Fenelon), em 1941, até a fundação da Difilm, em 1965, ou da Cooperativa Brasileira de Cineastas, no final dos anos 70; ou mais uma, que sai do projeto trazido por Alberto Cavalcanti, depois da Guerra, passa pelo Instituto Nacional do Cinema e termina na Embrafilme de hoje em dia (Diegues, 1988).

A meta de Diegues, nesta proposta motivada por uma reflexão sobre a *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, não é propriamente criticar uma periodização com cortes verticais temporais. O que critica é a noção de "ciclo". Embora esse conceito signifique geralmente "ciclo regional", em oposição à produção carioca e paulista, existe uma certa tendência em pensar o cinema brasileiro sob forma de ciclos, isto é, nas palavras de Diegues, como "uma sucessão de esperanças e fracassos fechados sobre si mesmos". Tal estruturação torna a produção cinematográfica brasileira um eterno recomeçar e bloqueia, ao limite, qualquer possibilidade de continuidade e, daí, qualquer possibilidade de tradição. Parece-me válido estender a proposta de Diegues para o campo da metodologia historiográfica e receber as 'linhas de coerência' como uma oposição não só à noção de ciclos, mas igualmente a uma periodização de cortes verticais.

Há, entretanto, no texto de Paulo Emílio, indícios de que outras formas de periodização seriam possíveis. Por exemplo, após ter concluído sua primeira época com "o colapso assinalado em 1911-12", ele abre a época seguinte afirmando que "a continuidade do cinema brasileiro repousou inicialmente na atividade de alguns cinegrafistas", enquanto fechara a época anterior falando de cinegrafistas que viriam "a assegurar um mínimo de continuidade entre a época que se encerra em 1912 e a seguinte". O que pode se depreender dessas frases é que o corte de 1912 talvez seja menos radical do que afirma a periodização, que outra ordenação do material é pensável.

Por um lado, temos uma continuidade construída por meio do prosseguimento das atividades de alguns cinegrafistas e, principalmente, dos filmes criminais de 1913; por outro, uma ruptura, talvez não tão marcada pela interrupção da produção, do que pelo fato de que essa produção que prossegue encontra acesso cada vez mais difícil ao mercado. O mesmo material, dependendo dos fatores que se privilegia, é suscetível de periodizações diferentes – se periodização queremos.

Ainda neste mesmo sentido, encontramos na terceira época um comentário curioso a respeito do filme *Rosas de Nossa Senhora*: é uma “fita religiosa – outra constante na história do cinema brasileiro”. Podemos nos perguntar se essa “constante” não viria de alguma forma questionar em algum nível os cortes da periodização. O mais surpreendente não é tanto a “constante”, quanto o fato de ser uma “outra” constante. Embora o texto não mencione as outras, essa frase deixa entrever matérias históricas que podem não se encaixar adequadamente, entre os cortes da periodização.

Encontramos também, dessa vez em relação a Humberto Mauro, referências sugestivas. Fala-se na “fase de Cataguases”, e a seguir diz-se que “a próxima etapa de Humberto Mauro será no Rio de Janeiro”. Tanto a fase de Cataguases como a ida ao Rio de Janeiro estão integrados na segunda época, o que deixa entrever que, além das grandes épocas recortadas pela periodização, há outros movimentos suscetíveis de ter sua própria periodização, não necessariamente coincidente com a periodização geral. Convém notar que os termos “fase” e “etapa” não são exclusivos de Mauro; embora as fatias temporais sejam designadas como “épocas” nos subtítulos, Paulo Emílio usa “período” como sinônimo, mas também “fase”, quando se refere à época de 1896-1912 como “primeira fase”. Essas breves referências a uma “continuidade”, por mínima que seja, mas que vaza de uma época para outra, a uma “constante” e “outras”, a fases da carreira de Mauro, bem como a aplicação diversificada dos termos “época”, “período”, “fase” e “etapa”, permitem pensar que, além da periodização geral, outros ritmos, outras periodizações podem ser construídos. Essas poucas indicações sugerem uma riqueza e utilidade de construção que foram abafadas pela periodização maior, geral, do cinema brasileiro como uma totalidade. O que me parece compreensível, porque não está realmente claro o que a periodização periodiza.

Tal afirmação pode parecer capciosa, pois o título anuncia um panorama do “cinema brasileiro”, e no desenvolver do texto encontramos expressões tais como “época do cinema brasileiro”, “período do cinema nacional” ou “período do cinema brasileiro”. Portanto, é o “cinema brasileiro” que se periodiza. No entanto, pode haver dúvidas. Quando passa da primeira para a segunda época, marcando o corte provocado pelo “colapso” e assinalando uma “mínima continuidade”, Paulo Emílio afirma:

Não foi, entretanto, realizando filmes de enredo que esses profissionais [os cinegrafistas que asseguraram uma mínima continuidade] conseguiram ganhar a vida: tanto Antônio Leal (...) como Paulino e Alberto Botelho dedicaram-se sobretudo aos documentários e jornais cinematográficos.

Um pouco mais tarde, encontramos referência à “terceira época do filme brasileiro de enredo”. Essa última referência me soa quase como um lapso. Embora se afirme que a periodização é do “cinema brasileiro”, o que norteia o trabalho é basicamente o filme de ficção. Mas esse recorte, subjacente e atuante, não podia ser explicitado. Reconhecer tal recorte destruiria a periodização única, deixaria aberturas para outros recortes e, portanto, outras periodizações, e prejudicaria a unidade “cinema brasileiro”, que se decomporia em vários filões. A inspiração nacionalista do texto levava à busca de uma totalidade, e, portanto, só podia se opor a uma fragmentação da unidade “cinema brasileiro”, por um lado. Por outro, o texto visa justamente a que leitores leigos e desinformados venham a se convencer da existência deste “cinema brasileiro”. De modo que me parece que o “Panorama do cinema brasileiro” acaba se construindo com uma estrutura forte e dominante, composta por “cinema brasileiro” e a periodização única, e latências por meio das quais pode-se questionar a estrutura principal, e que apontam para uma diversificação da metodologia.



DE RECORTES E DE CONTEXTOS

Retomemos alguns temas abordados no primeiro capítulo deste livro,⁶ tentando desenvolver a questão dos recortes e dos contextos.

O PÚBLICO

No texto de Roberto Moura, comentado acima, lemos que “o produto nacional ganhara na capital a preferência do público sobre seus similares estrangeiros”, ou que, com a interrupção da produção brasileira, “o público, acostumado aos filmes brasileiros, decepciona-se, embora logo se apresentem os ricos substitutos garantidos pelos profissionais da opinião pública” (Moura, 1987). Aqui, R. Moura preserva a imagem de público elaborada por Paulo Emílio, por exemplo, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*:

6. Publicado originalmente em Bernardet (1993).

As fitas primitivas brasileiras, tecnicamente muito inferiores ao similar importado, deviam aparecer com maiores atrativos aos olhos de um espectador ainda ingênuo, não iniciado no gosto pelo acabamento de um produto cujo consumo apenas começara. O fato é que nenhum produto importado conheceu no período o triunfo de bilheteria deste ou daquele filme brasileiro sobre crime ou política, sendo de anotar que o público assim conquistado incluía a *intelligenzia* que circulava pela rua do Ouvidor e pela recém-inaugurada Avenida Central (Salles Gomes, 1980).

Esse público do início do século, concebido como aderindo plenamente à produção brasileira, aparece na década de 1960 e não figura em historiadores anteriores, como Adhemar Gonzaga, Vinícius de Moraes, Alex Viany ou Francisco Silva Nobre.

Há algo difícil de entender nesta posição de Paulo Emílio, retomada por R. Moura: em que baseiam tais afirmações? Um elemento parece certo: na história degradada considera-se que o público menospreza os filmes brasileiros, com exceção de algumas faixas de audiência, em alguns momentos e em relação a alguns gêneros, como a chanchada. A história degradada apresentando-se invertida em relação à Idade de Ouro, o público desta aparece marcado com sinal positivo.

No mais, onde estariam as fontes para fazer tais afirmações? Nenhum deles cita qualquer fonte, pesquisa, documento, depoimento. A construção desse público parece antes resultar de uma lógica interna à visão mítica da história e à noção de Idade de Ouro, bem como da metodologia já comentada em texto anterior. Como, tradicionalmente, o trabalho de história volta-se para a produção e menospreza a exibição, não há como se ter informações sobre o público, que resulta numa construção mental. Não há como dizer que “nenhum produto importado” alcançou “o triunfo de bilheteria” de filmes brasileiros, e muito menos afirmar tratar-se de um “fato”. Ao invés de isolar o filão produção cinematográfica brasileira, o historiador teria que articulá-lo com os filões distribuição e exibição, não só para elaborar hipóteses sobre comportamentos e gostos do público, como para melhor analisar o próprio filão produção. Do grande sucesso de muitos filmes brasileiros do período (que seria comprovado pela quantidade de exibições anunciadas nos jornais), não há como deduzir que tinham mais êxito

que filmes importados, nem que agradavam mais. O gosto intenso pelo cinema brasileiro não exclui um gosto igualmente intenso, ou até mais, pela produção estrangeira. Mas não temos estudos sobre o assunto. Em todo caso, uma olhada nos jornais da época, por superficial que fosse, contestaria a idéia de que, no período, a produção brasileira dominava o mercado, quer brasileiro, quer carioca. A quantidade de títulos importados é nitidamente superior à produção local.

Outras dúvidas são possíveis. Os textos, tanto de Paulo Emílio quanto de Roberto Moura, deixam entender que o público apreciava o cinema brasileiro, o “produto nacional”, os “filmes brasileiros”. Que os filmes em questão eram brasileiros, não há como duvidar se tomarmos o adjetivo como a designação administrativa de uma nacionalidade. Se, porém, se lhe atribuir um caráter ideológico de tipo nacionalista – e é o que os textos insinuam –, há como duvidar. Atribuir um sentido nacionalista aos adjetivos “nacional” e “brasileiro” aplicados a filmes ou ao cinema implica que os filmes fabricados no Brasil constituíssem um cinema (e não uma série de filmes), e que estes filmes ou este cinema pudessem ser objetos de um investimento nacionalista por parte do público cinematográfico da primeira década do século. O que não é evidente.

As preocupações nacionalistas eram intensas nas últimas décadas do século XIX, com suas múltiplas vertentes. A literatura oferecia um campo cultural em que as polêmicas de teor nacionalista não cessavam. No entanto, estas intensas polêmicas concerniam uma área cultural “nobre”. A partir de aproximadamente meados do século XIX, encontramos também discussões sobre o caráter nacional ou a imitação francesa nas revistas de ano, discussões que parecem não ter atingido o século XX. Para poder aplicar os adjetivos ideologizados de “nacional” ou “brasileiro” ao cinema ou aos filmes do início do século como sendo a visão que deles tinha o público da época seria necessário mostrar que o enfoque nacionalista tocante à literatura estendia-se ao cinema, o qual, com certeza, não representava nenhuma área cultural “nobre”; ou, senão uma extensão, pelo menos que uma discussão ou percepção semelhante ocorria na área do cinema. Por outro lado, as discussões nacionalistas que conhecemos (ou, que conheço) davam-se no campo dos letrados, escritores, críticos, jornalistas, polemistas em geral. Apesar do crescimento da imprensa e dos seus leitores a partir de

aproximadamente 1880, seria também necessário mostrar que as preocupações que tanto agitavam os letrados atingiam a rua, o senso comum, e o público cinematográfico. O que está longe de ser evidente. José Veríssimo queixava-se, em 1912:

Veríssimo mostra-se cético quanto à eficácia da cultura escrita no Brasil: "A literatura (...) é sem ação ou influência em um povo, como o nosso, que não lê e nem ao menos possui bastante desenvolvido e forte o sentimento nacional para, a exemplo de outros, receber dos seus escritores e pensadores, por uma espécie de assimilação inconsciente, ensinamentos e ditames" (apud Ventura, 1991).

Roberto Ventura, que faz esta citação, apresenta tal ponto de vista como sendo o de Veríssimo; no entanto, acrescenta: "essa pouca repercussão da atividade literária não estaria restrita aos primórdios da República, sendo uma constante na história do país". Uma barreira estava provavelmente instalada entre os letrados e o senso comum, de modo que não há como deduzir da intensidade das polêmicas nacionalistas dos primeiros qualquer enfoque nacionalista referente ao cinema ou aos filmes por parte do público.

Poderíamos contra-argumentar que já no fim do século XIX e na primeira década do século XX, encontra-se o adjetivo "nacional" associado a cinema, por exemplo, numa notícia da *Gazeta de Notícias* de 1900, citada por Vicente de Paula Araújo (1976): "O Salão Paris no Rio (...) entrou em nova fase de atividades exibindo vistas lindas nacionais e estrangeiras". Não é fácil determinar o sentido que se deve atribuir ao adjetivo "nacional": apenas designação de uma nacionalidade, ou ir além. Em notícia de 1910, o adjetivo torna-se mais problemático: "No atelier de Paschoal Segreto, já se têm feito milhares de metros de fitas sobre centenas de assuntos nacionais ou não" (Ventura, 1991). Como todos os filmes feitos no ateliê de Segreto eram administrativamente nacionais ou brasileiros, afirmar que pudesse haver filmes brasileiros que não tivessem assuntos nacionais atribui à palavra "nacional" uma conotação diferente. No entanto, mesmo essa relação do nacional com o cinema ou com as fitas apresentada pela imprensa não é suficiente para pensar que essa fosse a visão do público. Podia ser a de jornalistas

ou dos meios produtores de cinema, sem ser a dos espectadores. O pensamento ou o comportamento de um grupo social (no caso, os letrados ou os realizadores de filmes) não pode ser mecanicamente estendido a outro (no caso, os espectadores).

A isso deve-se acrescentar que a consolidação política da República e uma melhoria econômica devida ao afluxo de capitais estrangeiros possibilitavam ao Rio de Janeiro entrar no século XX com uma cara diferente da do final do século XIX. Vários ensaístas e historiadores ressaltam a mentalidade cosmopolita da capital no primeiro decênio:

O advento da República trouxe a vitória do cosmopolitismo cultural do Rio de Janeiro, que se consolidou como centro político, comercial e financeiro (...). A restauração financeira (...) abriu o caminho para a remodelação da capital, convertida em vitrine do novo regime (...). A cidade cosmopolita se tornou o símbolo da ruptura com a antiga ordem e o futuro civilizado que se abria para o Brasil. Com a remodelação, transformavam-se o espaço público e a mentalidade urbana, o que se manifestou na política de expulsão dos grupos populares das áreas centrais. Foram condenados os hábitos e costumes populares e africanos, relacionados ao passado colonial e à sociedade tradicional. (...). “O Rio civiliza-se”, diz-se pelos jornais (...).⁷

Podemos imaginar que essa onda de cosmopolitismo, longe de levar o público a atribuir um caráter “nacional” ao cinema produzido no Brasil, tivesse ao contrário provocado o seu rechaço, atribuindo – ou tentando atribuir – à produção cinematográfica local antes um caráter cosmopolita que aproximaria o Brasil, ou mais exatamente o Rio, da “civilização”.

Tentemos abordar alguns documentos de época para entender como se comportaria o público de elite em relação aos filmes brasileiros – e insisto mais uma vez sobre o fato de que não estou fazendo uma pesquisa, mas alinhando pistas para uma eventual pesquisa. Tomando “elite” no sentido de Jeffrey Needell (1993) (as quinhentas famílias “de

7. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 e 13 out 1908.

la haute”), podemos considerar dois romances particularmente representativos da vida dessa elite carioca: *A profissão de Jacques Pereira*, de João do Rio (1992), e *A esfinge*, de Afrâncio Peixoto (1913). O primeiro contém algumas referências ao cinema, pois Jacques recebe “dois cartões de cinematógrafos”, e é provável que os tenha utilizado, mas não há comentários a respeito; em outra oportunidade ficamos sabendo que damas da sociedade organizam uma festa benéfica, na qual haverá “teatro, conferências e projeções elétricas”, talvez cinema, talvez lanterna mágica, em todo caso a introdução do cinema é feita da seguinte maneira:

Os números de teatro realizavam-se no próprio tablado junto ao botequim, cujo proprietário prometera, nos últimos momentos, fazer também funcionar o biógrafo nos intervalos da noite – grátis. Aquelas damas arranjavam tudo grátis. Até o biógrafo (Do Rio, 1992).

Essas breves referências atestam que a elite não ignorava a existência do cinema, mas sua importância é pouca, e ínfima em relação ao teatro; de fato, há numerosas referências ao teatro, só o lírico é citado oito vezes, um capítulo do romance intitula-se “Episódio teatral”, e diversas ações desenvolvem-se numa sala de teatro, nenhuma em sala de cinema. Outras referências ao cinema são feitas, uma em relação ao bonde: “Passava um bonde, tomou-o (...) divertindo-se, ou fingindo rir com a trepidação cinematográfica da sociedade” (voltaremos à trepidação); outra por ocasião de um espetáculo teatral: “Apagaram-se repentinamente as luzes. Era como no cinematógrafo. Jacques agarrou sem hesitar a mão de Lina (...); aqui, uma ação que seria característica de uma sala de cinema ocorre no recinto de um teatro. Quanto a *A esfinge*, romance paradigmático da mundanidade carioca da *belle époque*, o cinema é inexistente. Nem quando convivas procuram assuntos fúteis para tentar reavivar uma conversa que vai esmorecendo, o cinema desponta como tema.

Se procurarmos em outra direção, encontraremos a revista *Kosmos*, cujos assuntos e luxo editorial celebravam a chegada da modernidade à *belle époque* carioca. De 1904 a 1909, anos de sua existência, a *Kosmos* não dedicou nenhum artigo ao cinema, quer

estrangeiro, quer brasileiro. No entanto, vamos encontrar algumas referências cinematográficas. A primeira é de Olavo Bilac, na crônica que abre o número inaugural da revista. Nos seguintes termos:

Justamente, agora, nos últimos dias de 1903, dois físicos franceses, Gaumont e Decaux, acabam de achar uma engenhosa combinação do fonógrafo e do cinematógrafo, – o chronófono – que talvez ainda venha a revolucionar a indústria da imprensa diária e periódica. Diante do aparelho, uma pessoa pronuncia um discurso, e, daí a pouco, não somente repete todas as suas frases, como reproduz, sobre uma tela branca, a figura do orador, a sua fisionomia, os seus gestos, a expressão da sua face, a mobilidade de seus olhos e dos seus lábios.

Talvez o jornal futuro seja uma aplicação dessa descoberta... A atividade humana aumenta numa progressão pasmosa (...). O livro está morrendo, justamente porque já pouca gente pode consagrar um dia todo, ou ainda uma hora toda, à leitura de cem páginas impressas sobre o mesmo assunto. Talvez o jornal futuro – para atender à pressa, à ansiedade, à exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas – seja um jornal falado, e ilustrado com projeções animatógráficas, dando a um só tempo a impressão auditiva e visual dos acontecimentos, dos desastres, das catástrofes, das festas, de todas as cenas alegres ou tristes, sérias ou fúteis, desta interminável e complicada comédia, que vivemos a representar no imenso tablado do planeta... (...).⁸

A visão futurista de Bilac relativa ao cinema limita-se a isso na revista; quando voltar ao tema em crônica posterior, o tom será diferente:

Já há na Avenida Central quatro ou cinco cinematógrafos; e, além das casas especialmente destinadas para esses espetáculos, já a mania cinematográfica invadiu todos os teatros e tomou conta de todas as paredes e de todos os andaimes em que é possível estirar um vasto quadrado de pano branco (...). Agora,

8. *Kosmos*, revista artística, científica e literária. Rio de Janeiro, n. 1, 1904.

depois dos fonógrafos da Rua do Ouvidor, os cinematógrafos da Avenida Central... E, daqui a pouco, não poderemos dar um passo pela cidade, sem encontrar diante dos olhos um desses lençóis alvos em que as cenas da vida humana aparecem deformadas pelo tremor convulsivo da fita, e onde as figuras de homens e de mulheres aparecem atacadas de delirium-tremens ou de coréa, numa trepidação epiléptica... Como se a vida humana real já não fosse um espetáculo aborrecido e abominável e ainda tivéssemos a necessidade de vê-la infinitamente reproduzida pelas paredes!⁹

Não é particularmente entusiasta. Uma outra referência ao cinema, e com esta completamos os três destaque cinematográficos da *Kosmos* de 1904 a 1909, não é mais animadora: a encontramos numa crônica de Mario Pederneiras, intitulada “A vida de hoje”:

Fazia frio. Eu e Márcio alçamos a gola aveludada do sobretudo, enfiamos as mãos nos bolsos das calças e partimos, sem rumo e sem destino.

Que iríamos fazer àquela hora?

Márcio, durante o jantar, estivera feroz na sua crítica acerba contra a nossa terrível civilização.

– É sempre um povo, dizia ele, que faz soirées da moda, das estopantes sessões dos cinematógrafos.

Durante o verão, encurrala-se nas salas quentes desses espetáculos supliciosos e deixa vazias as avenidas e os bares (...).¹⁰

Em seu detalhado estudo sobre a *belle époque* carioca, Needell não dá nenhuma importância ao cinema, que ele mal cita: reflexo da provavelmente bem pouca importância que tinha o cinema para esta sociedade. No entanto, não deixa de mencionar Rui Barbosa, cavalo de batalha dos historiadores que querem provar o interesse da elite carioca pelo cinema durante a *belle époque*: após o Senado ou o Supremo

9. *Kosmos*, n. 9, 1906.

10. *Kosmos*, n. 5, 1908.

Tribunal, Rui Barbosa e Pinheiro Machado seguiriam “para um passeio de fim de tarde pelas livrarias da rua do Ouvidor ou para uma agradável sessão de cinema”. Em nota, Needell cita, conforme reportado por Gilberto Ferrez, “a paixão de Rui pelo cinema” (Needell, 1993: 110 e 300). Antonio Joaquim da Costa, “empregado de confiança do Conselheiro”, dá mais informações: “Na cidade, percorria as livrarias ou ia à sessão do Senado, ou ao Tribunal. Todos os dias ia ao cinema.” Também Maria Augusta Viana Bandeira Rui Barbosa e Maria Adélia Rui Barbosa nos informam sobre o interesse de Rui Barbosa pelo cinema: “Por fim, Rui deixaria por completo o cinema. Já não ia mais assistir aos filmes de Francesca Bertini, de Pina Minichelli ou George Walsh, no Cinema Ideal”.¹¹

Quanto ao interesse de Rui Barbosa pelo cinema, parece não haver dúvida. É um pouco diferente no que toca à *belle époque* (a qual se encerra em 1914, e em 1911 no tocante ao cinema brasileiro): Francesca Bertini fez um pequeno filme em 1904, mas só se torna estrela em 1915 com Assunta Spina; Pina Menichelli fez seu primeiro filme importante em 1911, *Jerusalém liberada*, e considera-se que seu estrelato vai de 1913 a 1924, sendo seu grande sucesso *Hadda Gabler*, de 1919; quanto a George Walsh, alcançou uma breve fama nos anos 1920. Portanto, o célebre depoimento de Antônio Joaquim e de familiares de Rui Barbosa pouco prova em relação à *belle époque* propriamente dita.

É necessário acrescentar que a compreensão dos públicos dos primeiros anos do século é problemática para provavelmente todos os historiadores. Assim, comentando o cinema britânico dos primórdios do cinema, Noël Burch (1991) escreve:

Mas devemos tomar enorme precaução diante da tendência populista. Por um lado, ignoramos tudo das reações reais dos públicos populares da época. Terão razão os historiadores clássicos, por exemplo, quando afirmam que o primeiro público se cansou rapidamente das formas primitivas do cinema?

11. “Rui Barbosa visto por sua esposa D. Maria Augusta e sua filha Maria Adélia”, in Barbosa (1956).

A que filmes brasileiros esse público ia assistir? Três gêneros parecem concentrar os filmes de maior audiência: os filmes cantantes, os filmes criminais e os filmes de revista de ano.

Os FILMES CANTANTES

Experimentemos confrontar o tema do nacionalismo com um dos gêneros cinematográficos de maior sucesso, a julgar pela quantidade de títulos anunciados na imprensa: os filmes cantantes. Geralmente de curta duração, apresentavam canções ou, mais freqüentemente, árias de óperas conhecidas, dublados por cantores de renome escondidos atrás da tela, como Claudina Montenegro, Antonio Cataldi, Santiago Pepe, Ismênia Mateus e outros. Ora, apesar da quantidade de títulos e de numerosas informações jornalísticas, não se consegue estabelecer a filmografia desse gênero. Na "Filmografia brasileira" estabelecida pela Cinemateca Brasileira (Guia, 1984), a indicação do filme é freqüentemente seguida por observações do tipo: "Não é certo que se trata de um filme nacional"; ou "Talvez não se trate de filme brasileiro mas simplesmente dublado por artistas nacionais quando da sua exibição no Rio Branco". Tal dificuldade advém de que é raro o anúncio jornalístico informar sobre a nacionalidade do filme ou o produtor; assim, os filmes produzidos no Brasil não se diferenciam dos importados. Entre as raras referências à nacionalidade, citemos o anúncio de *A mascote* no *Jornal do Brasil*: "única fita nacional colorida". E aí vale se perguntar se o que motivou a referência à nacionalidade é o fato de ser um cantante, ou de ser colorido, o que é mais provável. Tentando transformar em fonte de informação o obstáculo à pesquisa provocado pela ausência de referência à produção e à nacionalidade, talvez possamos observar o seguinte: se, por parte do público, tivesse havido um forte investimento nacionalista sobre o cinema ou os filmes, a imprensa não teria mencionado a nacionalidade? É provável que sim. Se não o fez, é que, pelo menos no tocante aos cantantes, para o público não devia ser importante diferenciar os nacionais dos estrangeiros; o público queria ver e ouvir filmes cantantes, pouco importando sua origem. Ao que se deve acrescentar que, quase sempre, os filmes têm como título o nome das árias mencionado em italiano, e as árias só podiam ser cantadas nessa língua. De modo que, se não temos elementos

para negar um eventual investimento nacionalista por parte do público sobre o cinema produzido no Brasil, tampouco temos para afirmá-lo; e podemos intuir que o tom nacionalista encontrado na historiografia cinematográfica referente a este período tem a sua origem não nas pesquisas realizadas pelos historiadores, mas na projeção do seu próprio conceito nacionalista de cinema brasileiro sobre o cinema e o público do início do século. Insisto sobre essa questão de método: tentar sempre tomar uma insuficiência de informação como informação, ao invés de tentar de imediato preencher a lacuna. Essa última operação é freqüentemente destruidora de informações. Na sua *De l'Histoire du cinéma*, Michèle Lagny (1992) chama atenção sobre a questão, que se torna ainda mais premente quando se trabalha numa área, como a do cinema no Brasil do início do século, em que as informações são precárias e lacunares, e os documentos estão destruídos. Em geral, a lacuna é nossa primeira informação.

Prosseguindo nessa reflexão sobre os cantantes, somos levados a outra indagação: o que era o cinema para o público carioca do início do século? Existia o cinema brasileiro? Ou existiam diversos cinemas, diversos relacionamentos com os filmes? O que pode significar o sucesso dos cantantes, e agora sem nos preocuparmos com a questão nacional? Algumas canções parecem ter sido tema de cantantes, como esse *Rapaz da moda* que teve duas versões no mesmo mês de novembro de 1908 a cargo de duas produtoras diferentes, mas a maioria eram árias célebres de óperas italianas. O sucesso do gênero deve-se provavelmente ao gosto pela ópera italiana e ao sucesso dos cantores que dublavam os filmes, cantores estes que deviam sua fama antes às suas apresentações teatrais do que cinematográficas. Além disso, o cantante é um gênero misto e não exclusivamente cinematográfico, já que os cantores, ainda que escondidos pela tela, estavam presentes em pessoa; não temos informações sobre se o público aplaudia e eles vinham agradecer diante da tela. De qualquer forma, esse sucesso cinematográfico encontra a sua origem num gosto teatral, de que pode ser visto como prolongamento. Podemos imaginar que a versão cinematográfica de um espetáculo teatral trazia um elemento sedutor a mais. Podemos também nos perguntar se essas versões cinematográficas não teriam trazido um pouco de ópera a um público cujo acesso ao teatro teria sido dificultado por motivos financeiros (um estudo de preços de ingressos

talvez informasse a respeito). O sucesso inicial dos cantantes pode não ser considerado como propriamente cinematográfico, o que não impediria que, no decorrer do processo, os cantantes se tivessem libertado da sua origem teatral e o fenômeno tivesse adquirido contorno predominantemente cinematográfico. Mas é igualmente possível que não se tenham tornado independentes da sua origem musical e teatral, ficando como primos pobres de espetáculos teatrais mais ricos e imponentes. Neste caso, seu sucesso não representaria necessariamente uma consolidação da produção cinematográfica brasileira junto ao público.

Se quisermos imaginar o que podiam significar para o público do primeiro decênio os filmes então produzidos no Brasil, tentemos estender nosso questionamento a outro gênero cinematográfico de grande sucesso.

Os FILMES CRIMINAIS¹²

Filmes inspirados em crimes ocorridos no Rio de Janeiro ou em São Paulo constituiram um filão de sucesso, como *Os estranguladores do Rio*, os *Crime da mala* ou as *Mala sinistra*. A tendência dos historiadores é isolar esse filão criminal, afirmando a sua boa receptividade por parte do público. Paulo Emílio Salles Gomes os problematiza salientando que os produtores tomavam assuntos que mobilizavam a opinião pública, garantindo audiência. E tira conclusões narrativas: o público, quer pelas numerosas reportagens na imprensa, quer pelo boca-a-boca, estava informado sobre os fatos criminosos e o desenvolvimento das investigações e dos processos. De forma que, chegando às salas, já conhecia os enredos, o que simplificava a tarefa narrativa dos cineastas, bastando para eles ilustrar um conhecimento prévio do público, e eliminando dessa forma complexidades narrativas que provavelmente não conseguiriam resolver. Paulo Emílio estabelece uma relação entre as narrativas criminais e, por exemplo, a paixão de Cristo, ou as aventuras de Joana d'Arc que também constavam do repertório do público anterior à projeção dos filmes. Essa colocação é

12. Uso a expressão “filme criminal” que não é de época.

mais complexa do que a feita a respeito, por exemplo, dos filmes cantantes, pois ela propõe uma articulação dos filmes com o público por um lado, e, por outro, articula os filmes com a imprensa e seus leitores. Essa pista deve ser seguida e aprofundada, a começar pelo fato de que este conhecimento prévio das ocorrências criminais não é um dado específico do público cinematográfico, mas sim um dado que concerne igualmente aos leitores da própria imprensa.

Tomemos apenas um exemplo. Na sua edição de setembro de 1908, a revista *A Ronda* traz uma matéria sobre o crime de Miguel Trad intitulada “O caso da mala”.¹³ Após relato sumário dos fatos até a prisão do assassino, a narração se interrompe com a frase: “O resto é conhecido dos leitores, pela larga publicidade que tem tido”. Essa frase nos sugere primeiramente que não devemos tratar a imprensa como um todo, mas estabelecer faixas diferenciadas. No caso, um recorte é possível entre a imprensa cotidiana e as publicações de periodicidade mais larga. *A Ronda* não era diária, talvez mensal, não tenho mais informações. A imprensa mensal e até mesmo a semanal talvez devessem levar em conta os conhecimentos adquiridos pelos leitores na imprensa diária. Neste caso, a articulação proposta por Paulo Emílio – conhecimentos adquiridos na imprensa/narrativa cinematográfica – torna-se mais complexa, a saber, a relação dos espectadores com o filme criminal seria diferente da relação dos leitores com a imprensa diária, mas em parte semelhante à sua relação com a imprensa hebdomadária ou mensal. Escrevo “em parte” porque os jornalistas não enfrentavam as “dificuldades narrativas” a que se refere Paulo Emílio.

A articulação entre narração jornalística e narração cinematográfica torna-se ainda mais complexa se termos a frase que sucede a citação feita acima: já que os leitores têm o conhecimento dos fatos,

limitamo-nos a publicar o que nos parece mais digno de ser arquivado nas nossas colunas, acompanhando as numerosas gravuras que hoje estampamos, devido ao esforço da nossa incomparável reportagem fotográfica.

13. O caso da mala. *A Ronda*, São Paulo, ano I, n. 7, 1908.

Essa declaração é seguida por longos trechos entre aspas de depoimentos do assassino, mantida o que chamarei de “língua de escrívão” (“... e diz... que, despachado o carroceiro, ele declarante fechou o quarto...”), criando um contraste nítido com a “língua de jornalista” do sumário dos fatos. A reportagem é “acompanhada” por doze fotografias. Tudo isto é muito curioso. A reportagem ilustrada estende-se por oito páginas. Uma página é ocupada pelo título e uma fotografia de grande formato do casal vítima, seguida por três páginas nas quais se concentra a totalidade do texto e algumas fotografias. Até agora temos apenas quatro páginas. As quatro outras (a saber, uma antes do título e mais três após o texto) estampam foto-grafias referentes ao crime junto com textos sem relação com o assunto. Por exemplo, a fachada da casa do assassino encontra-se ao lado de um poema intitulado “De Henrique Heine” assinado pelo conde de Alfonso Celso, enquanto a fotografia do quarto do assassino localiza-se na seção “Os Sports”, ao lado da coluna “Turf”. Devemos concluir que a revista está mal paginada? Seria precipitado. Essa paginação sugere a existência de um grande interesse pela imagem, pela visualização dos agentes da situação e dos locais onde se desenvolveram os fatos. A imagem escapa ao espaço da reportagem textual. Isto pode ser sentido na frase citada, que encerra o resumo dos fatos e introduz os depoimentos do assassino, pois ela pode ser lida como sendo “o que nos parece mais digno” de ser publicado (o texto) que acompanha “as numerosas gravuras”, e não as fotografias que acompanham o texto. Além disso, a substituição de um texto escrito por um jornalista pela transcrição do documento bruto (pelo menos é essa a impressão do leitor) de depoimentos do assassino sugere um interesse pelo documento, que parece preferível a uma expressão mais literária. Tais considerações levam a emitir uma hipótese: a imprensa – pelo menos essa reportagem – poderia tentar satisfazer nos seus leitores um anseio que um filme satisfaria muito melhor, ou seja, a visualização dos fatos.

Gostaria de aprofundar essa análise, embora correndo o risco de exagerar. As doze fotografias têm status diferenciado. A do casal, a da vítima, a do assassino e a de um membro de sua família são obviamente retratos posados tirados em ateliês de fotógrafos, portanto anteriores ao crime. Três são de prédios, sem ninguém ou com pessoas que não se destacam. Uma representa um grupo de operários, que foram despedidos

em consequência da falência da firma da vítima e que posaram “expressamente para *A Ronda*”. Duas são da mala onde foi encontrado o cadáver. Uma do quarto do assassino. A décima segunda me parece ter um caráter um pouco diferente das outras. Apresenta uma fachada para a qual se dirige um policial tomado no movimento da marcha. A única fotografia que apresenta uma ação, vem acompanhada da seguinte legenda: “O primeiro delegado, dr. João Baptista de Souza, dirigindo-se ao prédio n. 39 da rua Boa Vista, no sábado, a fim de proceder ali a uma nova investigação”. O que a foto mostra não é muito relevante nem concerne diretamente os implicados no drama; nem se pode dizer que ela dá destaque ao dr. João Baptista. A importância dessa foto, me parece, é sugerir movimento e documentar uma ação, o que não é o caso das outras, apontando talvez para uma como que vontade de cinema, entendido como movimento e ação.

Quanto à fotografia dos “aposentos ocupados por Miguel Trad, nos altos do prédio da rua Boa Vista”, apresenta em primeiro plano uma sala vazia, apenas ocupada por uns poucos objetos, e exibindo uma grande parcela de chão. Por que não vê-lo – este chão – como uma proposta de palco à espera de alguns atores que venham representar? Já estou fantasiando. Mas nem tanto, se dermos fé a um artigo de 12 de setembro de 1908 publicado pelo *Correio Paulistano*. A reportagem é interrompida pelo subtítulo “O cinematographo e o crime”, debaixo do qual se lê que um cinematografista da empresa Paschoal Segreto veio filmar em São Paulo, precisando que: “Ontem, à tarde, o pessoal do ‘Palace’ trabalhou ativamente não só no interior das dependências ocupadas por Miguel Trad na rua da Boa Vista, 39, como fora, na rua onde foi apanhada a saída da mala sinistra”. A sala e o quarto visto no fundo da fotografia são provavelmente as dependências referidas pelo *Correio Paulistano*. A filmagem anunciada pela reportagem combina documento com ficção: a encenação do crime (indicada pela “saída da mala”) nos locais onde este teria ocorrido (documento). O filme em questão viria articular o desejo do documento bruto, de “realidade”, com o desejo de ficção. O cinema daria assim um passo além da imprensa? Não penso. Esse duplo desejo já se manifesta na imprensa, primeiro pela maneira como a reportagem do *Correio Paulistano* está redigida, mas inclusive de modo mais declarado. No dia seguinte à publicação da reportagem, o *Correio Paulistano* estampa um artigo intitulado “A mala”, que inicia com as seguintes frases:

Trad Michel, fechada a mala, voltou ao espelho e consertou rapidamente o desalinho do fato. Em seguida pôs perfume no lenço, alisou as cerdas do bigode, e tomou do chapéu. Tinha feito obra asseada, sem sangue, sem provas – trabalho rápido e limpo (...).

Assina: João do Rio. Daí se poder formular a hipótese de que, ao ficcionar nos próprios locais do crime, o filme desenvolve um duplo desejo já manifesto no jornal, tornando a relação imprensa-cinema mais matizada do que se poderia pensar inicialmente. Interrompo aqui estes comentários, já que pesquisar o filme criminal e suas relações com a imprensa não é finalidade deste texto. Pretendo apenas sugerir itinerários de investigação e como o cruzamento de territórios diversos pode enriquecer a compreensão de cada um deles.

Essa proposta de método poderia ultrapassar o conhecimento dos fatos via imprensa e ser ampliada, por exemplo, para questões gráficas. Na primeira década do século, o *Jornal do Brasil* consagra imensos espaços aos crimes, e lança em 1902 uma história criminal em quadrinhos. Qual a marca deixada por todo esse trabalho gráfico da imprensa brasileira sobre os realizadores de filmes? Qual a marca deixada sobre eles pelo indiscutível sadismo revelado por inúmeros desenhos e fotografias. Basta citar o número de outubro de 1906 da elegantíssima revista *Kosmos* que, sob o título, provavelmente nada ingênuo, de “Um crime empolgante”, publica fotos macabras dos “estranguladores do Rio”: Paulino Fuoco com a corda no pescoço no quarto em que foi estrangulado; depois no necrotério com Carlo Fuoco, ambos com o rosto inchado, a indicar consequências do estrangulamento ou mesmo um início de putrefação. E esse “empolgante” não pode deixar de nos alertar sobre o tipo de relações mantidas pelos cariocas com a criminalidade no Rio de Janeiro do fim do século XIX e inícios do XX, e com sua representação jornalística, teatral e cinematográfica, relações das quais o fascínio muito provavelmente não estava excluído.

Seguindo a mesma preocupação de abrir pistas: sabe-se que o provavelmente primeiro filme criminal realizado no Brasil, *Os estranguladores do Rio*, baseou-se na peça *A quadrilha da morte*, de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel: esta é mais uma articulação a construir, que poderá modificar interpretações existentes a respeito dos

filmes criminais, ou desse filme, por exemplo, no tocante à relação narrativa imprensa-cinema. O que torna ainda mais difícil isolar a representação cinematográfica dos crimes de sua representação jornalística e teatral.

Esse circuito pelo filme criminal e a imprensa amplia as perspectivas de investigação do primeiro e de suas relações com a segunda, mas pode inclusive levar a novo questionamento relativo à própria imprensa. No entanto, mesmo cruzando esses dois territórios, permanecemos no recorte nacional, correndo o risco de concluir algo como: os cineastas brasileiros da primeira década do século foram sensíveis a uma problemática de sua época (a criminalidade e a preocupação da opinião pública em relação a ela), e responderam de forma adequada, isto é, motivando o interesse do público e atendendo às suas expectativas. Sem negar tal hipótese, seremos talvez levados a matizá-la se sairmos do âmbito brasileiro. A título de exemplo, façamos uma incursão na filmografia britânica.

Em 1899, a Cricks and Martin Co. produz *Maria Martin or the Murder on the Red Barn*, cujo sucesso é apontado por Jean Mitry (1967). Diversos filmes criminais serão realizados até o imenso sucesso de Haggar em 1905, com *The Life of Charles Peace*. Tão grande o sucesso que no ano seguinte Mottershaw realizaria outro filme sobre o mesmo assunto e com o mesmo título. Atuante por volta de 1850-1880, Peace era um assassino ainda muito conhecido no início do século. Michael Chanan (1980) comenta que, “porque a história de Peace era bem conhecida”, o filme de Haggar deixou de fornecer determinadas informações. Temos aqui, no mínimo, duas informações que podemos relacionar com a produção brasileira. A competição entre produtores que realizam dois filmes sobre Peace, como no Brasil de 1908 houve dois *O crime da mala* (Empresa Cinema-tográfica Paulista e Empresa F. Serrador), e dois *A mala sinistra* (Photo-Cinematographia Brasileira e Ferrez e Filho).¹⁴ No continente europeu, o filme criminal francês não tinha menor sucesso: *L'Histoire d'un crime de Zecca*, de 1900, levou o produtor a tentar outro filme que apresentaria uma coleção de decapitações reais; tendo

14. Ver: Guia (1984). Não consta o filme sobre o assunto produzido por Paschoal Segreto e anunciado pelo *Correio Paulistano* de 12 de setembro de 1908.

conseguido filmar apenas uma decapitação: *La Peine de mort à travers les âges* acabou se valendo da ficção. O sucesso conduziria nos anos seguintes a uma série de representações de crimes célebres, tais como *L'Assassinat de la famille royale de Serbie*, *L'Assassinat du Ministre Plehve*, *L'Assassinat du Grand Duc Serge*, etc. No domínio norte-americano, a partir de reflexões (discutíveis) sobre *The Great Train Robbery*, Lewis Jacobs (1939) escreve:

The Great Train Robbery reflected this national concern with crime: this sensational and highly tragic subject with certainly make a decided "hit" wherever shown (...) Crimes and criminals thus became one of the leading subjects of film stories (...) the stories viewed crime from every angles, depicting holdups and robbery..., outlaws' lives..., the work of detectives..., pursuits of criminals. The directors of such pictures tried painstakingly to make them authentic.

Trazer aqui estas referências tem como principal finalidade sugerir que os filmes criminais brasileiros de 1908 não podem ser tomados como fato isolado, mas se enquadram num gênero cinematográfico que já se manifestara dez anos antes e estava razoavelmente consolidado em 1908. Se o recorte nacional permite estudar estes filmes num determinado nível, num outro é insuficiente, e a conexão com a filmografia internacional se impõe. Tal conexão pode abrir algumas pistas de investigação. Por exemplo, Lewis Jacobs afirma que nos filmes norte-americanos: "the outlaws themselves were rarely condemned or criticized". Historiadores apontam que o Charles Peace cinematográfico era mostrado sob ângulo bastante favorável, algo talvez como um anarquista simpático. Podemos nos perguntar se tais comentários se aplicariam aos filmes brasileiros. A resposta seria provavelmente negativa: o cinema, seguindo a imprensa, devia mostrar os crimes como "nefandos", "hediondos", e os criminosos também. Já filmes franceses como *L'Histoire d'un crime* podiam não demonstrar tanta simpatia pelos criminosos e deviam ter um caráter sádico – que reencontraríamos nos filmes brasileiros? René Jeanne e Charles Ford salientam que o "realismo" de *L'Histoire d'un crime* era aquele das capas coloridas do *Petit Journal Illustré*, altamente sensacionalistas. Podemos rebater essa informação

sobre a produção brasileira: que relação mantiveram os filmes criminais brasileiros com a iconografia da imprensa?

E para ampliar esse vaivém entre produção brasileira e produção estrangeira, precisamos sair da produção e penetrar na exibição: que filmes criminais estrangeiros teriam sido vistos no Brasil, pelos cineastas e pelo público? Tentar responder a essa pergunta é certamente fundamental para entender o que acontecia no Brasil em matéria de filme criminal, pois não há dúvida de que esses filmes brasileiros, quer quisessem seus realizadores, quer não, encaixavam-se de fato num gênero já internacionalmente constituído. Encontramos na exibição brasileira da primeira década diversos títulos que remetem a filmes de crime. Cito ao acaso: *Crime de Paris* (1906), *Execução em França, na Inglaterra, em Espanha e na América do Norte* (1907), *Execução de Francisco Ferrer, Assassinato da criada, O crime do louco, O crime misterioso* (1909). Mas insisto particularmente sobre um título – título de um ou de diversos filmes?: *História de um crime*. Em 1902, o Salão-Paris, em São Paulo, exibe um filme com este título, e no mesmo ano um título igual consta do programa da American Biograph em São Paulo; o mesmo título está no repertório da Empresa E. Hervet em 1905. É o filme de Zecca?¹⁵ Quer seja ou não, é quase certo que o público brasileiro foi iniciado ao filme criminal antes do começo, no Brasil, de uma produção semelhante, e quase certo também que os realizadores desses filmes brasileiros tinham conhecimento do gênero policial internacional. Portanto, me parece difícil estudar a produção brasileira de filmes criminais sem passar pelo setor de exibição.

Se o público paulista – carioca? brasileiro? – apreciou um filme criminal como *História de um crime* (hipótese que não se pode descartar; em todo caso, os exibidores parecem ter insistido em apresentá-lo) e estava familiarizado com o gênero, podemos caminhar em direção a

15. A Empresa E. Hervet descreve assim os seis quadros do seu *História de um crime*:
1. O assassinato; 2. O encarceramento; 3. A confrontação; 4. O cárcere. Sonho do condenado; 5. *Toillette*; 6. A decapitação (*Correio Paulistano*, 26 mar 1905). Sem maiores aprofundamentos, digamos o que se sabe: o filme de Zecca apresentava um sonho do condenado na cela, e acabava com a decapitação, motivo de dificuldade com a “prefeitura de polícia” de Paris. Se o filme da Hervet for o de Zecca, é sintoma de sucesso, pois o filme data de 1900 e em 1905 a Hervet o reprisa mais de uma vez.

outra pergunta: que recorte empírico fazia ele entre o filme criminal francês, no caso, e o brasileiro? Ou apreciava igualmente um e outro, desde que fosse filme criminal? Uma diferença era provavelmente feita: ele tinha maior proximidade com os acontecimentos relatados pelo criminal brasileiro, já que lia a imprensa. Era essa diferença suficientemente forte para que o público estruturasse dois campos nitidamente diversos, ou até antagônicos – cinema brasileiro, por um lado, e não-brasileiro ou estrangeiro, por outro – como tendem a dizer os historiadores? Ou, para o público, dominava o gênero criminal, dentro do qual se podia operar diferenciações (inclusive de nacionalidade), porém secundárias em relação à categoria dominante que seria o gênero? Indagações desse tipo me parecem relevantes para tentar entender se o público da primeira década tinha ou não um conceito empírico ou uma vivência conscientizada de cinema brasileiro e, se tinha, que conceito era esse.

Outra consideração a se fazer a partir do gênero criminal diz respeito ao processo de produção. Se consideramos que a “produção” é o conjunto de atividades e recursos necessários para que um filme venha a existir, podemos falar da produção ou do processo de produção dos filmes criminais brasileiros, e considerar os cineastas como os responsáveis. Se, diferentemente, consideramos que o processo de produção não se restringe às atividades e recursos estritamente necessários à existência de um filme como objeto, mas abrange outros fatores igualmente indispensáveis à sua existência da forma como se deu (e aqui podemos falar no gênero criminal, no seu conhecimento ou não pelo público e pelos cineastas, da imprensa e de seus leitores, etc.), seremos obrigados a diferenciar um “processo de produção” de um “processo de fabricação”, formalizar esses dois processos e aventar hipóteses sobre seu relacionamento. A aceitar essa linha metodológica, deveremos considerar que a “produção” não é um dado, mas um recorte, um objeto construído – observação que pode ser generalizada e não se aplica exclusivamente ao filme criminal.

DE NOVO, OS CANTANTES

Assim como para os filmes criminais, tentemos uma conexão produção brasileira-produção internacional para os cantantes. Temos

tendência a achar graciosa a brincadeira de esconder os cantores atrás das telas, uma originalidade do jeito brasileiro. Por que não refletir sobre o fato de que o sucesso dos cantantes ocorreu num momento de intensa preocupação com o cinema sonoro em vários países europeus e nos Estados Unidos?

Desde o final do século até a Primeira Guerra, tentou-se apresentar imagens animadas e sonoras.¹⁶ Não é o caso de historiar aqui esse esforço. Basta lembrar os cinemas sonoros apresentados com sucesso na Exposição Universal de 1900, em Paris, e as pesquisas da Gaumont, entre inúmeras outras. Grande parte das sessões de cinema sonoro apresentadas na Europa valiam-se de um sistema de gramofone conectado com projetor e cilindros. Se o recorte dos historiadores brasileiros não se limitasse à produção e, quando muito, à exibição de filmes brasileiros, se teria percebido que houve projeções sonoras no Brasil, pelo menos de filmes estrangeiros. Já em 1902 (há casos anteriores?) o Salão-Paris, em São Paulo, anunciava o “Cine-Phone” com a fita *Trabalhando*.¹⁷ Não foi um acontecimento isolado. Ao acaso, cito “O cinematographo falante e cinematographo aperfeiçoadão” que a empresa E. Hervet anunciava com algum estardalhaço em 1905,¹⁸ enquanto no ano seguinte a Empresa Candbourg anunciará o “Maravilhoso cinematographo falante”.¹⁹ A intensa pesquisa européia para o cinema sonoro e a existência de projeções sonoras no Brasil são suficientes para que, metodologicamente e visando ao questionamento, insiramos os cantantes no paradigma “cinema sonoro”, muito embora não tenhamos (que eu saiba) notícia sobre produção e projeção de filmes brasileiros sonoros ou sonorizados. Uma primeira pergunta: por que não houve tais filmes? Não havia condições para isso? Talvez se possa sugerir um início de pista para investigar este campo: qual a significação de o *Echo phonographicó* publicar, como ocorreu em 1905,²⁰ anúncios publicitários como: “Cinematographos a preços populares – Em combinação com Lanterna Mágica”, ou “Cinematographo Systema

16. Ver a citação de Olavo Bilac neste texto.

17. *Correio Paulistano*, 8 maio 1902.

18. *Correio Paulistano*, por exemplo, 18 e 26 mar 1905.

19. *Correio Paulistano*, 20 maio 1906.

20. *Echo phonographicó*, São Paulo, ano III, n. 36, fev, 1905.

Lumière e Lanterna Mágica"? O *Echo phonographico* era provavelmente um órgão de divulgação comercial da Casa Edison para vender cilindros e gramofones. Que Edison, nos Estados Unidos, não tenha sido quem mais desenvolveu as pesquisas para um cinema sonoro, não impede que encontremos numa publicação brasileira uma conexão entre cinema e som. Daí a pergunta: houve na exibição brasileira sessões com gramofone acoplado a projetor? Se não, por que, já que as condições ou, pelo menos, algumas condições estavam presentes no Brasil? E, segunda pergunta: por que e como apenas os cantantes como modalidade de cinema sonorizado teriam sido produzidos no Brasil?

A que se dedicava o cinema sonoro europeu, por mais precário que fosse? Evidentemente a canções populares, operetas, mas também, e basicamente, à ópera. Sem querer elencar aqui as árias filmadas na Europa na primeira década, basta consultar a tentativa de reconstituição da filmografia de Alice Guy (1976) para verificar que, até 1907, ela tinha filmado 55 "Phonoscènes Gaumont" com trechos das óperas *Carmen*, *Mireille*, *Les Dragons de Villars*, *Mignon* e *Faust*. Os 22 quadros de *Faust* ultrapassaram uma hora de projeção (Burch, 1991). Essas "fonoce-nas" foram feitas com cilindros. E de onde vêm todos os *Faust* exibidos no Brasil? A Empresa E. Hervet tem um *Faust* francês (1905); a Empresa Didier tem *Danação de Fausto* e *Fausto aos Infernos* (sic) (1908); em 1910, o Bijou de São Paulo exibe um *Fausto* francês; em 1911, o Íris apresenta *Fausto e Margarida*, e o Radium, um *Fausto salvo dos infernos*.

Mas nem sempre a ópera cinematográfica se beneficiava desse aparato técnico. Em 1908, na Itália, Giovanni Pastrone apresenta a *Traviata* e *Bailo in maschera...* com cantores atrás da tela e mais uma parafernália de latas com que se pretendia produzir sons sincronizados (Paolella, 1956). Por outro lado, há quem apresenta o cômico italiano Leopoldo Fregoli como "precursor do cinema sonoro e falado", porque se escondia atrás da tela para dublar sozinho os vários personagens de seus "fregoligraph" e produzir ruídos adequados às cenas.²¹ Fenômeno semelhante deu-se nos Estados Unidos: sem maiores precisões de data, David Robinson (1981) escreve que

21. *Cinquant'anni di cinema italiano*. Roma: Besletti, 1954.

às vezes, podia contratar-se cantores para acompanhar os filmes; o grande cômico Oliver Hardy teve seu primeiro contato com o cinema como membro de um quarteto de vozes masculinas que cantava atrás da tela de um "nickelodeon" em Atlanta, Georgia.

Se a Itália recorria aos escondidos atrás da tela, também apresentou óperas sonorizadas. É o que fez o sucesso do *Trovatore* da Societá Italiana Pineschi em 1908. Neste mesmo ano, aparece na Itália um cartaz, provavelmente da Pineschi, anunciando filmes de ópera, com os dizeres:

O público das pequenas cidades e dos centros de média importância, carentes de meios para organizar grandes espetáculos, terá de ora em diante a possibilidade de conhecer as obras-primas de nosso teatro lírico graças ao cinematógrafo combinado com o gramofone (...). A qualidade oferecida é talvez até melhor que na maioria dos espetáculos montados apressadamente pelos centros modestos de uma cidade de província (Comuzio, 1987).

Se rebatermos esses dados – que indicam que os filmes de ópera não se dirigiam a freqüentadores das grandes casas de ópera italianas – sobre o público brasileiro do início do século, podemos perguntar: quem via, a quem se dirigiam os cantantes? Àqueles que não freqüentavam o teatro lírico? Ou o público carioca seria como o de uma cidade de província italiana?

Forneço esses dados rápidos só para sugerir que os cantantes brasileiros recorriam a uma "técnica" que não lhes era específica; que se enquadram num gênero bastante difundido, a saber, o filme musical de curta duração, principalmente o filme de ópera; que o cruzamento de informações provenientes do domínio brasileiro com outras oriundas do domínio internacional pode ajudar a melhor estudar o primeiro.

Os FILMES DE REVISTA

Mais um exemplo, as revistas de ano, bastante comentadas por Paulo Emílio, que usa a expressão de origem francesa "revistas de fim de ano". Sabemos que revistas cinematográficas como *O chantecler* ou

O cometa tiveram grande sucesso, em particular *Paz e amor*, sobre a qual temos mais informações. O filme devia durar cerca de uma hora, teria tido centenas de exibições; uma notícia de abril de 1910 refere-se a projeções de hora em hora; a partir de julho do mesmo ano, portanto aproximadamente três meses após o lançamento, teria sido apresentado em versão colorida, o que pode atestar seu êxito (embora não necessariamente). É até possível que o sucesso tenha tido uma dimensão que não saibamos avaliar, pois, em que estaria pensando Sílvio Romero ao escrever, num livro publicado em 1912:

Por aí [Rio de Janeiro] se vê o pavoroso estado de real pauperismo em que se debate a maior parte da população desta cidade, em que pese às fitas cinematográficas dos Procópios Peçanhas e companheiros? (Romero & Guimarães, 1912)

Quem seria esse Procópio, vulgo Nilo, senão El Rei Olin I (anagrama de Nilo), personagem de *Paz e amor*? “Num rico palácio, o mordomo termina os preparativos de um grande cinematógrafo em que serão passadas as surpreendentes fitas” de Olin I.²² Se as “fitas cinematográficas”, ácida metáfora de Romero, tiverem alguma relação com o filme aqui comentado, será o indício de sua grande repercussão. De qualquer forma, estamos mais uma vez diante de um sucesso cinematográfico embasado num gênero e sucesso musicais e teatrais, o que torna válido o mesmo questionamento proposto para os cantantes. Tanto mais que, pelo menos na estréia paulista em 1911, a exibição do filme *Paz e amor* era acompanhado, com “diversos números da troupe que trabalha neste teatro” (o Variedades) (Bernardet, 1979b). Digamos que o sucesso de *Paz e amor* está estabelecido.

Mas de que sucesso se trata? Comecemos com uma dúvida quanto à própria denominação do gênero: é adequado chamar essas revistas cinematográficas de “revistas de ano” ou “revistas de fim de ano”. Parece que *Paz e amor* era apresentado como “revista de costumes nacionais”

22. A julgar por essa frase publicitária, *Paz e amor* poderá ter sido o primeiro filme metacinematográfico feito no Brasil, respeitando nisso um traço das revistas de ano – as de Artur Azevedo pelo menos –, que sempre continham elementos auto-referentes.

ou “revista de costumes e atualidade(s)”. No farto material de imprensa reproduzido por Paula Araújo, apenas uma vez *Paz e amor* é qualificado de revista de ano, e *O chantecler*, nenhuma. Não resta dúvida, no entanto, tanto pelas numerosas informações que a imprensa fornece sobre a estrutura dramática, o enredo, os personagens, os temas, os diálogos, quanto pela data de estréia (abril),²³ que *Paz e amor* era uma revista de ano. Como entender então a omissão da expressão pelos publicistas da época, e seu uso (modificado, como vimos) pelos historiadores? Há uma hipótese simples a avançar: a revista de ano tinha caído em completo descrédito junto ao público, de forma que se teve por bem não usar a expressão nos reclames ou, sem que tenha havido precaução consciente, não se usou por fora de moda. Quanto ao seu uso pelos historiadores, só pode provir do seu desconhecimento da evolução da revista de ano. A julgar pelos estudos de Flora Süsskind (1986), este tipo de revista, de origem francesa (“revue de fin d’année”) mediada por Portugal, surge aproximadamente em meados do século XIX, tendo tido seu apogeu na década de 1880. O gênero, de imenso sucesso, caminha “para o seu declínio em termos de aceitação popular” já “na primeira década da vida republicana”. E “na primeira década deste século”, quando se “solidificam a República e a modernização da então Capital Federal”, a revista de ano conhece sua perda de popularidade a ponto de, em 1907 (isto é, quando começa a chamada Bela Época do cinema brasileiro), Artur Azevedo não conseguir teatro para sua nova revista. *O ano que passa* foi publicada num jornal como folhetim mensal: é a decadência. O que está em decadência, observemos, é a revista de ano, não o gênero revista em si, que grande sucesso ainda teria pela frente. No dizer de Neyde Veneziano (1991) é “a forma revista brasileira” que desponta e se afirma na segunda década do século, cujo epicentro localiza-se na Praça Tiradentes. E quem domina a Praça Tiradentes? Paschoal Segreto com seu carro-chefe, a Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro São José, estimulando, a partir de 1911, a freqüência de camadas menos abastadas da população, com ingressos de apenas

23. Das dezessete revistas de Artur Azevedo de que Flora Süsskind dá a data de estréia, catorze estrearam entre janeiro e junho. Extraio essas informações relativas à revista de ano de Süsskind (1986). E também de Veneziano (1991).

500 réis na geral. O povo admirava os empresários, principalmente P. Segreto, escreve Veneziano.

A partir dessas informações, como tentar entender a relação entre a revista de ano e o cinema? Süsskind interpreta a publicação em jornal da revista de Artur Azevedo como a procura, por parte da revista, de novos espaços, uma vez que o acesso ao palco lhe está difícil. E ela acrescenta que o cinema deve ser interpretado da mesma forma. É sintomática a forma como ela procede à inserção do cinema no seu texto: enquanto a análise do jornal como novo espaço para a revista de ano está desenvolvida no texto, o cinema aparece em nota de rodapé. Por que não ter incluído o cinema no próprio texto? Penso que a autora se sentiu bastante insegura diante da relação revista de ano palco/tela e não encontrou na historiografia cinematográfica nada além da constatação da existência das revistas cinematográficas e do seu sucesso. Colocando-nos do lado do palco e seguindo Süsskind, podemos entender o cinema como uma busca de novo espaço. Colocando-nos do lado do cinema, como entender a relação? Primeiro, seguindo as informações de Süsskind e Veneziano sobre as montagens teatrais, podemos imaginar que o cinema daria vida nova a este tipo de revista. Aliás, é o que sugere o noticiário de imprensa que prepara o lançamento de *Paz e amor*, quando afirma ser um “gênero que é, pela primeira vez no mundo, explorado em cinematógrafo”, ou que o “sucesso *hors ligne* [desse filme] vem marcar uma nova e brilhante fase nos anais da cinematografia universal” (Araújo, 1976). Mas quando digo que o cinema poderia ter dado – ou deu? – nova vida à revista de ano, penso em algo mais complexo. Süsskind insiste sobre o fato de que tanto o panorama quanto a revista de ano contribuem para a reestruturação do olhar, do espaço e do tempo de uma “sociedade fluminense” que passava por uma “perda de referências, melancolia e sedução pela modernização com que se viveram as reformas urbanas e as transformações políticas no fim do século”.

Tal reestruturação encontra forte apoio nas mutações, ou seja, nas mudanças de quadros. Nas revistas,

é a cidade que, dotada de movimento próprio, revive teatralmente diante do olhar espantado do espectador. E acelerado o tempo, num único espetáculo é um ano inteiro que passa. Na

revista, aceleram-se os movimentos e, além dos painéis cenográficos que se sucedem e se transformam subitamente noutras coisas depois de inesperadas mutações, os personagens andam pelo palco no ritmo apressado dos moradores das grandes cidades (...). Tudo corre rápido diante do olhar surpreso do espectador. É via revista, portanto, que se origina em parte o olhar moderno em direção à cidade. Um olhar treinado por passagens rápidas pelo palco de personagens os mais diversos, pelo surgimento e desaparecimento de monumentos, praças, edifícios, pelas freqüentes mutações das revistas, por quadros que se substituem com rapidez impressionante (Süsskind, 1986).

Os realizadores de *Paz e amor* souberam aproveitar essa característica teatral e enriquecer-la pelo cinema, cujos recursos técnicos se prestavam particularmente às mutações? Vale a pergunta, à qual provavelmente nunca poderemos responder. Mas se esboçarmos um início de resposta, temo que deva ser negativa. O mais provável é que os cineastas se tenham aproveitado, para seu sucesso cinematográfico, de um sucesso teatral sem ter superado pelo cinema a decadência teatral à qual ficaram atrelados. Requentar o velho poderá ter resultado num fogo de palha brilhante e celebrado pelos historiadores, mas que foi efêmero, não consolidou a relação do público com a produção, nem abriu perspectivas de futuro. Para ilustrar essa afirmação, recorro a um texto delicioso que uso maldosamente e um tanto deturpado. A citação acima, em que se fala da “nova e brilhante fase nos anais da cinematografia universal” (Araújo, 1976), vem seguida da seguinte afirmação: “A frase é meio chapa, ou o é de todo, não há dúvida, mas em se tratando de fotografia, mesmo animada, a chapa vem a calhar”.

Pois é, veio a calhar, até demais. Talvez tenha que se considerar o sucesso de *Paz e amor* não como uma “nova e brilhante fase”, mas como os últimos estertores de um gênero já ultrapassado. Dependentes de um sucesso antigo, e sem renovar o gênero pelo cinema, os cineastas teriam sido incapazes de consolidar a produção cinematográfica brasileira junto a seu público. Donde, à luz do conhecimento que se possa ter da revista de ano, é necessário reconsiderar a história das revistas cinematográficas. Quando estas últimas ficam isoladas pelo historiador, seu sucesso é um sucesso, ponto final. Cruzando-as com

outras informações, abrimos uma perspectiva para uma eventual melhor compreensão dos filmes (mesmo que tenham desaparecido) e do seu sucesso.

O questionamento da relação cinema-revista de ano pode ser feito em outro sentido: a revista de ano teatral valeu-se do cinema, pelo menos para tentar lutar contra a decadência? Se não o fez, por quê? Que tenha havido no Brasil espetáculos mistos teatro-cinema, não há dúvida. Mas o que sabemos é que eram espetáculos que faziam alternar cinema e teatro. Penso que nada sabemos a respeito de espetáculos teatrais que teriam integrado elementos cinematográficos. Dada a importância atribuída por Süsskind às mutações, ao ritmo rápido, ao novo olhar, podemos imaginar que projeções teriam contribuído para o próprio estilo teatral dessas revistas. Não tenho muitas informações a respeito, mas houve na França espetáculos em que tal se deu – por exemplo, em *L'Auvergnate*, de 1899, e sobretudo em *La fleuriste des Halles* (1902) – em que o sonho da florista era representado com um filme (Jeanne & Ford, 1947; Jeanne, 1965).

A leitura de Flora Süsskind, rebatida sobre o cinema de revista, me parece enriquecer extraordinariamente a discussão. Mas nós, historiadores do cinema, corremos um risco. A nossa formação, em geral extremamente especializada, nos levaria a considerar que bastaria fazer a articulação entre a nossa área de atuação, o cinema, e um estudo referente a uma outra área que desconhecemos, no caso o estudo de Süsskind sobre as revistas de ano. E o ensaio de Süsskind pode nos levar a tomar essa atitude, por ser preciso e internamente muito coerente. Em realidade, penso que a articulação revista de ano teatro-cinema a partir da reflexão de um(a) estudioso(a) das revistas teatrais deve ser tomado como uma possibilidade de questionamento enriquecedor, sem dúvida, mas como um primeiro passo a partir do qual o próprio historiador de cinema deverá ir à área do teatro de revista. Exemplifico: Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991), embora se refira ao sucesso de várias revistas de ano no primeiro decênio, concorda com Flora Süsskind quanto à decadência do gênero: “A revista pré-carnavalesca ocuparia, a partir do primeiro decênio do novo século que se avizinhava, o espaço vago com o desaparecimento indolor da revista de ano”. Apesar dessa concordância, Calvalcanti de Paiva faz uma ressalva à tese de Süsskind:

A tese é fascinante se não esbarrasse no êxito e na decadência da revista de ano parisiense, que se esgotou também no mesmo período cronológico, sofrendo a mutação da ênfase humorística para a ênfase do esplendor visual que gerou o Cassino de Paris e o Lido (...).

A questão não é de saber quem tem razão, quem não, inclusive porque as informações de Cavalcanti de Paiva relativas à revista parisiense talvez sejam de segunda mão. Quer a voz de Süsskind, quer a de Cavalcanti de Paiva, podem nos dar pistas, mas não permitem, se tomadas isoladamente, aprofundar a nossa compreensão da questão cinematográfica. Daí a necessidade, a partir da problematização facultada por estes historiadores, de ir às fontes. Ainda a respeito da citação de Cavalcanti de Paiva, saliento mais uma vez que o recorte “revista de ano brasileira”, e talvez mais fechado ainda, o recorte “Artur Azevedo” (âmbito do trabalho de Süsskind) leva a um determinado tipo de informações que precisam ser cruzadas com as provenientes de outros recortes, no caso, um recorte internacional: uma eventual simultaneidade entre a decadência da revista de ano brasileira e a francesa por certo não invalida as análises de Süsskind, mas sugere indiscutivelmente que, a se verificar dita simultaneidade, a referida decadência passaria também por outro circuito.

Nos sinais de decadência apontados por Cavalcanti de Paiva, encontramos o seguinte: “Tanto se abastardou esse gênero que se tornou deletério e começou a ser representado por sessões, duas e três vezes na mesma noite (...).” Esta é uma citação de Múcio da Paixão, e vários autores fizeram comentários semelhantes sobre as sessões corridas. Ora, as revistas de ano cinematográficas eram apresentadas em sessões corridas, o que, como já vimos, era anunciado na imprensa. Tudo indica que essa modalidade de projeção levou público ao cinema. Mas, a partir do momento em que se constata que a relação sessão corrida-revista de ano era mal vista no teatro, pelo menos por alguns, podemos nos perguntar se a multiplicidade de sessões numa noite não podia ser tomada por uma faixa do público como sinal de decadência, de vulgaridade, e dar uma conotação negativa, senão ao cinema, ao menos às revistas de ano cinematográficas, o que não teria contribuído para a consolidação do cinema brasileiro junto a uma faixa de público. Simples questionamento.

DE NOVO OS FILMES CRIMINAIS

Essas múltiplas conexões que proponho estabelecer são itinerários. E eis que o passeio pelas revistas de ano teatrais, via Süsskind e Cavalcanti de Paiva, nos leva de volta aos filmes criminais. *O Bilontra* de Artur Azevedo (1886), se apóia num caso de extorsão de dinheiro, tendo o processo, de grande repercussão, se estendido por vários anos. Tanto Süsskind como Cavalcanti de Paiva atribuem grande parte do sucesso da revista à celebridade desse episódio da crônica policial carioca. Cavalcanti de Paiva cita a seguir uma revista de 1887, *O Carioca*, inspirada num caso policial de 1886: o julgamento de uma sinhá acusada de torturar e matar uma escrava. Daí a pergunta: os filmes criminais teriam também um pé na revista de ano?

VOLTANDO ÀS REVISTAS DE ANO

Vimos que a revista de ano cinematográfica teve um tempo. O fim desse gênero é incluído pelos historiadores na derrocada de 1911. Teriam os cineastas da época visto esse fim da revista de ano, e até o fim da própria produção cinematográfica, como nós o vemos hoje, de forma catastrófica. E se, para eles, essa decadência não fosse uma decadência, nem tivesse fundamental importância. Pois é possível que, senão todos, em todo caso muitos ou alguns não pensassem especificamente em cinema, mas em espetáculo, o qual podia ser cinematográfico ou teatral: importava que tivesse público e desse dinheiro. Sabemos quem eram estes cineastas? E eram cineastas estes a quem chamamos de cineastas? Tinham eles o cinema como centro de suas atividades, como referência de vida e de negócios? É possível que sim, alguns. É possível que não. Não o sabemos. Talvez não tenham sido homens de cinema, e sim homens de espetáculo, para quem o cinema foi um momento, uma oportunidade, não a base de seu negócio, a qual teria sido o espetáculo, incluindo o cinema entre outras possibilidades. É apenas uma hipótese, mas válida enquanto tal, posto que a afirmação de que eram cineastas não se embasa em nenhuma comprovação, a não ser algo um pouco simples do tipo: quem faz cinema é cineasta. Esta é uma evidência longe de ser evidente. Em todo caso apresentar o grande, o célebre, o amado Paschoal Segreto da

segunda década como um empresário cinematográfico fracassado por causa da quebra de 1911-12 que se teria refugiado no teatro porque o cinema não dava mais, me parece um contra-senso. Segreto foi provavelmente um dos reis do espetáculo e da noite carioca, que reinou durante uns vinte anos, e seu espetáculo leve e alegre incluía tudo, inclusive cinema. Sua carreira triunfal não parece ter sido abalada pelos desencantos da produção cinematográfica. Não estou escrevendo a história do cinema brasileiro na primeira década, nem de Paschoal Segreto, apenas discutindo procedimentos metodológicos. Considerar estes homens como cineastas quebrados após 1911 me parece superficial, ainda mais em relação a Segreto que, em realidade, se afastou da produção bem antes da crise de 1911-12, e conheceu imensa fama nos anos 1910. Considerações semelhantes poderiam ser propostas a respeito de Labanca que, possivelmente, tampouco "retomou", fracassado, a seu lucrativo jogo do bicho após a quebra da produção. Tanto um Segreto como um Labanca poderão ter sido muito menos "homens de cinema" que astutos homens de negócios que souberam administrar eficientemente seus capitais. A Praça Tiradentes dava dinheiro e público. O jogo do bicho dava dinheiro e público (o recorte jogo do bicho-cinema, sugerido por Paulo Emílio, ainda está para ser estudado). Se esses cineastas tivessem considerado a si mesmos primordialmente como cineastas e tivessem sido vistos assim pela sociedade e por seus familiares, não seria impossível que seus túmulos exibissem alguma referência cinematográfica. Ora, Paulo Emílio comenta no ensaio "Panorama do cinema brasileiro" que o jazigo dos Segretos no cemitério carioca de São João Batista é ornamentado com alegorias da arte teatral e da imprensa, amparadas pelo Anjo da Morte (Salles Gomes, 1980).

CINEASTAS E ALTERIDADE

Baseado nestas observações, gostaria de passar a algumas considerações. A primeira refere-se às causas da quebra de 1911-12. Conforme vimos no primeiro capítulo, causas externas decorrentes da remodelação do comércio cinematográfico internacional a explicam. São suficientes? Outras causas podem ser aventadas. Aceitando como hipótese viável o que foi dito sobre filmes cantantes e revistas de ano,

poderemos pensar, a partir de dois gêneros de repercussão na época, que a produção cinematográfica não conseguiu se firmar junto a seu público por não apresentar originalidade e se manter dependente do palco e, no tocante às revistas de ano, dependente de um gênero teatral decadente. (Sei que há outros gêneros de sucesso a trabalhar. Cantantes e revistas de ano são tomados aqui como exemplos e operadores para a discussão). O que deve levar à seguinte suspeita: além dos fatores externos, indiscutivelmente fortes e determinantes, podem ter existido também fatores internos à produção cinematográfica brasileira e à sua relação com o público. Outra suspeita no mesmo sentido pode vir do fato de que os “produtores” podiam ser antes gente do espetáculo ou de outras atividades que incluía o cinema, mas não gente especificamente de cinema. Dessa suspeita, que conjuga causas internas e externas, nasce outra: por que os historiadores ou bem não apresentam hipóteses explicativas para a quebra de 1911-12, ou bem apenas explicações externas (que indiscutivelmente existem)? Por que não ter levantado a possibilidade também de causas internas? Uma resposta possível é que um dos elementos metodológicos para se escrever a história é o “complexo de vítima”, muito entranhado em parte da intelectualidade brasileira. O mal que nos acomete não é da nossa responsabilidade, mas decorrente da ação de nossos opressores, nós fizemos tudo para que desse certo. Paulo Emílio disse – não lembro se o escreveu – que temos sempre que nos perguntar se a força do opressor é a força do opressor ou a fraqueza do oprimido. Sábia interrogação que, no entanto, ele não aplicou à sua história da primeira década.

A segunda consideração visa à idéia de cineasta (palavra que não existia no início do século). O historiador usa, senão a mesma palavra, em todo caso o mesmo conceito para designar quem faz cinema hoje ou em 1910. Mas talvez quem fazia cinema no início do século não fosse cineasta como o entendemos hoje – produtores culturais que se dedicam exclusiva ou primordialmente a realizar filmes e, mesmo quando não realizam em consequências de impedimentos externos, continuam tendo o cinema como referência existencial e profissional, e continuam sendo considerados como cineastas pelos seus pares e pela sociedade. Pouco provável que assim fosse no início do século. Seria interessante investigar nosso conceito de cineasta (eletricista é cineasta? o que é um cineasta que não filma?); tomar esse nosso conceito como

referência metodológica para construir o conceito de “fabricante de filmes” do início do século; tomar os dois conceitos como referências para entender como se formou a idéia de profissional de cinema no Brasil. A historiografia tradicional do cinema brasileiro sem dúvida vê diferenças entre a atualidade, o primeiro decênio e outras fases da história – caso contrário, não teria sido possível a periodização de Paulo Emílio. Mas são diferenças dentro de uma continuidade, isto é, não se questionam os conceitos: cinema é cinema em todos os períodos, cineasta é cineasta, etc. É necessário romper essa identidade e propor uma alteridade se quisermos tentar entender o que aconteceu em matéria de cinema no Brasil do início do século. Eles faziam cinema, nós também: isso não é suficiente para criar uma identificação conceitual. Acrescentaria como precaução metodológica que a relação de alteridade não fosse aplicada apenas a “eles”, mas a nós também, a fim de que não consideremos nosso conceito de cineasta como a pedra de toque, mas apenas como um momento de um conceito, essencial para nós, porém passageiro. Por exemplo, chamar de cineasta a quem não filma – e sabemos o que é isto numa situação de “crise” – só é lógico para quem vincula o conceito antes a uma essência, ou a uma vontade, ou a um reconhecimento social do que a uma atividade. E é bem possível que tal conceito se torne difícil de entender dentro de algum tempo, talvez não muito remoto, e é provável que tivesse sido rigorosamente incompreensível no início do século. Esse jogo rebatido de alteridade me parece duplamente fecundo para o historiador: colocar o “cineasta” do início do século como “outro” poderá permitir um questionamento mais aprofundado desse “cineasta”, e o rebatimento dessa alteridade sobre o presente do historiador lhe permitirá mais amplo questionamento sobre esse presente, bem como evitar tomá-lo como norma para abordar épocas pregressas, o que é fundamental. Intuo que toda a conceituação básica referente a cinema que usamos no discurso histórico deva passar por um processo semelhante: não só “cineasta”, mas igualmente “filme”, “público”, “sala”, “sucesso”, “produção”, etc.

RECORTES E CONTEXTOS

Uma terceira consideração, apoiada principalmente sobre as informações relativas aos cantantes e às revistas de ano, concerne à

questão do recorte. Vimos no primeiro capítulo que isolar a série “produção cinematográfica brasileira” das séries “distribuição e exibição no Brasil de filmes brasileiros e estrangeiros” ou “reestruturação do comércio cinematográfico internacional” dificultava a análise do que ocorreu no Brasil em matéria de produção cinematográfica. Podemos afirmar da mesma forma que isolar o estudo da revista cinematográfica da sua manifestação teatral, ou os cantantes do estudo da ópera no Brasil, ou os filmes criminais da imprensa, não permite compreender o que possivelmente terá acontecido no Brasil na primeira década em matéria de produção cinematográfica e da sua relação com o público. Pode parecer que a produção cinematográfica é um dado da realidade em si e, portanto, o seu estudo *va de soi*. Porém, ela não é um dado da realidade, mas fruto de uma operação metodológica. O recorte é uma opção que tem consequências. O mesmo se dá em relação ao recorte nacional-internacional.

Talvez os historiadores não concordem comigo quando digo que isolaram a produção cinematográfica brasileira do primeiro decênio. De fato, os textos vêm sempre acompanhados de informações referentes às transformações urbanísticas da capital federal, à gestão do prefeito Pereira Passos, à inauguração da Avenida Central, ou às importações de bens de consumo. Ou seja, cria-se um contexto para o estudo do cinema no período. Por que tal contexto não tornou mais complexa a compreensão desse cinema? Porque, me parece, independentemente do dito contexto ter sido insuficientemente aprofundado, ele é metodologicamente anterior à construção do objeto de estudo e, portanto, pouco eficiente. Essa idéia de contexto deve ser um resquício de alguma metodologia positivista, conforme a qual a produção cultural é dependente ou decorrente do meio social em que é gerada. Nesse contexto, vislumbra-se freqüentemente uma idéia de inserção mecânica da produção cultural no corpo social. Inúmeros são os estudos sobre história do cinema (e não só) que apresentam essa estrutura: primeiro apresentação do contexto (o mais das vezes considerações gerais e fragmentadas sobre a cidade ou o país onde se deu o “fato” cinematográfico em estudo), depois estudo do objeto cultural.²⁴ E o

24. Esse procedimento é freqüente na historiografia convencional. Um exemplo entre centenas: a quase totalidade dos capítulos sobre cinematografias nacionais de *Les Cinémas d'Amérique Latine* (Hennebelle & Dagron, 1981) abrem com uma

contexto não funciona por um motivo evidente: é que ele não existe, pois seria tudo, não apenas, no nosso caso, a modificação cosmopolita do Rio de Janeiro, mas a maneira de se vestir, os hábitos alimentares e sexuais, as relações de parentesco, a maneira de roubar, etc.: o contexto é infinito e não tem estrutura, por isso não existe.

Se em contexto insistirmos em falar, ele será um objeto construído após a construção do objeto principal de estudo – após feito esse recorte – e decorrente do que quisermos investigar neste objeto principal. Nos casos que apresentei anteriormente: vincular estreitamente o estudo das revistas cinematográficas ao estudo das revistas teatrais, dos cantantes ao estudo da ópera, quer se parta da produção cinematográfica e se estenda a investigação para o teatro, quer se insira o estudo dos filmes no do teatro. Isto entre outros elementos necessários, como a visão que o senso comum tinha da vida política local; como a modificação da relação entre sala e espetáculo provocada pela passagem do palco à tela, pois os atores, embora escondidos atrás da tela, não estavam diretamente presentes, e também pela provável ausência do “monsieur du parterre”, que constituía um elo fundamental na articulação entre espectadores e palco. Não estou propondo uma metodologia para o estudo da revista cinematográfica do início do século, apenas questionando a que temos usado até agora.

É necessário ir mais longe. Esse último parágrafo pode deixar entender que o “objeto principal de estudo” – as revistas de ano, por exemplo – existe. Pois bem, ele tampouco existe. É um ato de construção, de vontade de recortar as revistas de ano e decidir: é isto que estudarei. Feito isto, pode se ter a impressão de que o “objeto principal de estudo” finalmente existe. Ter comprovado documentadamente que determinados filmes existiram, ter recolhido seus enredos, ter estabelecido uma cronologia, etc., ainda não constrói o objeto de estudo. Nossa imensa desinformação sobre os “fatos” cinematográficos brasileiros, nossas imensas lacunas de documentação talvez nos tenham dado a ilusão de que, uma vez reunida a documentação, os “fatos” falariam por si só. As severas restrições de Paulo Emílio à *Introdução ao cinema brasileiro*²⁵

notícia sobre o país com dados sobre sua extensão, geografia, produção agrícola, alguns “fatos históricos”, etc.

25. Ver: “Estudos históricos”, “Contribuição de Alex Viany” e “Decepção e esperança”, in Salles Gomes (1981). Originalmente publicados em *O Estado de S. Paulo*, 23 e 30 jan, e 6 fev 1960, respectivamente.

provêm em grande parte da insuficiente pesquisa documental de Alex Viany. Comentando a escassez de dados sobre cinema brasileiro, ele acrescenta:

Quando existe abundância de dados colhidos e trabalhados sobre determinado assunto, estes se estruturam, por assim dizer, espontaneamente, diante do historiador, que sente com clareza onde se acham os pontos escuros, as principais lacunas; e o seu esforço consiste então em reforçar melhor alguns setores de um conjunto que já se tornou coerente.

Essa postura (matizada pelas ambigüidades da palavra “trabalhada”), embora compreensível devido à penúria da informação (o texto de Paulo Emílio data de 1960) não deixa de ser arriscada por levar à conclusão de que “a história – se devidamente documentada – fala por si só”. Se dificilmente elaboraremos um discurso histórico sem dados, não menos dificilmente o elaboraremos só com dados. Portanto, outro passo fundamental para a construção do objeto de estudo é a problematização dos dados e dos documentos. Que questionamento lhes dirigimos? É este questionamento que os torna objeto de estudo e os organiza. Este questionamento existe sempre, mas pode não ser explicitado ou até conscientizado pelo historiador. Embora o questionamento fique sempre parcialmente latente, e mesmo inconsciente, o historiador deve mobilizar esforços no sentido de explicitá-lo. Há um questionamento dirigido aos dados e documentos a partir dos quais se construiu a Bela Época do cinema brasileiro, algo como dotar o cinema brasileiro de um rico passado, de lhe dar uma tradição, etc.

Essa proposta de alteração do sistema de recorte ou de construção do objeto de estudo traz consequências práticas certas: exige do historiador voltado para questões cinematográficas um cabedal de informações maior que aquelas referentes à estrita produção cinematográfica. Portanto, além de uma mudança metodológica, se requer um tempo maior de investigação, erudição e atividades interdisciplinares, daí a necessidade de construir objetos de estudo mais restritos. O que pode vir a provocar mudanças na concepção historiográfica: o panorama torna-se praticamente inviabilizado. Um

dos eixos principais da historiografia cinematográfica brasileira tem sido o discurso globalizante, desde a *Introdução ao cinema brasileiro* de Alex Viany, em 1959, até a *História do cinema brasileiro* coordenada por Fernão Ramos, em 1987, passando naturalmente pelo “Panorama do cinema brasileiro 1896-1966” de Paulo Emílio. Insisto sobre tratar-se de um dos eixos principais, não exclusivo: a *Crônica do cinema paulistano* ou *Cinema e burguesia: o caso da Vera Cruz*, de Maria Rita Galvão (1975 e 1981, respectivamente), por exemplo, ou o *Cinema marginal*, de Fernão Ramos (1987) não se enquadram neste eixo. A forte tendência brasileira para o panorama entende-se perfeitamente. Primeiro porque é um gênero tradicional da historiografia cinematográfica. Afinal, a *História mundial do cinema: das origens aos nossos dias* de Sadoul é um panorama desenvolvido, cujas raízes encontram-se nos primórdios da historiografia cinematográfica: o *Panoramique du cinema*, de Léon Moussinac, data de 1929, e o *Panorama du cinema*, de Georges Charensol, de 1930. À medida que se desenvolvia a historiografia e o material cinematográfico considerado “historicizável” aumentava, os panoramas foram se recortando. Primeiro, um recorte nacional, e, segundo, para as “grandes” cinematografias, um recorte temporal; as cinematografias “menores” ficavam com o recorte nacional. O método panorâmico que abrangia a cinematografia universal – hoje militante rejeitado pelos jovens historiadores do cinema na Europa e nos Estados Unidos – sem dúvida funcionou, mas provavelmente mais em obras curtas, tornando-se problemático além de, digamos, dois alentados volumes. É interessante a pergunta de M. Lagny se, ao querer tornar-se mais e mais abrangente, o panorama – pelo menos levado por um único historiador – não contém em si os germes de sua inviabilidade. Serão apenas a morte e a velhice que deixaram incompletas a *Histoire générale du cinéma* de Sadoul e a *Filmographie universelle* de Jean Mitry, ou já eram projetos destinados a ficar incompletos?

Ao escrever o “Panorama do cinema brasileiro”, de certa forma o historiador ampliava o espaço restrito que lhe concediam as histórias mundiais. Essa conquista de espaço me parece clara na edição brasileira da *História mundial do cinema* de Sadoul (1963). Mas, no caso brasileiro, o panorama exerceu provavelmente funções complementares. Não seguir uma tradição da historiografia brasileira, que não existia, mas criá-la,

pois até a *Introdução ao cinema brasileiro*, de 1959, nada semelhante existia, apesar da *Pequena história do cinema brasileiro*, de Silva Nobre (1955). Reunir todas as informações, ou as informações julgadas básicas que se possuíam sobre a história do cinema brasileiro no momento da elaboração do panorama, no sentido de fazer um balanço e de compor um *corpus* consistente que permitisse afirmar: nós existimos cinematograficamente, isso sendo válido tanto para os historiadores diante de si mesmos, como para os cineastas e o público leitor e espectador, ou seja, poder afirmar diante deste: você, que tamanho desprezo manifesta para com o cinema brasileiro, tome conhecimento de nós, pois existimos, e tome conhecimento de si próprio, pois você tem uma existência cinematográfica. Essa função talvez seja válida ainda hoje, na medida em que os cineastas brasileiros estão sumindo aos olhos do público, que ignora até a sua existência. No entanto, me parece que insistir no panorama seria uma atitude voluntarista fadada ao fracasso, porque não seria senão a reedição de uma atitude passada, e porque os panoramas divulgados a partir de 1959 – diferentemente do que ocorre nesta virada dos anos 1980-1990 – tinham um sólido embasamento em momentos densos de produção: nos anos 1950, a Vera Cruz e os Independentes; nos anos 1960, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, o início da comédia de costumes erótica; nos anos 1970, o Cinemão. Por esses motivos, como pelas razões metodológicas apontadas acima, o panorama pode provavelmente ser considerado um gênero que foi fecundo, mas hoje, pelo menos, ultrapassado.

Das considerações a respeito do panorama e da necessidade de construir o objeto de estudo pelo viés de um questionamento, resulta que o cinema brasileiro não é um objeto de pesquisa. E, aliás, nunca foi. Se o título de, por exemplo, *Introdução ao cinema brasileiro* anuncia uma obra (panorâmica por excelência) sobre cinema brasileiro, é pura impressão. Não é do cinema brasileiro de que trata o livro, mas de um recorte. Só que de um recorte não confessado, que pretende passar por uma totalidade, que seria o cinema brasileiro (o que quer dizer essa expressão?). De fato, nesta *Introdução*, entende-se por cinema brasileiro basicamente cinema de ficção e, a não ser na parte referente às primeiras décadas do século e algumas exceções, cinema de ficção de longa-metragem. E não poucas são as obras que obedeceram a esse recorte. E parecia natural que cinema fossem filmes de ficção de longa-metragem.

Porém, não é natural. Esse recorte impedia que se percebesse que o grosso da produção, nos anos 1920, por exemplo, não era nem ficção nem longa-metragem, mas documentário e curta-metragem. O bloqueio do mercado levava os cineastas a se concentrar sobre o cinejornal e o que chamaríamos hoje de filme institucional: era basicamente essa produção que sustentava os produtores, fazia circular algum dinheiro na área da produção, mantinha, bem ou mal, equipamentos e laboratórios, impedia que a produção brasileira sumisse completamente das telas, e desse ao público alguma imagem cinematográfica de sua sociedade. O filme de ficção era antes uma exceção, o mais das vezes facultada pela produção documentária. Enquanto o recorte ficou no filme de ficção de longa-metragem, essa estrutura não aparecia. Por outro lado, esse recorte não era ingênuo.²⁶ Primeiro, era a aplicação de um modelo de história do cinema tipo Sadoul, totalmente centrado sobre essa modalidade cinematográfica. O que se entende: o cinema que historicamente vingou é o espetáculo de ficção de cerca de uma hora e meia filmado ao vivo; é o que a indústria e o comércio cinematográficos afirmaram. As outras modalidades, secundárias na indústria e no comércio, tornaram-se igualmente secundárias na historiografia, e cinema de animação, documentário, curta-metragem, experimental, científico, etc., ganharam notas e capítulos suplementares, ou seja, ficaram entre parênteses. O mesmo ocorreu na historiografia brasileira, embora o mesmo não se verificasse na produção e comercialização dos filmes brasileiros. Esta historiografia era dependente do modelo europeu, mas ganhou, no Brasil, uma outra significação. Embora as atividades de produção – encurraladas pelo mercado – fossem sustentadas pelo cinejornal, documentário, etc., não eram essas as modalidades de cinema desejadas pelos cineastas. O cinema desejado, o cinema verdadeiro, o cinema que era arte, com que se podia enriquecer, era o filme de ficção de longa-metragem. De modo que essa historiografia, se, por um lado, bloqueava a construção do que atualmente – até novas informações e interpretações – consideramos a estrutura da produção nas primeiras décadas, por outro expressava o sonho dos cineastas, apoiava-se no desejo dos cineastas, enquanto o

26. Já abordei este tema em Bernardet (1979a).

modelo europeu assentava-se numa realidade opressora mas factual. A alteração desse recorte modificou substancialmente a maneira de compreender a história do cinema brasileiro.

O GOSTO DO PÚBLICO PELOS FILMES

Para entender as dificuldades de se compreender o público do início do século, entreguemo-nos a uma brincadeira que possa sugerir, de forma talvez irônica, a dificuldade de compreender o público cinematográfico na nossa sociedade. É sabido que nos anos 1970-1980 uma nova legislação do curta-metragem, promulgada em parte por pressão da classe cinematográfica, fazia com que um curta-metragem de "valor cultural" fosse exibido nas salas comerciais antes dos filmes de longa-metragem estrangeiros. Uma comissão oficialmente designada selecionava esses filmes dentre aqueles inscritos pelos realizadores ou produtores. Para a exibição do curta-metragem, os exibidores deviam pagar determinada percentagem da renda do longa-metragem. Se a documentação da Embrafilme e da Fundação do Cinema Brasileiro estiver em ordem seria fácil saber: quais são os filmes que foram exibidos nestas condições, que filmes de longa-metragem acompanharam, quando, em quantas sessões vesperais e noturnas, diante de quantos espectadores, em que cidades e em que salas, quanto renderam, etc. A partir dessa legislação parece ter havido no Brasil um incremento da produção de um determinado tipo de filme de curta-metragem, e muitas entrevistas de realizadores ou produtores de curta-metragem estabelecem uma relação de causa a efeito entre a lei e a produção que seguiu. Vamos supor que estes sejam os dados de que disponha um historiador daqui a algumas décadas. Ele poderia não só estabelecer uma relação entre a legislação e o comportamento da produção, como poderia também deduzir que a lei possibilitou ao público das salas comerciais entrar em contato com uma modalidade de cinema que este desconhecia antes da lei (ou que não existia), e estabelecer uma relação explicativa entre a receptividade do público e o aumento da produção.

Ora, nós – na nossa atualidade – sabemos que não foi isto que ocorreu, pois sabemos que os exibidores não gostavam de exibir tais curtas-metragens que eram rejeitados pelo seu público, que os curtas eram programados de uma forma considerada arbitrária, ou seja, sem

procurar harmonizar a escolha do curta com os gostos do público pressupostos pelo longa-metragem, e, de forma geral, acontecia o seguinte: o exibidor retirava o curta da distribuidora, não o exibia (a fiscalização era precária para não dizer inexistente), o devolvia e pagava a porcentagem requerida. O mecanismo burocrático montado por essa lei, para funcionar, isto é, para alimentar a produção (mesmo que precariamente), prescindia do público. Uma análise baseada no texto da lei e o desconhecimento do seu funcionamento na prática cotidiana poderiam levar a alguns enganos sobre o comportamento do público das salas comerciais e os filmes a que vinha sendo exposto, no caso os curtas, embora disponhamos de dados precisos (se devidamente arquivados) sobre a grande quantidade de espectadores que teriam assistido a esses filmes de curta-metragem. Daí se poder afirmar sem grandes riscos que poucos dados superficiais sobre a quantidade de projeções de alguns filmes da primeira década do século (a respeito das quais só temos informações jornalísticas nitidamente marcadas por um espírito publicitário), ou mesmo a abundante produção de filmes cantantes (sobre a qual nossas informações são imprecisas), ou a concorrência manifestada na imprensa entre produtores que abordavam o mesmo e momentoso assunto (filmes criminais), são insuficientes para fazer deduções quanto aos gostos e comportamentos do público da época.

EXEMPLO DE ELABORAÇÃO DE UM CONTEXTO

Para aprofundar as idéias de recorte e de contexto, gostaria de citar como exemplo um estudo de François Baby (1989) sobre o cinema do Quebec, de que conheço apenas uma versão reduzida apresentada num colóquio de Cerisy. Também não conheço Baby, e sua comunicação me dá a impressão de ser ele sociólogo, em todo caso de ter forte formação em sociologia. No seu estudo sobre o cinema do Quebec posterior à Guerra, a história do Quebec tem uma função essencial e ocupa um espaço quantitativamente enorme; penso não exagerar ao dizer que cerca de dois terços do texto não se referem a cinema. O que quero destacar aqui é a *démarche*. Ele não expõe a história do Quebec para em seguida expor ou inserir nela a história do cinema quebequense, mas aborda inicialmente o cinema. Verifica uma interrupção da produção

de filmes de longa-metragem por volta de 1954, e a sua retomada em 1963, com uma particularidade: uma radical mudança de estilo e a extrema valorização do “cinema direto”. O que retém a sua atenção é: por que a valorização dessa modalidade cinematográfica? Este é o seu questionamento. Tenta responder: expansão do “cinema direto” em vários países vinculada ao desenvolvimento de novos equipamentos de imagem e som, e aparecimento de emulsões mais sensíveis; o encontro Rouch-Brault; a propensão do National Office Board (NOB) para a pesquisa de linguagem. Conclui que nenhuma dessas explicações são suficientes: o desenvolvimento internacional do cinema direto não explica a razão do interesse particular que lhe consagram os cineastas quebequenses; o encontro com Rouch tampouco explica (Rouch esteve no Brasil em meados dos anos 1960, em pleno *boom* do “cinema direto” e do “cinema verdade”, e sua presença aqui não provocou o mesmo resultado); a política cultural do NOB tampouco é uma explicação, já que rejeitava nitidamente a francofonia. É então que Baby deixa a área cinematográfica para se voltar ao contexto social e buscar nele tentativas de explicação. Mas o contexto social não é dado. Há portanto uma segunda etapa, que consiste na formalização teórica do contexto que, no caso, consiste em montá-lo a partir de dois conceitos (sociedade “real” e sociedade simbólica). Num terceiro momento, a partir desses conceitos, se constrói a evolução da sociedade quebequense posterior à Guerra em três fases. Um quarto momento possibilita inserir a data de 1963 num período que se inicia em 1960 e estabelecer relações entre características da sociedade do Quebec nessa fase e o recurso à técnica do “cinema direto”, erguido pelos quebequenses em estilo cinematográfico privilegiado que, a partir de um certo momento, cairá em desuso. Não tenho a menor idéia se a análise de Baby se sustenta (reconhece-se internacionalmente que o Quebec foi um dos centros mais importantes do “cinema direto” e do “cinema verdade” nos anos 1960), nem quero apresentar este trabalho, aqui excessivamente resumido, como um modelo. Mas me refiro a ele porque o contexto não é apresentado como um dado da realidade, mas é uma construção, e porque essa construção é gerada pelo problema em pauta. Sei perfeitamente os perigos que espreitam esse método: reduzir a construção do contexto às necessidades do texto, ou, mais exatamente, às necessidades percebidas na formalização do texto, e desse modo deixar escapar possíveis relações explicativas. Assim

mesmo, resolvi citar o trabalho de Baby por me parecer que, atualmente no Brasil, sugere uma reflexão metodológica que ajudaria a superar o que considero ser a concepção do contexto como dado natural e sua tênue relação com o objeto de estudo.

Poderíamos esboçar aqui uma experiência para aplicar um método semelhante a alguns filmes brasileiros. Estudando os filmes que marcam o fim da primeira fase do Cinema Novo (deixando de lado a discussão da periodização do Cinema Novo), ou seja, *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis*, mais exatamente procurando estudar aspectos de sua ideologia e de sua temática, a visão corrente do contexto nos levaria a traçar amplo panorama da situação social, política e das lutas ideológicas entre cerca de 1955 e 1964. Passaríamos pelo Centro Popular de Cultura, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os governos Kubitscheck, Quadros e Goulart, as dezenas de greves urbanas ocorridas nos primeiros anos 1960, as Ligas Camponesas, as Reformas de Base: seria um trabalho monstruoso, no qual os filmes se perderiam provavelmente, e do qual poderiam emergir relações mecânicas, óbvias (óbvias no sentido de: construídas sem mediações), e muito presas às intenções ou ao que se julga terem sido as intenções dos cineastas. E duvido que chegássemos a hipóteses convincentes sobre pontos essenciais: por que a temática rural? Por que *Deus e o Diabo* se ambienta no final dos anos 1930, *Vidas secas* nos primeiros anos 1940, e por que *Os fuzis* não tem data? Por que o distanciamento em relação à representação da cotidianidade e a opção por uma representação globalizante, altamente metafórica, inclusive *Vidas secas*, inclusive *Deus e o Diabo*, apesar de sua seqüência inicial de cunho etnográfico? Se, ao invés de traçar primeiro o contexto, formularmos primeiro o objeto de nosso estudo – as perguntas acima, por exemplo – e formos então questionar as lutas políticas e ideológicas aproximadamente contemporâneas da produção dos filmes e um pouco anteriores, talvez consigamos esboços de respostas. Poderíamos tentar o seguinte: uma das referências ideológicas fundamentais da época é o desenvolvimentismo e suas formulações pelos integrantes do ISEB. De forma muito simplificada e sem levar em conta as contradições internas ao ISEB e ao desenvolvimentismo, o que deveria ser feito se se tratasse de uma pesquisa e não de uma mera sugestão, podemos dizer que se trata de um projeto ideológico de caráter capitalista e industrial, à

pretensão nacional; enquanto nacional previa a integração das massas marginalizadas à produção e ao 'consumo'; enquanto nacional e industrial, manifestava contradições com o imperialismo norte-americano e o latifúndio. Até agora, a se aceitar essa supersíntese, nada que responda às nossas perguntas. Mas, se nos pérgeuntarmos como grande parte da intelectualidade de esquerda, inclusive os cineastas (e aí teríamos que formalizar "intelectualidade", "cineasta"), recebiam tal projeto ideológico, talvez consigamos formular elementos de resposta. No caso aqui apresentado como exemplo, não basta construir o contexto a partir das indagações formuladas a respeito do objeto, é necessário perguntar-se como o grupo produtor – no caso, os cineastas –, internalizou os elementos de contexto levantados. Baby passa por cima dessa etapa, ou deixa implícito que os cineastas coincidiam com a sociedade quebequense. Penso que Pierre Sorlin tem razão ao considerar, no capítulo sobre o neo-realismo de sua *Sociologie du cinema* (1977), que se trata de etapa fundamental, pois não é, ou não é apenas o projeto social que está operando na produção cultural, mas a forma de sua internalização pelo grupo produtor. No nosso caso, temos que nos perguntar como essa intelectualidade, e os cineastas, embora se dissessem freqüentemente socialistas e revolucionários, podiam estabelecer uma ponte com o desenvolvimentismo. A ponte foi provavelmente possibilitada primeiro por causa do caráter nacionalista do projeto desenvolvimentista, e, segundo, porque o consideravam como a "revolução burguesa", etapa necessária, dentro de determinada concepção de história, para alcançar a "revolução socialista". Em cima dessas duas colocações, e sem desconhecer a existência de contradições e polêmicas, uma espécie de pacto tácito poderá ter-se tornado possível entre a intelectualidade de esquerda e o desenvolvimentismo. O pacto, em nome do nacionalismo e da "revolução burguesa", levou os cineastas a desconsiderarem os temas que pudessem ser tidos como "delicados" por essa burguesia que se dizia nacionalista e industrialista. Donde a eliminação de temas como a cidade, a burguesia, a indústria, o proletariado urbano, e o refluxo da temática para as áreas rurais, a crítica da estrutura agrária e a miséria do campesinato. As áreas rurais também poderiam se prestar a assuntos "delicados", tais como as organizações populares não controladas pelo governo. Daí o refluxo da temática para os anos 1930-1940, quando não existiam as Ligas Camponesas. Podemos articular

com essas colocações o distanciamento desses filmes em relação à representação da cotidianidade (comparemos os filmes em pauta com um *Rio, quarenta graus* ou um *O grande momento*, dos anos 1950) e seu alto nível de simbolização e metáfora. Esse estilo possibilitava uma generalização. Assim, apesar de *Deus e o Diabo* referir-se a Lampião que morreu há três dias, ou das datas que aparecem na tela de *Vidas secas*, simbolização e metáfora permitem que os filmes não se ambientem num passado determinado e falem dos camponeses de ontem, de hoje, de sempre, enquanto durar essa estrutura agrária. Podemos perguntar-nos se o resultado dessa indagação a partir dos três filmes seria generalizável para os filmes do início dos anos 1960, que se costuma rotular de Cinema Novo, em particular aqueles que têm a mesma ou aparentemente a mesma temática, tal como *Maioria absoluta*. E perceberíamos que este documentário, por abordar a sindicalização rural contemporânea à sua filmagem, enquadra-se provavelmente, neste nível, numa outra faixa ideológica, bem como o projeto inacabado de *Cabra marcado para morrer*, que valorizava as Ligas Camponesas e pouco se detinha sobre a sindicalização oficial. O que nos levaria a perceber que recortes internos, neste nível ideológico, precisam ser feitos dentro do Cinema Novo e, talvez e provavelmente, reconsiderar a própria expressão Cinema Novo, caso se queira torná-la um recorte metodológico. Isto por um lado. Por outro, deveríamos nos perguntar em que territórios ideológicos se apoavam os dois últimos filmes citados, certamente diferentes dos apoios de *Deus e o diabo* e *Vidas secas*, e de que forma diferenciados. E assim por diante.

Outro tipo de questionamento é possível a partir da conexão feita entre alguns filmes e o desenvolvimentismo. Por exemplo: o desenvolvimentismo, ou mais exatamente, a representação que dele se fizeram os cineastas, é suficiente para explicar a temática dos filmes? Ou: o desenvolvimentismo era uma proposta industrialista: o que fizeram os cineastas com a indústria? Ou seja: o contexto que construímos é suficiente para responder às perguntas formuladas? Em relação à primeira pergunta, penso que não. A fuga aos temas incômodos para a “revolução burguesa” poderia ter levado a outros temas. De modo que outro movimento se faz necessário e outro(s) contexto(s) deverá(ão) ser construído(s). Por exemplo: houve uma busca de temas populares já artisticamente formulados, no caso na literatura dos anos 1930. Esse

segundo contexto, a ser articulado com o primeiro, tampouco se revelará suficiente, e deveremos pensar em toda uma poesia e prosa brasileira e latino-americana que vão buscar nas áreas rurais e indígenas a autenticidade da nação. Não desenvolvo, mas esse tipo de elaboração me parece apto a construir um contexto estruturado e significativo em relação ao recorte feito inicialmente. Tampouco desenvolverei uma possível resposta à segunda pergunta, mas pode-se sugerir o seguinte: os cineastas não incluíram a temática industrial nos filmes dessa época, mas nem por isso a esqueceram. Basta ler o pequeno ensaio de Maria Rita Galvão, “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” (1980), para perceber que a indústria fazia parte do ideário cinematográfico, sob a forma contraditória de uma “indústria do cinema independente”, ideário que vai se prolongar até o final dos anos 1960. Esse olhar sobre a indústria não despontava – pelo menos até onde vão as nossas análises atuais – na temática dos filmes, na sua estruturação dramática, nos seus estilos. Mas a indústria se torna elemento temático de filmes posteriores a 1964, marcando a dissolução do possível pacto aludido acima. Um novo recorte, que contribuiria para uma comprovação da hipótese estabelecida, pode então ser feito.

Penso, ou tenho a ingenuidade de pensar, que uma crítica sistemática dos recortes e dos contextos praticados até agora pela historiografia do cinema brasileiro, bem como de suas articulações, poderá contribuir para uma renovação do nosso discurso histórico.

IV

DA PEDAGOGIA

As observações feitas nos textos anteriores levam obrigatorياente a considerações de ordem pedagógica, porque os dois níveis que constituem a disciplina Cinema Brasileiro, ministrada no CTR/ Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, enquadram-se na metodologia aqui questionada. Breve olhada nas suas ementas permite verificar que estão baseadas no isolamento da série produção cinematográfica: não estão previstas informações referentes à(s) série(s) distribuição e exibição, à relação produção-distribuição-exibição, à articulação cinema brasileiro/outras séries de produção cultural brasileira, etc.; dependendo da sua orientação, os professores podem, evidentemente, fazer incursões, mas não há previsão neste sentido nas ementas. Outrossim, as ementas são construídas como panoramas estruturados pela cronologia.

Professores da área duvidosamente dita “teórica” discutiram essa questão. Uma experiência: sugeri informalmente a uma professora de história, enquanto programava um curso de Cinema Brasileiro I, que tentasse abandonar a estrutura panorâmica e se distanciar da seqüência cronológica que tende a criar relações de causa e efeito um tanto mecânicas.

A sugestão estava baseada na estrutura de aulas da disciplina História do Cinema, ministrada na Universidade de Paris VIII pelo professor Jean Narboni, crítico de cinema e não historiador.²⁷ Essa disciplina, ministrada em nível correspondente ao que seria no Brasil o “curso básico”, tinha “Rosselini” como tema no semestre em que fiz um estágio de curta duração. É um tema de extensão restrita que, no CTR, corresponderia antes à pós-graduação do que à graduação, ainda mais que o estudo de um mesmo filme podia ocupar mais de uma aula. A maneira, porém, como eram dadas as aulas as tornava adequadas a um curso introdutório. Exemplifico. A respeito de *Alemanha, ano zero* (1948) e tendo sido previamente apresentado *Roma, cidade aberta* (1946) em aula, o professor levantou a questão da representação dos nazistas elaborada por Rosselini. A partir desse ponto, foi discutida a questão da “representação”, o discurso cinematográfico e suas implicações culturais e políticas, bem como a “representação dos nazistas”, varrendo então amplo leque: no cinema alemão nazista e pós-nazista, no cinema americano no tempo da Guerra, e depois nos cinemas francês e italiano até a atualidade, incorporando filmes recentes, como *Os deuses malditos* (Visconti, 1969), *O porteiro da noite* (Liliana Cavani, 1974) e outros. Outro exemplo: a aula seguinte partiu de um tema ainda mais restrito: no final de *Alemanha, ano zero*, um personagem anda longamente, a esmo, pela cidade; o professor apresentou essa seqüência como precursora do “cinema de deambulação”, de onde surgiu uma série de considerações sobre esta forma importante nos filmes das últimas décadas, até Wim Wenders, sendo que se procuraram outras raízes do “cinema de deambulação” em filmes dos anos 1920. Conforme este método, o núcleo central e restrito do curso é tomado como ponto de irradiação.

A professora de história modificou, naquele semestre, a estrutura de seu curso de Cinema Brasileiro I. De comum acordo com os estudantes foi escolhido um núcleo central, no caso um filme dos anos 1950. Ocorreu que, no decorrer do curso, os estudantes ofereceram resistência a este

27. Conversas com o professor Jean Narboni em Paris e observações de suas aulas se deram no quadro do programa “Reciclagem do ensino da história do cinema e análise de filmes”, USP/BID, 1989-1992.

método e reivindicaram um discurso panorâmico, obediência à cronologia, deixando transparecer, em reunião que fizemos com eles, que fatos posteriores se explicam por meio de fatos anteriores.

Dois vetores, no mínimo, parecem rege este desejo de história. Um deles é uma noção vigente de história embutida na mentalidade dos estudantes, que encontra suas raízes tanto no "senso comum" quanto no ensino primário e secundário. Tal noção parece se caracterizar da seguinte forma: 1) a história tem uma existência em si, independentemente dos discursos a seu respeito: ela é um dado; 2) a história se compõe de fatos, que também são dados em si e não dependem de recortes, de interpretações, de construções; e 3) a história é linear, os fatos se encadeiam cronologicamente e uma relação cronológica explicativa é inerente aos fatos. O trabalho a ser feito consiste portanto em tomar conhecimento dos fatos e descobrir a explicação. A única tolerância concedida pelos estudantes quanto à cronologia é que uns preferiam uma cronologia progressiva, e outros, regressiva. Tal concepção percebe a história como exterior a qualquer discurso ou qualquer forma de elaboração, e também qualquer relação com preocupações da atualidade. Essa forma de perceber a história não é privilégio de nossos estudantes. Em seminários de que participei na Fundação para o Desenvolvimento da Educação com professores do ensino primário e secundário, visando ao uso do cinema em aulas de história, percebi que essa era também a concepção dominante de história neste meio.

Nossos estudantes não percebiam, naturalmente, que estavam, de fato, operando um recorte bastante nítido, que tinha um ponto de ancoragem na atualidade. Pois, a história do cinema brasileiro que reivindicavam e apresentavam como um dado era a história da produção cinematográfica, revelando preocupações não explicitadas quanto ao quadro de produção no qual estão ou estarão inseridos.

O segundo vetor que rege esta concepção de história, pelo menos para o curso que estava em discussão, me parece ser um "desejo de autoridade". Se a história é um dado da realidade independentemente de qualquer intervenção, se a história tem uma estrutura em si mesma fornecida pela sucessão cronológica dos fatos, não temos nenhuma liberdade diante dela, e ela própria fornece a estrutura de um curso de história, não há portanto o que discutir. Ao contrário, se a história não

é previamente dada e se os objetos históricos devem ser construídos, abre-se imensa margem de liberdade e de responsabilidade, que provoca provavelmente grande insegurança. Se a história existe em si com suas significações inerentes, ela se torna aconchegante, um ninho. Assim que falamos de metodologia que constrói os objetos históricos, destruímos essa reserva bem organizada. E essa discussão, curiosamente, dava-se numa situação que na aparência era o próprio exercício da liberdade e da responsabilidade, ou seja, os estudantes faziam aos professores reivindicações que estes aceitavam discutir, e assumiam ou pretendiam assumir certa responsabilidade na organização do curso. Só que tais reivindicações levavam ao imobilismo.

A solução proposta pelos estudantes foi que o segundo nível de Cinema Brasileiro, a meu cargo, (a reunião deu-se no final do curso da professora, considerado, aliás, muito bom, apesar dessa restrição metodológica) obedeceria à cronologia. Não me pareceu de bom alvitre ir de encontro à proposta dos estudantes, já que, afinal de contas, tínhamos resolvido consultá-los e lhes dar a oportunidade de manifestar suas aspirações. Por motivos didáticos, devia de alguma forma levar em conta as colocações estudantis. Mas era um impasse porque, por outro lado, não estava disposto a voltar ao panorama cronológico. Optei pela seguinte solução: o curso se apoiaria numa bibliografia sobre história do cinema brasileiro, composta por textos que respeitassem a visão panorâmica e cronológica, que eu apresentaria numa ordem tal que os "fatos" tratados ficassem numa seqüência cronológica. A reivindicação ficaria assim satisfeita. Só que, ao invés de considerar como matéria das aulas o conteúdo dos textos, tomei como assunto os próprios textos, a saber, a concepção de história que veiculavam. O resultado não foi de todo brilhante (a começar porque acompanhar tais aulas requeria leitura prévia dos textos – o que nem sempre ocorria, apesar de serem curtos), pois pouco mais de um terço de uma classe de vinte e tantos alunos acompanhou as aulas com interesse. Dei-me rapidamente conta da situação, mas resolvi prosseguir nesta direção, por achar que o terço que acompanhava revelava um interesse superior ao que geralmente se manifestava em aulas de história, e tinha elevado nível de participação.

Outra questão a que levam as colocações feitas nos textos anteriores é: devemos manter a disciplina Cinema Brasileiro? A pergunta

é baseada na idéia (ingênua?) de que a história do cinema brasileiro faz parte da história do cinema. Como há uma disciplina de História do Cinema, o cinema brasileiro estaria naturalmente incorporada a ela. A esta pergunta vem uma resposta contundente: se fizermos isso, a preocupação com o cinema brasileiro correrá o risco de desaparecer da escola, pois grande parte dos estudantes não manifesta interesse espontâneo pelo cinema brasileiro.

De fato, é difícil prever o que resultaria da supressão da disciplina. A sua criação é compreensível: corresponde ao recorte e isolamento da série *cinema brasileiro*, e dentro dela ao isolamento da série *produção cinematográfica brasileira*; nela ecoa, portanto, a maneira como se escrevia a história do cinema brasileiro nos anos 1960, quando da fundação da então Escola de Comunicações Culturais; corresponde à necessidade de incentivar os estudos relativos ao cinema brasileiro, particularmente os levantamentos de dados factuais; e força um pouco por decreto o interesse por esse cinema por parte de um corpo discente cujas opções costumam ser outras. Os resultados na década de 1970, quando a disciplina foi regida por Paulo Emílio Salles Gomes, foram indiscutivelmente positivos – e talvez continuem positivos. São provas desses resultados filmes realizados por alunos, ou ex-alunos de Paulo Emílio, como *Tem coca-cola no vatapá* e *Paulo Emílio*.²⁸

No entanto, outros elementos devem ser abordados.

Isolar o cinema brasileiro das outras cinematografias tem consequências metodológicas não necessariamente benéficas. O relacionamento da produção brasileira com as estrangeiras adquire um caráter adjetivo. Em aula sobre *Limite*, pode-se fazer referência à vanguarda francesa dos anos 1920, mas indiscutivelmente não se estuda o filme no quadro das vanguardas dos anos 1920. O mesmo ocorre com filmes dos anos 1950 e o neo-realismo, ou com o Cinema Novo e os novos cinemas que despontaram a partir do final dos anos 1950, e assim por diante. Inserir o cinema brasileiro no corpo da disciplina História do Cinema levaria a maior integração no complexo internacional.

28. *Tem coca-cola no vatapá* (Pedro Farkas e Rogério Correa, 1975); *Paulo Emílio* (Ricardo Dias, 1981).

Esse isolamento, se motivou um interesse positivo pelo cinema brasileiro, implica uma atitude que poderia ser qualificada de paternalista: já que ninguém se interessa espontaneamente por ele, vamos forçar o interesse. Tal atitude, embora perfeitamente compreensível e justificável, traz, entretanto, no seu bojo o que chamaria de um “processo de guetificação”. Penso haver uma analogia entre esse processo e a reserva de mercado: uma cota de tempo destinada a filmes brasileiros nas telas. Aqui temos não uma reserva de mercado, mas uma espécie de reserva acadêmica. No mercado, atualmente, a presença compulsória dos filmes brasileiros nas telas, embora ainda existente no texto da lei, acabou-se. Se ela foi indiscutivelmente benéfica para a produção durante muito tempo, também foi maléfica para essa mesma produção: a presença legalmente compulsória nas telas nunca gerou a adesão do público aos filmes; quando houve adesão a determinados filmes, não foi, ou não foi apenas, ou mesmo não foi essencialmente por causa da reserva de mercado. Ela não causou o sucesso da chanchada. Nos anos 1970, o sucesso da pornochanchada não se deveu à reserva, a tal ponto que diversas salas da cidade de São Paulo consagravam a filmes brasileiros mais tempo do que o previsto por lei, porque o público apreciava os filmes. Quando, no começo dos anos 1960, iniciou-se o Cinema Novo, a reserva de mercado era a mesma que no apogeu da chanchada nos anos 1950, e nem por isso seus filmes tiveram uma repercussão junto a um público que ultrapassasse uma pequena elite. Por outro lado, o fato de que os cineastas sabiam que seus filmes chegariam às telas por força de lei distanciou a produção do público, afrouxou e, freqüentemente, fez desaparecer qualquer relação efetiva com o público. O desaparecimento atual da reserva de mercado não facilita a vida dos cineastas de hoje, no entanto talvez possa ser considerado como benéfico a longo ou a muito longo prazo, pois uma eventual retomada da produção (provavelmente em outros termos que não apenas o filme destinado às salas) poderá vir a tomar em consideração a existência do público, fortalecer gêneros, temas, estilos motivadores do interesse público.

Outra analogia pode ser estabelecida. Em novembro de 1992, data aleatória, os vídeos disponíveis na locadora 2001-5a. Avenida estavam dispostos nas prateleiras conforme as seguintes categorias: Erótico, Policial, Aventura, Cinema nacional, Musical, Infantil, Comédia,

Suspense, Arte, Documentários e Drama. Os filmes brasileiros estavam concentrados na categoria “Cinema nacional”, e não constavam títulos brasileiros nas outras categorias, a não ser alguns em “Documentários”. A não ser, também, *Anos rebeldes*, *Desejo* e *Anos dourados*, que são vídeos provenientes de minisséries da TV Globo, o que não deixa de ser significativo: esses produtos televisivos não estavam no gueto. Em contrapartida, *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* ou *O bandido da luz vermelha* não estavam em “Policial”, nem os filmes de Glauber Rocha ou Julio Bressane em “Arte”.

A disciplina de Cinema Brasileiro isolada da de História do Cinema oferece afinidades com a reserva de mercado e a organização da locadora.

Devemos nos perguntar se a médio e longo prazo é mais fecundo forçar um interesse compulsório pelo cinema brasileiro, ou trabalhar para que se desenvolva um interesse mais espontâneo? Tanto mais que não é exatamente verdade que o desinteresse pelo cinema brasileiro seja sistemático por parte da totalidade do corpo discente. De vez em quando, os estudantes organizam ciclos de cinema. Houve semestres em que não programavam nenhum filme brasileiro, outros em que só programavam filmes brasileiros (como a mostra de Cinema Marginal, ocorrida no segundo semestre de 1991, acompanhada por uma publicação inteiramente dedicada a filmes e cineastas brasileiros). Sou de opinião, pelos motivos metodológicos e pedagógicos que acabo de expor, que é preferível tirar o cinema brasileiro de seu isolamento compulsório: fazemos parte do mundo, mesmo que não numa posição igualitária.

Há possivelmente outra razão que levaria a manter a disciplina de Cinema Brasileiro isolada da de História do Cinema. Queiramos ou não, tanto aqueles que se interessam pelo cinema brasileiro quanto os outros, mantemos com o cinema brasileiro uma relação diferenciada da que ocorre com outras cinematografias pelo simples fato de pertencermos à mesma sociedade que o produz. As nossas percepções, os nossos amores e ódios não são os mesmos. Temos um olhar diferente sobre a produção local e essa diferença justificaria uma disciplina que diferenciasse o cinema brasileiro dos outros. Estou absolutamente convencido dessa diferença, que é formadora tanto para os que pretendem vir a realizar cinema (os estudantes), quanto para os que

desenvolvem pesquisas históricas e análises de filmes. Embora convencido dessa diferença, penso que, se for canalizada exclusivamente para o cinema brasileiro, ela ao mesmo tempo gera e provém de um processo de guetificação. Pois, somos conduzidos ao seguinte raciocínio: por nossa posição social, temos um olhar diferenciado sobre o cinema brasileiro, mas o nosso olhar sobre as outras cinematografias não é diferenciado. Ou seja: ensinamos a história do cinema brasileiro de forma diferenciada, mas ensinamos a história do cinema americano ou italiano como é ensinada na Espanha ou na Inglaterra. Talvez haja algum exagero da minha parte. Mas é fato que nos apoiamos em Siegfried Kracauer e Lotte Eisner para ensinar o Expressionismo alemão, ou em Jay Layda para falar do cinema soviético. Sem excluir, evidentemente, estes historiadores e ensaístas, poderíamos pensar numa linha diferente. Quando um Júlio Bressane diz que *Limite* é o filme mais radical da vanguarda francesa que esta não chegou a fazer – tenha ele razão ou não –, o seu olhar diferenciado sobre cinema brasileiro enforma o seu olhar sobre as outras cinematografias; ele não guetifica *Limite* e o cinema brasileiro. Quando, na Cinemateca Brasileira, a professora Maria Rita Galvão se defrontou com a periodização da história universal do cinema proposta pela Federação Internacional dos Arquivos de Filmes, percebeu que os conceitos da história universal não são universais, e que o olhar diferenciado sobre o cinema brasileiro não leva apenas a solicitar um cantinho especial para este cinema ou o latino-americano ou o do Terceiro Mundo, mas que esse olhar leva a uma relativização dos conceitos “universais” e, portanto, a uma reconsideração dos métodos de composição do discurso histórico do cinema universal. De modo que inserir o cinema brasileiro numa disciplina única de História do Cinema não levaria apenas a tirá-lo do seu gueto e a inseri-lo num âmbito internacional, como poderia também atuar sobre a nossa perspectiva relativa ao cinema internacional.

Acrescentaria mais um tópico à discussão. Os estudantes que manifestam desinteresse e desprezo pelo cinema brasileiro, e os professores e estudantes que lhe dedicam interesse e, de forma mais ampla, os espectadores que desprezam os filmes brasileiros e os que gostam deles ou por eles se interessam, estão em posições antagônicas, ou dizem a mesma coisa? A pergunta pode surpreender porque é evidente

que são discursos contraditórios. Mas em outro nível talvez haja uma analogia: ambos criam um gueto, marcado com sinal negativo num caso e, noutro, positivo. São posições espelhadas e freqüentemente o gueto positivo é resposta ao gueto negativo. Portanto essas duas atitudes, imediatamente contraditórias, podem ser formas opostas do mesmo problema cultural de base: a guetificação. Penso que devemos agir, não ao nível das contradições imediatas, mas atacar – pelo menos discutir – este problema cultural de base. Tentar romper essa forma de contradições e entabular um diálogo entre o cinema brasileiro, seus amantes e seus desafetos numa base que não seja o gueto, vestígio rançoso de posições nacionalistas ultrapassadas.

Pergunto-me, portanto, com seriedade, se não seria oportuno inserir o cinema brasileiro na disciplina de História do Cinema (com aumento de carga horária), enfrentando os problemas negativos que tal decisão possa, quase com certeza, provocar num primeiro momento.

A partir de 1994, em decorrência do currículo instalado em 1992, teremos uma nova opção no curso de graduação, chamada "Teoria e Pesquisa", destinada a estudantes que queiram se profissionalizar nesta direção. Será o primeiro curso universitário dessa natureza no Brasil. Mais ainda que as disciplinas de Cinema Brasileiro e História do Cinema comentadas anteriormente, que se destinam ao conjunto dos estudantes, este curso nos levará a um amplo questionamento sobre a história do cinema e do cinema brasileiro, e sobre a função do historiador. É pensando nesta nova opção que este conjunto de textos sobre historiografia do cinema brasileiro vem sendo escrito, pois seu caráter profissionalizante nos coloca questões e responsabilidades mais fundas que as disciplinas dos primeiros semestres, que não deixam de ter um caráter introdutório. Em razão dessas preocupações gostaria de desenvolver algumas considerações:

1) Ao aceitar que o cinema no Brasil, ou mesmo o cinema brasileiro não são um objeto de estudo dado de "per si", oferecido pela "realidade" com suas estruturas e significações, mas, ao contrário, um campo ou campos de investigação a serem articulados com outros, seremos levados a introduzir mudanças na nossa pedagogia. Já intuímos alguns problemas ao sentir que esse deslocamento provoca uma questão semântica: o contorno de expressões como "cinema brasileiro" perdem nitidez. Para a historiografia, digamos tradicional, "cinema brasileiro"

é o conjunto dos filmes produzidos no Brasil, bem como o conjunto das pessoas e instituições que viabilizaram a sua produção, tomando tais filmes isoladamente ou em grupos, por épocas, gêneros, movimentos ideológicos e/ou estéticos, etc. Se esse objeto desaparece, o que vem a ser “cinema brasileiro”? Os filmes? As instituições? As técnicas? A exibição dos filmes brasileiros e dos estrangeiros? Os filmes inseridos na sociedade? Como? Que sociedade? Os estilos? Só dos filmes brasileiros, já que estilo não se define necessariamente pela nacionalidade? Só de filmes, já que estilo não se define exclusivamente pelo veículo? Etc. Cria-se, portanto, como que um vácuo, espaço aberto para os recortes que fará o historiador – e o professor –, abrindo nova área de responsabilidades e de decisão.

2) O sumiço do objeto de estudo previamente dado pela “realidade” poderá provocar um questionamento do professor-historiador sobre sua identidade. Se nos perguntarmos quem são os historiadores do cinema brasileiro, penso que não seria errôneo responder o seguinte: estudiosos do cinema e amantes do cinema brasileiro que não têm formação profissional de historiador (e a isto, não escapo), elaboraram um *corpus* de textos que constituem o que hoje chamamos de história do cinema brasileiro; e esse trabalho foi feito numa relação de proximidade e identificação com cineastas e sua ideologia, e projetando esta sobre o discurso histórico.

Essa proximidade entre historiadores e cineastas não é uma particularidade brasileira. Tomando como referência a situação francesa, percebemos que o discurso histórico não nasce de profissionais da história. Assim Roland Cosandey (1989) se refere a Georges Charençon, autor de *Panorama du cinéma* (1930): “crítico de arte e jornalista de cinema, [ele] só é historiador por acréscimo”. E Michèle Lagny (1989):

A escritura desta história [do cinema] permaneceu muito tempo fora do campo institucional (...) o trabalho foi feito por ‘voluntários’ que deram início aos arquivos ou contaram ‘histórias’ que, salvo brilhantes exceções, não tiveram rigor nem problemática e cuja organização é freqüentemente apoiada sobre classificações e periodizações não questionadas.

Cosandey faz também observar que textos de Canudo e de Delluc colocam o presente como “só ele habilitado a escrever a História”, o

que é expressivo de “uma nova geração de cineastas, associados ou confundidos com uma nova geração de críticos”. Como, na época, historiador (o termo é excessivo) e crítico não se distinguem, essa afirmação situa uma das raízes da elaboração da história do cinema no próprio campo dos interesses dos cineastas.

No caso brasileiro, essa identidade foi com certeza um elemento propulsor do discurso histórico e manifesta-se sob várias formas. Historiadores e críticos – a distinção nem sempre é nítida – aproximam-se da produção. Por exemplo, Paulo Emílio Salles Gomes, ator em *Gimba*, escreve os roteiros de *Memória de Helena* e *Capitu*, ou freqüenta salas de montagem, fazendo sugestões às vezes acatadas pelo montador, conforme depoimento da produtora de *A morte comanda o cangaço*.²⁹ Eu próprio, trabalhando às vezes como ator, roteirista ou diretor. O inverso existe, quando Glauber Rocha escreve *Revisão crítica do cinema brasileiro*, ou Lauro Escorel realiza o filme *Sonho sem fim*, biografia ficcionada do cineasta gaúcho Eduardo Abelim. A respeito de Alex Viany, talvez não seja deslocado perguntarmos se é um crítico e historiador também diretor de cinema, ou um diretor que também trabalha como crítico, repórter e historiador. Essa simbiose produziu momentos importantes. Cito apenas um exemplo: em 1972, cineastas cariocas organizaram um colóquio na PUC do Rio de Janeiro, com o título “Vai chover na caatinga”. Na noite do primeiro dia, se minhas lembranças são boas, participantes do congresso tomaram conhecimento do primeiro número da revista *Argumento*, que continha o ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” de Paulo Emílio. Por proposta de Sérgio Santéiro, os trabalhos do segundo dia foram interrompidos para leitura integral do texto e discussão. O texto, aplaudido, tornou-se o eixo das discussões do dia. Os cineastas presentes encontraram a sua identidade nas palavras de Paulo Emílio. Apesar da riqueza de encontros como este, a aderência entre historiadores e cineastas leva o discurso histórico a internalizar, sem perceber, conceitos que não consegue questionar. Como não penso que um afastamento radical seja benéfico, na medida

29. *Gimba, presidente dos valentes* (Flávio Rangel, 1963). *Capitu*, (Paulo César Saraceni, 1967; roteiro em colaboração com Lígia Fagundes Telles). *Memória de Helena* (David Neves, 1969). *A morte comanda o cangaço* (Carlos Coimbra, 1961).

em que pode prejudicar a sensibilidade e a intuição – e até mesmo operações metodológicas em certos casos: entrevistas, biografias, etc. –, tenderia a propor movimentos de aproximação e distanciamento, de identificação e crítica da identificação entre historiadores e cineastas.

Podemos questionar também a fusão que muitas vezes se opera na mesma pessoa entre o crítico ou analista de filmes, e o historiador. Pessoas como Alex Viany ou Paulo Emílio foram igualmente historiadores e críticos. Em outros casos, a linha de repartição é mais nítida. Maria Rita Galvão é antes uma historiadora do que uma analista de filmes. No entanto, seu *Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz* contém partes de análise de filmes, como as dedicadas a *Caiçara* ou *Terra é sempre terra*. Ismail Xavier não é historiador. Contudo, tanto *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983) como seu imenso trabalho sobre *As alegorias do subdesenvolvimento* (1993) não deixam os historiadores indiferentes pelos recortes que esses ensaios propõem e pelas inúmeras pistas de investigação que sugerem. Outros exemplos poderiam ser dados. Essa fusão me parece rica porque é a via que os estudos cinematográficos brasileiros apresentam para uma inter-relação fecunda entre análise de filmes, história e teoria do cinema. Podemos citar como exemplo de um fecundo cruzamento do trabalho histórico com o de análise de filmes os estudos de Maria Rita Galvão sobre a evolução da linguagem cinematográfica narrativa no cinema mudo brasileiro e *Os óculos do vovô*.³⁰ Essa interação entre análise de filmes, história e teoria do cinema, particularmente desenvolvida na bibliografia internacional referente ao “cinema dos primeiros tempos”, deverá ser um dos eixos metodológicos da nova opção do curso de graduação do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão.

O aparecimento de novos recortes não se dará por decreto. É necessário encontrar na produção historiográfica atual ritmos e dinamismos propícios a essa renovação. Um dos elementos decisivos é, para mim, a situação atual da produção e comércio cinematográfico no Brasil. Procuremos indícios de uma eventual produção de novos recortes.

30. Dirigido por Francisco Santos, Pelotas, 1913.

Num primeiro momento, podemos sondar, na historiografia concernente ao cinema brasileiro, pesquisas que apresentem ou sugerem linhas de investigação não exclusivamente relacionadas com o cinema brasileiro, possibilitando articulações com cinematografias estrangeiras ou outros elementos da produção cultural. Por exemplo: em *Sertão mar*, Ismail Xavier relaciona idéias de Franz Fanon, ou mais exatamente a leitura de Fanon por Glauber Rocha, com a "Estética da fome"; essa rica sugestão presta-se com certeza a desenvolvimentos que, pelo relacionamento com formações ideológicas vigentes nos anos 1960, ampliaria nossa análise de elementos ideológicos, e outros, do Cinema Novo, bem como permitiria estabelecer conexões entre este e o cinema e a cultura internacionais; lembro a este respeito que Fanon também foi uma das fontes de Solanas na elaboração de *La hora de los hornos*. Outro exemplo: o que realmente foi o "padrão internacional" da Vera Cruz? Sair da referência genérica com a qual costumamos nos satisfazer e detalhar a expressão veracruziana: em que cinema, que formas de produção, que filmes pensavam precisamente os produtores e realizadores da companhia? Que relação pode haver entre o "padrão internacional" veracruziano e o repertório internacional do Teatro Brasileiro de Comédia? Etc. Faço essa observação pensando no *Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz* de Maria Rita Galvão.

Num outro momento, poderíamos verificar em trabalhos recentes ou em curso quais os que propiciam articulações ou articulam áreas brasileiras com internacionais. Por exemplo, meu ensaio: *O autor no cinema: a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60* (1994). Há outros. Penso no *work in progress* de Maria Rita Galvão sobre Alberto Cavalcanti; o simples fato de o cineasta ter tido destacada atuação na França, na Inglaterra e no Brasil levará certamente a colocações e relações que trabalhos que ficam na exclusiva área nacional não facultam. Ou então: um projeto de Lucia Nagib, interrompido por motivos técnicos, previa o estudo da recepção de filmes do Cinema Novo, de Glauber Rocha, em particular, por cineastas alemães, sobretudo Werner Herzog; ou o de Maria Elisa Leonel, que pesquisa a repercussão de filmes brasileiros na imprensa francesa nos anos 1960 e 1970. Estas investigações têm sem dúvida como preocupação fundamental uma temática brasileira, mas levam necessariamente a entrelaçar o âmbito brasileiro com o internacional. Neste sentido, podem apontar para linhas

de trabalho que criarão novos recortes e questionarão os até agora estabelecidos.

Será que esses diversos trabalhos, realizados, em andamento, ou simplesmente ideados significam, mesmo que por enquanto inconscientemente, a busca de novos campos por parte dos historiadores do cinema brasileiro? Se trabalhos dessa ordem se consolidarem, é possível que a médio prazo se abram novas perspectivas aos estudos cinematográficos sobre cinema brasileiro e a estudos cinematográficos sobre cinema no Brasil. Os casos citados me parecem particularmente propícios a construir olhares sobre cinematografias internacionais a partir de preocupações voltadas para o cinema brasileiro.

Outros exemplos são fornecidos por recortes sugeridos em alguns dos textos precedentes. Escolhi o dia 19 de junho de 1898 e a *Bela Época* para exemplificar o discurso historiográfico em ação. Apesar de este exemplo ser particularmente sugestivo por mostrar o caráter mítico dessa história, ele poderia ser outro. Mas penso que há outra determinação que levou a tal escolha, que é certamente o desejo de articulação com outros estudos, não cinematográficos. Uma olhada sobre a ensaística recentemente publicada no Brasil mostra o interesse de vários estudiosos para as décadas que vão aproximadamente de 1870 a 1914. Citemos, entre outros, os estudos de Nicolau Sevcenko, Roberto Ventura, Flora Süsskind, Roberto Schwarz, anteriormente de Sergio Micelli. Esse interesse atual pelo período talvez seja impressão decorrente de minhas leituras; pode ser que este período nunca tenha saído dos interesses da intelectualidade brasileira. Em todo caso, estes ensaístas parecem ter encontrado nestas décadas temas eloquentes para as preocupações atuais, como a discussão do nacionalismo, a desilusão das utopias após o advento da República, embriões de algo que viria a se tornar a indústria cultural, a entrada do intelectual no mercado ou o seu refúgio em instituições públicas, etc. Tais ensaios abrem campos de investigações ricos, e desenvolver estudos sobre cinema na primeira década do século possibilitaria articular diálogos entre a investigação cinematográfica e as concernentes outras áreas culturais. A relação poderá se dar a nível tópico, como é o caso das revistas de ano, ou a nível mais amplo e mais vago (por enquanto pelo menos), como o que chamei de embrião de indústria cultural. O recorte do fim do século passado-primeira década deste tem outra implicação, já abordada: a

conexão com pesquisas históricas que vêm sendo produzidas em países como a França, a Itália, o Canadá, ou os Estados Unidos. O “cinema dos primeiros tempos”, do ponto de vista da produção como da exibição, é objeto de investigação de numerosos historiadores, que não se limitam a enriquecer o cabedal de fatos conhecidos relativos à época, mas fazem questionamentos relativos aos métodos de escrever a história do cinema por um lado, e a relação entre história e teoria do cinema. São exemplos dessa busca, por exemplo, os trabalhos de um André Gaudreault, inclusive o curso que deu na Escola de Comunicações e Artes da USP, em 1990, ou essa citação de Dana Polan:

A(s) tentativa(s) para pensar o cinema dos primeiros tempos são certamente a atividade dominante na atual reflexão histórica sobre o cinema. Sobretudo porque não encontramos apenas a escritura histórica em si, mas também o exame do que é fazer história (apud Gaudreault & Gunning, 1989).

Novos objetos, novos campos, novas articulações me parecem despontar em trabalhos recentes com suficiente vigor para que se possa falar sem exagero de uma nova geração de historiadores e de um novo momento da historiografia do cinema brasileiro. Penso em José Inácio Melo e Souza que, em *A ação e o imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo* (1991), traça em paralelo elementos de história do cinema e do rádio no Brasil, deixando claro como estes dois veículos optaram, no contexto de uma sociedade capitalista, por rumos divergentes, o que enriquece a compreensão de um e outro e gera novos questionamentos. Penso em Anita Simis (1993) que, na sua tese de doutorado, aborda um objeto que nunca tinha sido sistematicamente estudado, apenas tangenciado pela historiografia clássica: *Estado e cinema no Brasil*. Penso no *Cinema, televisão e publicidade: o audiovisual e a ficção de massa no Brasil* de José Mário Ortiz Ramos (1990), que se volta para o cinema de mercado (Boca do Lixo, Trapalhões), numa contundente resposta a todo um *corpus* historiográfico e crítico predominantemente voltado para a produção culta. Penso num estudo de Artur Autran que, como bolsista de Iniciação Científica, estudou a ideologia do crítico carioca Pedro Lima, encontrando elementos de uma ideologia

corporativista que marcaria com certeza boa parte do ideário cinematográfico brasileiro. Após a abertura destas pistas, o discurso cinematográfico no Brasil não pode permanecer o mesmo.

V

DIÁLOGO I: A METÁFORA LITERÁRIA

A partir de aproximadamente 1965, um novo personagem se desenha em alguns filmes do Cinema Novo: o intelectual. Esse personagem não existia antes de 1964, pelo menos explicitamente tematizado. O primeiro filme a explicitar a temática é sem dúvida *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965); as obras-primas são no meu entender *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). A que se deve o aparecimento dessa temática ou, pelo menos, sua passagem do nível implícito ao explícito? Penso que dois fatores se articulam. O golpe de Estado de 1964, além de atingir artistas e intelectuais pela repressão, os leva a questionar posturas assumidas no final dos anos 1950 e primeiros anos 1960. Nessa época, setores da intelectualidade encontraram uma função social: a concepção da arte como ativa nas transformações sociais; a concepção do intelectual como portador e produtor de consciência, e cuja arte pode conscientizar um povo considerado como “alienado”; a ação social, sobretudo a ação social revolucionária, considerada como consequência da consciência; a possibilidade do artista tornar-se popular e revolucionário por opção ideológica e pela sua atuação, livrando-se da

determinação de sua classe de origem – são colocações que possibilitaram aos artistas e intelectuais se situarem na sociedade. O golpe abala essas convicções em muitos artistas e intelectuais. O que eram convicções transformam-se em ilusões; a relação intelectual-sociedade-povo-revolução vira incerta: o intelectual perdeu seu papel. Em *O desafio*, o intelectual Marcelo (Oduvaldo Vianna) entra em depressão, ou “fossa”, para retomar a expressão corrente da época e usada nos diálogos do filme, e vê sua vida tanto profissional como amorosa desarticulada. A respeito do Paulo Martins (Jardel Filho) de *Terra em transe*, pode se falar em “derrocada das utopias”³¹ e o tom, mais íntimo e individualizado em *O desafio*, torna-se trágico. O retrato dos intelectuais e de suas relações com o poder ganha cores de uma ironia ferina em *Os inconfidentes*. Todos esses filmes são dolorosos, com matizes às vezes masoquistas, obras de intelectuais que perderam seu papel social e não encontraram outro. Seus autores falam em geral da intelectualidade de esquerda, ou que se dizia tal, ou dessa esquerda que passou a ser qualificada de “festiva”, mas falam também de si mesmos e do grupo a que pertencem, donde as conotações masoquistas. Os personagens representantes da intelectualidade brasileira derrotada são também metáforas dos próprios cineastas: estes questionam, por meio de seus personagens, a situação e o papel do cinema e dos cineastas. Aqui se coloca um problema sobre o qual podemos refletir.

O desafio: profissionalmente, quem é Marcelo? Trabalha numa revista, mas a cenografia da sede não lembra uma redação de jornal e a seqüência que nela se passa é uma discussão sobre o papel do intelectual no momento político pós-golpe. Marcelo não é um jornalista. “Você é escritor”, diz um colega a Marcelo, definindo a atividade do personagem. Esse tema atravessa o filme: inúmeras vezes Ada, amante de Marcelo, mencionará um livro que ele estava escrevendo e deixou interrompido. Para ela, a solução da depressão de Marcelo está no livro. À pergunta de Ada: “E o livro?”, ele responde: “Eu parei um pouco, mas o Carlos está entusiasmado”. Em realidade, não vê, naquelas circunstâncias, como dar prosseguimento a este trabalho, e acabará concluindo: “Que livro? Que pode adiantar um livro, uma ação

31. Expressão de Ismail Xavier.

individual (...) A idéia do livro era mentira, uma fuga". A relação literatura-política é tematizada pela leitura de um artigo de Otto Maria Carpeaux: "A experiência histórica ensina que a literatura e a política existem separadas, mas, embora separadas, seus destinos são comuns, são juntamente livres ou juntamente escravizadas".

A literatura não está presente em *O desafio* apenas por meio do personagem principal. Outro personagem, que estaria com um livro parado há dez anos, salienta a importância da poesia: "O mundo será julgado por seus poetas", afirma. Quando Ada e Marcelo visitam uma casa incendiada, encontram um pedaço de papel com dizeres que identificam como um trecho de *A invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Também na cenografia a literatura está presente. Para caracterizar Marcelo e, mais amplamente, desenhar um programa ideológico que articula política e cinema, foi feito no criado-mudo do quarto do personagem um arranjo que apresenta um número da revista *Cahiers du Cinéma*, parcialmente encoberto pelo livro de John Gerassi, *A invasão da América Latina*, que a editora Civilização Brasileira lançara pouco antes da produção do filme. Livros, tipo "coleção encadernada", compõem a cenografia do quarto de Ada, e, dispostos em altas estantes, estruturam a cenografia da sala onde um amigo recebe Marcelo. Vários planos focalizam os personagens através de vãos deixados nas estantes, ficando os personagens como que emoldurados por livros. A literatura qualifica Marcelo e personagens à sua volta, mas não todos os personagens do filme. De fato, o marido de Ada, industrial que afirma seu poder de classe e critica a esposa pelas suas amizades esquerdistas, declara: "Não temos tempo para divagações e literatura".

Embora livros, escritos e literatura tenham um papel preponderante em *O desafio*, deve-se dizer que a música "popular" tem também não pequena importância. Marcelo assiste ao show *Opinião* e ouve Maria Bethânia cantar "Carcará". Os últimos planos do filme serão acompanhados em off pela canção de Edu Lobo e G. Guarnieri "Eu vivo num tempo de guerra", com o refrão: "É um tempo de guerra, é um tempo sem sol". Mas, ao mesmo tempo em que o filme valoriza a "canção de protesto" da época, esta não parece marcar o personagem. Os planos de Marcelo durante o show *Opinião* o mostram entediado e pouco motivado; quanto à canção final é o comentário musical do narrador, referente à situação em geral, e não uma produção de Marcelo, diferentemente do livro interrompido.

Paulo Martins (Jardel Filho), personagem principal de *Terra em transe*, é um poeta. O tema aparece logo no seu primeiro conflito com o senador Diaz, de quem quer se afastar para escrever, é o que ele diz: "Não sei, mas se eu continuasse a minha poesia, eu mesmo, uma poesia nova...". Está dividido entre sua produção poética e a necessidade de uma atuação política, o que ele próprio manifesta: "A poesia não tem sentido... Palavras... As palavras são inúteis..."; "Eu, por exemplo, me dou ao vão exercício da poesia". Sara, sua companheira, que parece acompanhar a produção literária de Paulo ("Gostei muito de seu último livro..."), expressa num diálogo célebre o conflito literatura-política: "A política e a poesia são demais para um só homem...". Não retomo este aspecto do personagem de Paulo Martins, que foi bastante analisado, em particular por Ismail Xavier (1993). Além dos poemas do personagem, por ele declamados ora em *in*, ora em *off*, é lido um trecho do Martín Fierro argentino, e o filme se abre citando versos de Mário Faustino.

Com exceção de Tiradentes, poetas são também *Os inconfidentes*. A poesia faz-se presente pela leitura de poemas de Gonzaga e de Cláudio Manoel da Costa, presente no uso de versos dos próprios poetas mineiros e de Cecília Meirelles para a composição dos diálogos. Há seqüências em que o uso da palavra e da poesia é tematizado, por exemplo, na cena em que se discute o lema da bandeira e Gonzaga recomenda: "Alvarenga, deixa os versos e vamos aos fatos".

Se o Cinema Novo manteve relações com a literatura brasileira pelo viés de adaptações, como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), ou pela obra de Joaquim Pedro de Andrade de *O poeta do castelo* a *O homem do pau-brasil*, não resta dúvida de que o diálogo literário não se dá apenas com determinadas obras ou escritores, mas com a própria produção literária pelo intermédio da caracterização dos personagens ou por citações. Na história do cinema brasileiro, foi o Cinema Novo que apresentou mais personagens dados às letras, personagens estes tomados como poetas ou escritores, mas que são igualmente metáforas de uma intelectualidade preocupada com a revolução ou transformações sociais. Outros filmes poderão não ter recorrido à literatura propriamente dita, como *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), cujo personagem principal (Paulo César Pereio) é um deputado. Mas, como orador, é um homem de palavras, é isto que

ele produz. O símbolo final do filme – o deputado introduzindo na boca o cano de um revólver – se presta a diversas interpretações, uma das quais remete à morte do órgão falador.

Aproximadamente na mesma época dos filmes citados acima, encontramos também metáforas mais elaboradas a partir de outras formas de produção cultural. O ato de criação e a relação da produção artística com o corpo social são metaforizados em *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) pelo viés de um compositor e cantor popular (Grande Otelo). Suas composições artesanais são roubadas pela indústria do rádio e do disco (Bernardet, 1988). A música tem neste filme um papel estrutural na construção do personagem e da metáfora, diante do qual o uso das canções em *O desafio* adquire um caráter complementar ou adjetivo. É igualmente a música que, em *Quando o carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972), serve de matéria para a metáfora de artistas (interpretados por Chico Buarque, Maria Bethânia e Nara Leão) que questionam a realização de uma festa para o “rei”, sendo o “rei” a metáfora da ditadura militar. Mas no âmbito do Cinema Novo ou de seus antecedentes, estes filmes são figuras de exceção.

Os personagens literatos mantêm relações conflituosas com o literário (*O desafio*, *Terra em transe*), ou são alvo de uma ironia feroz (*Os inconfidentes*). A literatura, o literário, a escrita estão sob suspeita. Não funcionam bem no corpo social, o que produzem é questionado até pelos próprios poetas.

No entanto, por mais que se considere fundamentada esta última observação, ela não implica uma crítica convincente da literatura. Primeiro porque a suspeita jogada em cima da literatura não evolui em nenhum dos filmes, no nível dos personagens, para outra forma de produção cultural. A suspeita não é suficientemente determinante para que os personagens se voltem para outra atividade de produção cultural, detendo-se na lamentação diante de ineficácia ou inutilidade da literatura.

Além do mais, a literatura é suspeita, mas até certo ponto, pois em momento algum se questiona a construção de personagens e de metáforas da intelectualidade a partir dela. A literatura é questionada na diegese, não como matéria-prima para a elaboração do filme. Além disso, podemos acrescentar que, no caso de *Terra em transe*, não é só o personagem que é colocado sob o signo da poesia, mas o próprio filme, pela citação de Mário Faustino.

Terra em transe teve a oportunidade, recusada no meu entender, de abrir o personagem para outra forma de produção cultural que não a literatura. Pressionado por Sara, sua companheira e colaboradora do governador Vieira, Paulo Martins tenta desmoralizar o senador Diaz. O que é feito com um programa de televisão que denuncia a carreira política de Diaz e seu rosário de traições. Um letreiro anuncia: "TV ELDORADO APRESENTA/BIOGRAFIA DE UM AVENTUREIRO/ REPORTAGEM DE PAULO MARTINS". Ou seja: Paulo não é apenas poeta, também faz televisão. Mas é de se notar que rigorosamente nada diferencia as imagens dessa reportagem das do resto do filme: a mesma textura, o mesmo estilo de fotografia e de enquadramento, o mesmo comportamento da câmera. Em nenhum momento vemos Paulo num estúdio trabalhando na sua reportagem. O personagem de Paulo não é assumido como produtor de TV, enquanto ouvimos os seus poemas. Numa seqüência, vê-se uma torre de televisão, do alto da qual um plano é tomado em câmera baixa, conferindo-lhe dessa forma bastante destaque. Mas essa torre antes conota o poder de Fuentes que as atividades de Paulo, a quem o magnata ainda não transmitiu a direção da sua emissora. Em contrapartida, Paulo que, além de poeta talvez seja ocasionalmente jornalista, é visto em várias oportunidades numa redação de jornal ou de jornais. É na redação de um jornal que Sara vem a seu encontro; a seqüência é precedida do letreiro: "AURORA LIVRE, JORNAL INDEPENDENTE E NOTICIOSO". O primeiro plano na redação percorre uma trajetória que acaba em Paulo: está datilografando com alguma dificuldade e corrige à mão o papel que está na máquina. Na redação, entre os figurantes que representam jornalistas, reconhecemos cineastas. Posteriormente, é por duas vezes na redação de um jornal que Álvaro vai encontrar Paulo, novamente diante de uma máquina de escrever, para lhe comunicar a traição de Fuentes, jornal este apresentado em *Roteiros do Terceiro Mundo* (Senna, 1985) como redação do mesmo "Aurora Livre". É, em realidade, uma redação ampla, totalmente diferente do espaço acanhado da primeira, e que dá a impressão de um outro jornal. Mesmo que não haja nenhuma referência ao artigo jornalístico de Paulo, e que sua produção na área das comunicações seja televisiva, seu personagem está ligado a um jornal, à atividade de escrever, e não à produção de emissões de televisão. Além disso, em seqüência posterior à vitória eleitoral de Vieira, vemos Paulo, juntamente

com Sara, no ato de escrever o que poderia ser um programa de governo. Essa presença insistente do escrito que caracteriza personagens, e é também um traço estilístico de inúmeros filmes da época, encontra-se igualmente em *O desafio*, quando, na primeira seqüência, a câmera oferece à visão do espectador, em plano de detalhe, uma página de livro cujo texto está grifado.

Embora tenha se manifestado principalmente no quadro do Cinema Novo, a metáfora literária é persistente e reaparece em diversos outros filmes. Um dos exemplos mais significativos é *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980). O operário Deraldo, personagem principal, é também poeta. E é também uma metáfora do intelectual e de suas relações sociais.³² Como poeta, o personagem é tratado de forma mais precisa que os comentados até agora. De fato, contra seus opositores que o julgam um vagabundo, ele afirma a produção poética como um trabalho. Em duas oportunidades o vemos vender seus folhetos em praça pública, e numa seqüência tem com um distribuidor uma conversa reveladora. O distribuidor não está mais interessado em folhetos de temática rural, pois não vende; voltará a aceitar folhetos do poeta se mudar de temática. É depois desta cena, combinada com outras determinantes fortes, que Deraldo passará a adotar uma temática urbana. Portanto, não só a poesia está tematizada, como sua produção e circulação. Mas, diferentemente dos poetas encontrados até agora, Deraldo é carregado de positividade, numa perspectiva que poderíamos chamar do "intelectual gramsciano". Uma cena notável o mostra num dormitório de operários. Ele é o único que sabe ler e um analfabeto lhe pede para ler a carta da namorada. Deraldo está sentado aproximadamente no meio do dormitório e, enquanto lê para o deleite de todos, a câmera faz um movimento circular descrevendo os operários instalados nos beliches. A seguir, colocando seus conhecimentos à disposição do analfabeto, Deraldo responde à carta. A função do poeta-operário que lê e escreve, bem como a sua posição espacial traduzem um ideal de intelectualidade e de sua responsabilidade popular. E esse conceito de intelectual implica uma representação do

32. BERNARDET, Jean-Claude. O folheto dentro do filme. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 38-9, 1981. Retomado em Bernardet (1982).

cineasta: o folheto que Deraldo escreve após sua discussão com o distribuidor, e que terá sintomaticamente o mesmo título do filme, tem como tema um operário que assassinou o patrão (e que é sósia de Deraldo). O assassino, enlouquecido após seu crime, está escondido, e Deraldo parte à busca de informações para localizá-lo; também entrevista pessoas que o conheciam a fim de reconstituir a sua trajetória. O trabalho de Deraldo lembra muito o do documentarista inserido na tradição sociológica, que pesquisa seu assunto e faz entrevistas para realizar seu filme.

O homem que virou suco autoriza uma pergunta: por que Deraldo é poeta? Por que não lhe foi dada outra profissão, perfeitamente viável para um migrante nordestino, como cantador ou gravador? Por que não é pai-de-santo? É que a escrita, a literatura são consideradas como a própria cultura, a sua base, a sua essência, isto por parte dos cineastas, o que é válido para o intelectual de elite (Marcelo, Paulo Martins, os inconfidentes), como ao intelectual popular (Deraldo).

Outra obra em que a metáfora literária está atuando é a *Revisão crítica do cinema brasileiro* de Glauber Rocha, no capítulo dedicado a Humberto Mauro. Empenhado em celebrar o cineasta no quadro do “cinema de autor” internacional, Glauber citará Renoir, Griffith, Eisenstein, Chaplin, Murnau e outros, de quem Mauro tem qualidades. Passando para o âmbito nacional, a equiparação de Mauro com outros cineastas brasileiros não teria evidentemente o efeito dignificador pretendido por Glauber. Será então necessário procurar luminares em outros ramos da produção artística, e Mauro será colocado ao lado de Portinari, Di Cavalcanti e Villa-Lobos; mas, para dois artistas plásticas e um músico, teremos um imenso olimpo literário: Mauro “está bem próximo” de José Lins do Rego, Jorge Amado, e da primeira fase de Jorge de Lima; não colocar Mauro como primeira figura do “cinema de autor” no Brasil é

como esquecer Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; (...) como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução de nosso romance (Rocha, 1963).

Assim, glorificar Humberto Mauro consiste em inseri-lo num panteão literário.

Entre parênteses, e estendendo a temática à biografia dos cineastas, pode-se acrescentar que muitos cineastas mantêm com a literatura um vínculo intenso. Walter Hugo Khouri tem uma forte formação literária e não descarta a possibilidade de vir a escrever (ou ordenar gavetas cheias de escritos). Carlos Reichenbach, filho de editor, tem uma formação literária. Para não falar de Glauber Rocha, de João Batista de Andrade ou Paulo Emílio Salles Gomes, que publicaram obras de ficção.³³

Dessas observações importa ressaltar, para as preocupações norteadoras deste conjunto de textos, que a base da representação metafórica do intelectual é literária, e nela está embutida a representação do próprio cineasta como intelectual. Para esta representação, a cultura é a literatura, a literatura é a cultura, é a matéria de que se nutre e que produz o intelectual. A metáfora literária pode derivar de uma representação da “cultura brasileira”, conforme a qual “a expressão verbal” é a “forma por excelência de nossa cultura”.³⁴ O que não impede de formular a pergunta: por que a representação da intelectualidade, proposta por filmes do Cinema Novo e outros que se situam na mesma faixa de produção que podemos qualificar de “cinema culto”, não procurou sua matéria-prima em outro filão de produção cultural e artística que não a literatura? E, mais especificamente: por que essa matéria-prima não foi extraída de atividades ligadas à indústria cultural, à produção audiovisual ou ao próprio cinema? Entende-se que o material especificamente cinematográfico tenha sido rejeitado para a elaboração da metáfora do intelectual. Personagens acintosamente metacinematográficos teriam dificultado a generalização da metáfora e restringido os filmes a um âmbito que, em última instância, poderia

33. Quanto a mim, já publiquei dois romances: *Aquele rapaz* e *Os histéricos*, uma novela (em colaboração com Teixeira Coelho).

34. (...) aquela inconsistência das normas que regulam a expressão verbal, forma por excelência de nossa cultura”. Alfredo Bosi, “Cultura brasileira e culturas brasileiras” (Bosi, 1992). Tal concepção pode parecer estranha numa sociedade com grande percentagem de analfabetismo; mas talvez resulte de uma combinação do analfabetismo com o bacharelismo.

ter redundado num narcisismo elementar. O mesmo não pode se dizer do amplo universo do audiovisual e da indústria cultural. A ausência ou até a recusa desse universo nos filmes comentados permitem supor que eles não se sentem e não se apresentam como realmente inseridos na rede da indústria cultural e do audiovisual. Tal suposição será facilmente negada pela imensa quantidade de textos, de entrevistas e de ações praticadas pelos cineastas em prol do assentamento do “cinema brasileiro”. Por mais que encontremos declarações como: “A missão única dos autores brasileiros” será “lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas” (Glauber Rocha), numerosos são aquelas que defendem a consolidação de uma “indústria”, ou de uma “indústria do autor”, conforme a expressão de Glauber (apud Bernardet, 1994). No entanto, tem-se a impressão de que a manifestação explícita de determinadas atitudes em textos ou em ações políticas não repercute nos filmes. Estes, por meio da construção de seus personagens metafóricos, não internalizam uma preocupação com a indústria cultural, não propõem um diálogo com o audiovisual, filiam-se a uma tradição cultural que parece ignorar o campo em que, por serem filmes, se inserem. Por mais que se considere que estes cineastas militaram em prol de uma produção ou de uma indústria e de um comércio cinematográficos, há um nível de seus filmes que nega tenham eles proposto um enfrentamento fundo e real da indústria audiovisual.

Particularmente intensa no quadro do Cinema Novo, e prolongando-se até um filme como *O homem que virou suco*, a metáfora literária pode ser encontrada em filmes mais recentes, como, por exemplo, no ingênuo *A difícil viagem*. Um intelectual enfasiado resolve abandonar o meio urbano do Rio de Janeiro e aproximar-se do povo e da Amazônia. Uma alegoria *naïve* mostra seus livros jogados no meio do rio, sendo decompostos por uma chuva torrencial. Aqui a metáfora é negativa, mas é positiva no *Romance* de Sérgio Bianchi. Antônio César aborda amplo leque de assuntos: critica o governo, a burocracia, o desenvolvimento industrial, a Igreja católica, a corrupção das multinacionais que pode levar à distribuição de antibióticos deteriorados, comenta o prazer do corpo e a frustração sexual, a ecologia, etc. Em suma, Antônio César elabora um pensamento abrangente sobre o que ele julga ser a situação atual da sociedade brasileira. No início do filme, ele já morreu e sua voz nos chega por entrevistas em filmes e

vídeos. A memória do intelectual é preservada por imagens e sons cinematográficos e eletrônicos. Localizamos aqui dois elementos que alteram um pouco a representação cinematográfica do intelectual. Primeiro, o fato de ele estar morto; segundo, a presença de imagens eletrônicas na preservação de sua memória. Uma pesquisadora, que pratica algo como a arqueologia do intelectual falecido, busca a sua produção desaparecida, a qual é um livro. O que Antônio César produzia era um livro, que ficou inacabado e sumiu por ocasião de sua morte. Uma amiga de Antônio César mostra à pesquisadora uma folha numa máquina de escrever, dizendo: "Essa foi a última coisa que ele escreveu aqui", e ela lhe entrega um monte de papéis. O tema do livro aparece em várias entrevistas feitas pela pesquisadora para recompor a memória do falecido. Uma entrevista o define como "escritor, poeta, jornalista, cineasta, publicitário". Ou seja: a construção da metáfora apóia-se basicamente no escrito; o que matiza de leve esta metáfora em relação às anteriores é que o intelectual está morto e, talvez com ele, a predominância das letras, passando então imagens eletrônicas a contribuir para a preservação de sua memória. A elaboração do personagem de Antônio César teve várias fontes. Uma delas é provavelmente o próprio diretor. Outra, conforme conversa pessoal com Sérgio Bianchi, é Glauber Rocha. É a morte de Glauber e os abutres que se jogaram sobre a herança artística e intelectual que parecem ter motivado a idéia de trabalhar a morte de Antônio César e criar o personagem da pesquisadora. Nem a presença do cineasta Sérgio Bianchi na composição do personagem, nem a de Glauber, que, embora também escrevesse, e muito, e se notabilizou como cineasta, fizeram com que a metáfora construída por *Romance* perdesse seu caráter essencialmente literário. Como vimos, um dos entrevistados define Antônio César como cineasta, entre outras qualificações. Mas esse atributo, em relação ao personagem, permanece letra morta.

Embora ainda fortemente presente num filme recente como *Romance*, parece que a metáfora literária vem perdendo vitalidade. Seu esgotamento deve-se provavelmente ao aparecimento de novos cineastas cuja formação literária não é talvez tão intensa quanto a dos quadros do Cinema Novo, e que são mais voltados para a televisão e a música. Mas se deve também, com certeza, à "crise" que envolve a produção cinematográfica a partir da década de 1980, e cujos sinais

precursores podiam ser percebidos anos antes. Será necessário esperar que o cineasta sinta o cinema brasileiro ameaçado, ou sinta ameaçado o tipo de filmes referido neste texto, e sinta ameaçada a sua própria profissão, para que se realizem filmes tratando explicitamente de personagens cineastas. O cineasta como personagem da ficção cinematográfica não era propriamente uma novidade, basta se lembrar do personagem de Oscarito em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952) às voltas com sua complicada produção de uma "Helena de Tróia".

Mas esta é uma comédia, e personagens como este, ou como um diretor de teatro ou de boate para justificar números musicais eram freqüentes. O cineasta como personagem em crise, tratado dramaticamente, me parece datar dos anos 1980. Comentarei dois filmes que, embora cruzando ambos ficção e documentário, são diversos no seu estilo e na sua temática. Essa diversidade me parece torná-los complementares: o curta-metragem *Voz do Brasil* (Walter Rogério) e o longa *Pátriamada* (Tisuka Yamasaki, 1985). Estes filmes enfocam cineastas na sua relação com a produção.

Blocos ou seqüências relativamente autônomos, entre os quais se inserem os vários momentos de um filão narrativo, compõem a estrutura de *Voz do Brasil*. Os blocos remetem à temática cinematográfica: uma cena de dublagem, uma entrevista com Primo Carbonari, etc. Cada bloco é significativo em si, mas é a capacidade de estabelecer relações entre eles, bem como entre eles e o filão narrativo, que permitirá ao espectador atribuir sentido ao filme. O filão narrativo trata de um cineasta (interpretado pelo diretor Luis Alberto Pereira), que acaba de redigir um roteiro e o manda à Embrafilme. Após um tempo de espera, durante o qual o vemos ler uma revista pornográfica, ele fica sabendo pelo jornal que a Embrafilme aceitou o roteiro, o que dá ensejo a uma pequena festa de família. A verba demora para chegar, provocando a impaciência do cineasta, que dá um telefonema irado a um provável funcionário da instituição. Enquanto isso, a falta de pagamento do aluguel motiva um despejo, sendo que os argumentos de que o cineasta é um artista e que o dinheiro está para chegar não amolece o coração do proprietário. O despejo é executado; mas, finalmente, "a justiça tarda mas não falha": um carteiro deposita uma carta na caixa postal da casa do cineasta, após o que a câmera, efetuando um estratégico recuo aéreo, descobre a dita casa sendo destruída por uma companhia

especializada. O filme acaba com uma cena de mixagem em que a equipe do filme (entenda-se: *Voz do Brasil*) briga com o mixador, retomando o tema da seqüência dos letreiros iniciais que apresentava um estúdio de som, acompanhado em off por uma glauberiana *Bachiana* de Villa-Lobos. Aliás, vários momentos do filme remetem a som no cinema, tal como a expulsão de um técnico de som com seu equipamento durante o despejo, ou como a irônica cena da dublagem em português de um filme americano, para não falar do próprio título do filme. Essas referências sonoras são de uma cruel ironia para quem souber que Walter Rogério, diretor do filme, é técnico de som. Em oposição ao título e às referências sonoras, a história do cineasta é tratada como paródia em preto-e-branco de um filme mudo: fala-se em som e em voz, mas o cineasta está sem som nem voz, muito menos "do Brasil". É esse um dos principais eixos de significação do filme: o processo, em tom jocoso, do cineasta, ou melhor, do "autor" embrafilmico; ele se qualifica de artista e, na sua crise de raiva, esmurrá a parede, tendo a seu lado o retrato de Eisenstein. O "autor" é absolutamente passivo: após ter despachado o roteiro, sua atitude é de espera e, a seguir, de pressionar a Embrafilme por telefone. Seu momento de felicidade, a festa familiar, tem origem na Embrafilme, via notícia no jornal. Ele não toma nenhuma iniciativa para armar a produção de seu filme. O filme é uma contundente e bem-humorada crítica de um "cinema de autor" inerte e totalmente dependente da Embrafilme. Realizado no início dos anos 1980, *Voz do Brasil* era um grito de alerta: o sistema "cinema independente" ou "cinema de autor" ou "cinema de artista" não estava funcionando porque, por um lado, a Embrafilme não sustentava a produção, e, por outro, o cineasta, inativo e isolado, não assumia a produção. Um bloco é dedicado à apresentação de *Abismu*, de Rogério Sganzerla, no Cinesesc, por ocasião de uma Mostra Internacional de Cinema em São Paulo: mantendo o tom irônico do filme, a cena, muito escura e com um diálogo não totalmente audível, não deixa de ser melancólica, e Sganzerla acusa a Embrafilme de prejudicar o lançamento do filme e liquidar com o que há de importante no cinema brasileiro. Outro bloco, ao som de uma canção de Roberto Carlos, apresenta uma moça passeando por ruas ensolaradas de São Paulo: o sol, a música, os movimentos de câmera dão um tom sedutor a esses planos. A moça, que veremos pela última vez no interior de um

carro, está com um vestido vermelho. Para quem se lembrar do vestido fetiche de Sonia Braga no cartaz de *A dama do lotação* (Neville de Almeida, 1975), estas imagens aludem ao então chamado “cinemão” e contrastam com o preto-e-branco do “cinema de autor”. A ironia do filme, a inteligência da estrutura e o talento revelado por Walter Rogério foram, na época, festejados. No entanto, parece que ninguém deu ouvido ao anúncio da derrocada que ocorreria no final da década, mas que desde o início era perceptível, caso contrário este filme não teria sido possível.

Mais uma observação sobre *Voz do Brasil*: um bloco mostra a dublagem de um filme americano. Ora, no Brasil, os filmes estrangeiros, com exceção dos destinados ao público infantil, não são dublados. Portanto, a voz que os dubladores atribuem aos personagens americanos não se destina ao cinema. A que se destina? Ao veículo que apresenta filmes estrangeiros dublados em português: a televisão. Embora não explicitamente citada no filme, a televisão paira sobre ele como uma potência.

O outro filme que comentarei, *Pátriamada*, é um importante documento ideológico. Durante a campanha das “Diretas já”, Goiás (Buzzá Ferraz), em colaboração com sua namorada Lina (Débora Bloch), realiza “Pátria Amada”, documentário sobre o Brasil. O filme de Goiás mescla as “diretas” (comícios, votação no Congresso da Emenda Dante de Oliveira) à miséria, índios, carnaval, capoeira, futebol, etc. Completa o triângulo dos personagens principais o empresário Rocha Queiroz (Walmor Chagas). O filme se detém na composição de Rocha: liberal, seu problema é “produzir, produzir”, “deve haver alguém nesse mundo que precisa comprar, ora”, Não é contra a reforma agrária. É favorável às “Diretas já” e acha que “o povo que trabalha tem direito de escolher”. Mas não só ao trabalhador interessam as eleições, pois dela também sairá o candidato que “nos representa”. Rocha enfrenta a oposição dos sócios: quem não concordar com ele que “repasse as cotas, menos para as multinacionais, questão de princípio”. Mantém independência em relação ao governo: não é da situação nem da oposição, paga os impostos em dia, nunca recebeu empréstimos especiais do governo nem financiou político algum. Torna-se assim alvo das represálias do governo, que o obriga a suspender a produção. Como honrar a folha de pagamento? Pois, os operários “que protestem, e protestem muito”. Um

de seus filhos, seu assessor, é contra as posições do pai e será qualificado no filme de “malufista de merda”; o outro anuncia sua adesão ao PT, ao que o pai não se opõe. Conhecemos essa estrutura de família: em *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969), declarava-se que é bom ter a “direita” e a “esquerda” na mesma família. Aliás, temos também a impressão de conhecer o próprio empresário Rocha Queiroz: favorável à reforma agrária, contra o imperialismo das multinacionais, liberal, simpático a movimentos reivindicatórios dos operários, às eleições de que surgirá um representante tanto do povo como de sua classe, ele parece um retrato ideal do burguês desenvolvimentista, a classe dirigente industrial no que tem de mais progressista.

Essa composição do personagem permite que dele se aproximem a jornalista Lina e o cineasta Goiás. O filme propõe, de modo programático, uma aproximação entre o industrial progressista e o cinema, baseado no fato de ambos estarem contra o governo e quererem eleições. Rocha mostra-se propenso a uma participação financeira, como um negócio. Ligeiramente irônico, pergunta: “Qual vai ser meu lucro no seu filme?”, e pensa que o filme não pode atender aos interesses exclusivos do cineasta: “Seu filme tem que ser tão bom para mim quanto para você”. Goiás não tem fortes argumentos financeiros: “Lucro propriamente, não posso [lhe] garantir, cê pode perder como cê pode ganhar”. Tenta jogar Rocha no papel do vil interesseiro: “Agora, se você quer ter certeza do seu investimento, então cê pode comprar dólares ou então aplicar em letras de câmbio”. Ultrapassando a discussão financeira, Goiás avança argumentos culturais: “A comunicação audiovisual pode transformar este país”; “Cinema também é poder, ele influencia”. Apesar da réplica irônica de Rocha – cinema “dá prestígio você quer dizer” –, a atitude de Goiás diante do audiovisual e do cinema é encampada pelo filme. Finalmente, Rocha pergunta: “Quanto vai custar esse nosso ‘Pátria Amada’?”. Embora nenhuma decisão seja tomada, o adjetivo “nossa” revela a adesão do empresário.

As posições assumidas por Goiás nesta cena devem ser completadas com outros diálogos. Ele faz “Pátria Amada” para “desentupir esses vinte anos” engasgados na garganta, para “eleger o povo brasileiro” e mostrar que este é “muito especial”. Quando, após a derrota das “diretas”, Lina pergunta a Goiás: “Como é que você escolheu o cinema?”, ele responde mostrando na mesa de montagem o longo

monólogo reivindicativo de uma índia, material para seu filme. Finalmente, Goiás declara que cantar o hino nacional por obrigação, “é um saco”; mas, quando se aprende a cantá-lo por amor, “aí é um barato”. Esse cinema nacional socialmente ativo tem um patrono: brigando com sua ex-esposa, que tira as coisas da casa, Goiás lhe arranca vigorosamente dos braços “o livro do Glauber” que é “meu”. O filme vai tentar definir melhor traços desse cinema nacional, o que é feito numa reunião de que participam Rocha, Goiás, Lina e outros “personagens” diegeticamente mal definidos. São personagens interpretados por profissionais de cinema que devem ter recebido temas a desenvolver num diálogo improvisado. É provavelmente esta a origem de um momento de constrangimento bastante revelador. Um participante declara que “quanto mais individual, mais universal”; outro o socorre e ele corrige: “quanto mais nacional, mais universal”. Essa é a colocação mais próxima de uma discussão de mercado feita por *Pátriamada*, pois o mesmo participante conclui que um filme que não tenha essa concepção nacional de nada valerá em outros mercados.

A situação política subsequente à rejeição da Emenda Dante de Oliveira e as precárias condições de produção cinematográfica – apesar da boa vontade de Rocha – angustiam Goiás: “O país em plena crise, mergulhado em enlatados estrangeiros e pornochanchadas. Quem vai se interessar pelo ‘Pátria Amada’, heim, Lina?”. Goiás ameaça parar de filmar. A força de Lina será necessária para manter o projeto cinematográfico. Goiás fuma: “Só fumo quando me sinto impotente”.

As relações estabelecidas entre o empresário e o cinema não seguem tão harmoniosas. Após a rejeição da emenda, Rocha sofre um enfarte que o levará a Cleveland, o que, juntamente com a ação da família, afastará Rocha de Lina e do cinema. A fragilidade da relação capital privado-cinema encontra uma bela formulação visual. Goiás caminha calmamente por um viaduto, quando é ultrapassado por uma ambulância que vai buscar – o que ele ignora – o empresário enfartado: a tranquilidade de Goiás não tem muita razão de ser. Mais tarde, Rocha, já curado, encontra Goiás casualmente: as relações são amáveis, mas distantes. Será necessário recompor o contato, o que é feito por meio das relações amorosas.

Lina, namorada de Goiás, apaixona-se por Rocha, o que é recíproco. Mas continua mantendo relações amorosas e sexuais com

Goiás. Grávida, atribui o filho a Rocha, mas Goiás manifesta dúvida quanto à paternidade. Atribulações amorosas entre os três serão superadas e, no desenlace do filme, durante um comício pró-eleições, Lina encontra-se entre os dois homens e beija ternamente a ambos, enquanto uma bandeira com os dizeres "Pátria Amada" cobre parcialmente a tela. O que há de sugestivo nesse trio simbólico é que a relação capital privado-cinema se opera não só por meio de Lina, mas que seu corpo e seu afeto são o elo de ligação.

Pátriamada, claramente um filme da "crise", é significativo pelos temas que explicita, bem como pelos que não aborda. Não toca na relação entre produção cinematográfica e Estado, ou seja, não se confia em soluções tipo Embrafilme. Em momento algum Goiás procura verbas dos poderes públicos; a única ajuda oficial solicitada é um helicóptero para filmagens. E busca-se uma solução do lado do capital privado. Para reforçar a relação cinema-capital privado, faz-se referência ao Banco Nacional, numa agência do qual uma cena se ambienta (merchandising de densa significação). Mas a representação do capital privado – Rocha Queiroz – é antes um ideal anos 1960 do industrial progressista, nacional e nacionalista, do que um neoliberal da atualidade. E aí reside, me parece, um dos pontos mais dramáticos – ou patéticos? – do filme: por um lado, ignora a via estatal em que não acredita, reconhecendo dessa forma que as estruturais estatais são inadequadas ou ultrapassadas; mas, por outro, sua visão do capital privado é nostálgica. Não enfrentando o neoliberalismo, o filme apenas tangencia a questão do mercado, e capital privado e cinema acabam se aliando em nome de um pacto ideológico de cunho nacionalista ou nacional-popular, ele também nostálgico. Isto parece encaminhar a produção para uma solução de mecenato baseado num acordo ideológico. De qualquer forma, e voltando a nosso assunto inicial, está rompida a metáfora literária para representar o intelectual e o cineasta.

VI

DIÁLOGO II: A TV NÃO FONCTIONA

Encontrar filmes cinematográficos que dêem uma visão positiva da televisão não é difícil. Mas serão curtas-metragens institucionais que veiculam o ideário oficial vigente, ou até produções de fabricantes de televisores em "homenagem à televisão brasileira". O desenho animado *A máquina das maravilhas* tenta seduzir seu público infantil, explicando que o mundo estava muito triste, o que preocupava os cientistas, e por isso inventaram a TV, que trouxe a alegria e se tornou a melhor amiga da família; só o cachorrinho não gostou muito da intrusa, mas acabou fazendo as pazes com sua rival em nome da unidade da família.

Para *Os mensageiros da aldeia*, os meios de comunicação de massa, coroados pela TV, trazem o novo, o atual, o moderno às comunidades interioranas, possibilitando um harmonioso convívio entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano.

Produzido pela Philips do Brasil, *Pena que a televisão não seja em cores* faz parte da campanha publicitária de lançamento da TV em cores e nos dá uma aula de estética. O locutor afirma ser a TV o meio ideal de expressão da realidade, o próprio real no vídeo: as cores "criam

um clima ideal para a realidade”, “as imagens mais atuais do mundo serão vistas com o realismo das cores”.

Em matéria de realismo, vejamos. Eis o que diz o editor André Gibson em entrevista especial concedida à TV Globo:

Inicialmente, quero agradecer àqueles que intercederam prontamente pelo relaxamento de minha prisão, insistindo para que eu viesse em seguida justificar a minha atitude diante das câmeras da TV Globo e do amado povo do Rio de Janeiro. Resumindo, a minha editora sempre teve o propósito de lançar um livro que estudasse e analisasse as reações das várias camadas sociais perante a súbita aparição de um homem nu...

Ora, Gibson, personagem de *O homem nu*, nunca teve a intenção de realizar tal livro. Ele se fez passar pelo homem nu que, de fato, era outro. O homem nu, o verdadeiro, não encontrou nem a bondade nem a compreensão à qual alude Gibson, e sim rejeição e agressão: os urbanos, de mendigos a pregadoras da bondade cristã, todos o enxotaram. O livro é o meio encontrado por uma empresa para aproveitar um episódio que ganhou notoriedade; a TV fica mancomunada com essa mentira. Longe de ser realista, a TV é a mentira.

Em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, a TV é a mentira. O locutor anuncia novo assalto a banco praticado por Lúcio Flávio, sendo que a polícia não tem nenhuma pista que conduza aos assaltantes. Isto, quando a polícia sabe perfeitamente que o assalto não é de Lúcio Flávio, e conhece o esconderijo onde este se encontra. “Como inventam, esses filhos da puta”, comenta Lúcio, e desliga nervosamente a TV pelo controle remoto.

Inútil multiplicar os exemplos: para estes filmes, a TV é o lugar da mentira, do engano. Assim a TV será apresentada por inúmeros filmes brasileiros de ficção. A TV está ligada à empresa, à polícia, às instituições que enganam e manipulam as pessoas e a opinião pública.

Num jogo de contradições, ela pode eventualmente até dizer a verdade. Em *Pixote, a lei do mais fraco*, o depoimento de uma mãe num programa a que os adolescentes do reformatório estão assistindo revela a morte de um menino. Isto é uma informação favorável aos menores do reformatório, porque prova a violência da diretoria. Mas

áí, como os meninos não têm acesso ao monitor, um vigilante desliga o televisor. Pixote, porém, não redime a TV. Pois, neste mesmo programa, autoridades declaravam que nada tinha acontecido. O filme abre com um programa de TV mostrando violência, algum enlatado americano, homens se surrando. A câmera faz uma panorâmica e mostra meninos do reformatório se agredindo. Um mesmo movimento de câmera relaciona a violência da TV com a violência dos meninos estabelecendo, por que não?, uma relação de causa e efeito. A violência dos meninos, motivo pelo qual estão encarcerados, é provocada pela TV. Ou então: a violência da TV é aceita e não é punida, contrariamente à dos menores. E, nas seqüências finais, Pixote, após sua sombria trajetória, só, desamparado, assiste a um programa de TV que apresenta um doce balé *kitsch*, todo glamurizado. A TV está completamente defasada em relação aos sentimentos e à situação do garoto. Quer violenta, quer suave, a TV está por fora, não expressa a vida de quem a assiste.

Aliás, a TV está sempre por fora, ela desconhece a vida. Em *A novela das oito*, a adaptação de uma novela romântica do século XIX contrasta violentamente com a vida real do elenco, técnicos e produtores. Para mandar ao ar essa doce novela, o diretor de TV vive em estado de tensão constante, uma atriz sofre de tosse psicológica, um rapaz sempre erra a claquete e, quando acerta, desculpa-se; o gerente da TV sofre de amores e vê a sua situação ameaçada, há sempre um rival atento à menor baixa de Ibope para derrubar aquele de quem almeja o cargo. Entre as atrizes, nem se fala: uma é descartada pelo amante e vive ameaçada de perder o estrelato em favor da próxima amante do gerente; outra tenta o suicídio, e assim por diante. Helena Ramos decora o texto adaptado de *Senhora* de José de Alencar em que seu personagem se considera a mulher mais feliz do Rio de Janeiro e não tem desejo que não seja satisfeita – isto na hora em que o amante lhe telefona para dizer que não poderá se encontrar com ela naquela noite, confirmando assim o abandono. O cinema diz da TV o que não há assim tanto tempo se dizia dele: os paraísos artificiais de Hollywood, Doris Day, os musicais, os *happy ends* são uma poeira de ouro falso jogada nos olhos do incauto para disfarçar os horrores e as mediocridades do cotidiano. Os bastidores da TV revelados por *As delícias da vida* não melhoraram o quadro. A novela, apresentada pelo filme, é manipulada por todos: o diretor da TV aproveita-se de que o autor precisa de dinheiro para

mudar o enredo, e, pelo mesmo motivo, o autor torna-se cúmplice da deturpação de sua obra; o patrocinador acha que a novela descamba por um terreno perigoso e quer algo mais humano, mais romântico, mais otimista, mais de acordo com a realidade do momento; atores e atrizes se comem os olhos para conseguir melhores papéis ou ampliar suas falas de personagens secundários. Esses atores, diretores, gerentes vivem em constante tensão neurótica para alimentar o Moloch devorador. Mas eles tomaram seus riscos, escolheram servir o monstro.

E os que não escolheram e são assim mesmo triturados pela máquina? Encontramos às vezes o telespectador como objeto neutro que sofre mecanicamente os efeitos da TV, e, mais amplamente, da publicidade e da indústria cultural. É a colocação do desenho animado *Meow*: o gato deixa o leite e passa a apreciar somente coca-cola em consequência da campanha publicitária – a TV entre os meios usados – promovida pelos interesses imperialistas.

Às vezes a TV se apodera dos telespectadores, engole pessoas para destruí-las. Os *amantes da chuva* vivem seu romântico amor que de tão puro e intenso altera as condições meteorológicas, seus encontros amorosos provocam chuva. A TV os contrata, os submete a uma vida que não é a deles, os usa, os degrada: embora continuem fisicamente juntos para as finalidades da TV, ficam afetivamente separados; a magia acabou, e a TV tem de recorrer à chuva artificial para a filmagem de um comercial nosso de cada dia. Tomando consciência da engrenagem que os destrói, os amantes resolvem fugir da TV. Tarde demais, a TV “acidentalmente” mata a noiva.

Marlene Cardoso, moça da Zona Norte carioca, tornou-se manequim, posou para revistas, comerciais, pontas em cinema e TV, ganhou o título de “Rainha das Praias”, recebeu uma casa de presente. Isto lhe deu prestígio, foi contratada por revista importante. Na sua casa da Zona Norte, ficava de biquini; um dia lavou o carro, na rua, vestindo um short mínimo e sutiã: vizinhos viram aí uma ofensa aos costumes e moral da família brasileira, amassaram o carro, agrediram a moça que acabou presa. Resultou um escândalo na imprensa. Tudo isto nos é contado em quase trinta minutos pelo episódio de Roberto

Santos em *As cariocas*, que relata o programa “Rio Verdade”, realizado pela TV Globo logo após o escândalo. O programa consiste numa entrevista com a apresentação de documentos, fotos, cinejornais, reportagens. Perguntas e comentários são feitos por um locutor, muito presente para a entrevistada e os espectadores cinematográficos, mas invisível para o telespectador, pois nunca aparece no vídeo.

Uma entrevista, não exatamente. O programa é um julgamento em que a entrevistada, tensa e perturbada pelo escândalo recente, é acuada, e sua vida devassada publicamente. São apresentados documentos de que toma conhecimento pela primeira vez ao vê-los no monitor do estúdio. São fotos que um vizinho escondido tirou pela janela enquanto ela trocava de roupa. A reportagem compara os costumes da Zona Sul aos da Zona Norte, cujos moradores são moralistas. O programa é montado num crescendo. Primeiro, a vida da manequim em ascensão, bonita e jovem, sempre comparada com o rosto atual de Marlene, tenso e envelhecido, mais envelhecido ainda quando visto no vídeo. Depois, o escândalo. A montagem dá uma imagem de mulher impudica, que desrespeita os costumes dos outros e pensa que todos deveriam se comportar como ela. A TV não toma explicitamente o partido dos moralistas, mas a “neutralidade” do apresentador acaba sendo desfavorável à moça. Depois de apresentados os últimos documentos, Marlene pergunta: “Agora, posso falar?”. O apresentador olha o relógio: “Pois não, mas rápido”. Ou seja: direito à defesa, ela não tem. Mais um documento é mostrado: Marlene, raivosa, quer falar, compulsivamente. O apresentador tenta impedir. Neste plano vemos com destaque um elemento de cenografia presente no estúdio que aparecera esporadicamente: uma cruz suástica, que se compõe com um primeiro plano do apresentador – comentário de Roberto Santos que julga o apresentador e o programa. Marlene interrompe espontaneamente a sua fala: “Eu não vou continuar, porque senão vocês me tiram do ar”. Portanto, qualquer possibilidade de resposta fica limitada pelo direito do mais forte. Ela dá uma banana “aqui pra vocês”, e o programa termina com letreiros e a música “Cidade maravilhosa”.

Durante o programa, introduzindo novos documentos, o apresentador diz: “Antes vamos dar alguns dados para que o telespectador possa se informar melhor”; e, em outro momento: “Então continuamos a informar o telespectador pra que ele possa julgar”. A

aparência é que se trata realmente de um julgamento, baseado em informações que permitiriam isenção. Quando, em realidade, a montagem orienta o juízo, e a acusada não tem direito de defesa.

Esse massacre da pessoa vai mais fundo: até privar homens e mulheres de sua sexualidade, roubar-lhes a energia vital. Numa seqüência de *O filho da televisão*, Julieta, senhora já madura, deseja um efebo. Ela o conquista. No movimento que ele faz para depositá-la na cama, ela acha o jeito de ligar a TV. Julieta geme e aprecia o talento erótico do efebo, mas tem que resistir com certa impaciência ao garoto cujo ardor lhe dificulta manter os olhos presos no seu televisor, essa TV diante da qual todos os veículos se curvam, o progresso da humanidade, como diz Romeu, seu marido.

Essa cena de relação sexual prejudicada, porque a mulher (nunca o homem) não desgruda os olhos do televisor, foi retomada em outros filmes, por exemplo em *As delícias da vida* e *Programa duplo*. Neste último, a esposa só cede ao ardor do marido durante os comerciais. Neste filme há uma oposição entre o efeito sexual do cinema e o da TV: de tarde, o marido assiste a pornochanchadas que o excitam e lhe ensinam posições novas que tenta aplicar de noite, o que a TV dificulta.

Auschwicz teoriza este efeito que aparece aqui superficialmente em cenas cômicas: a TV, juntamente com as revistas pornô e outras comercializações do sexo e do mundo, deserotiza, mata o desejo, não só sexual, mata o mundo concebido como investimento do desejo. Aliás, o filme inicia seu discurso contra a TV com uma citação de *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes, em que se lê: "O discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão (...). Está completamente banido".

Há vezes em que a TV não é colocada como exterior ao personagem, como uma instância que o massacra de fora, mas ao contrário, como uma dimensão de sua interioridade. De modo um tanto simplificado, digamos que a imagem ou o aparelho de TV é usado para ilustrar ou explicitar a situação psicológica em que está o personagem, equivalendo a seqüências que, décadas passadas, seriam introduzidas por desfocados ou fusões para sugerir o sonho, o devaneio ou o *flashback*. Por exemplo, em *O menino do Rio*, um personagem vê por acaso uma cena de novela em que um homem é traído ou suspeita ser traído pela noiva. Essa cena leva o personagem a estranhar o comportamento de

sua própria noiva e a suspeitar de que está passando por uma situação semelhante.

Em *O sonho não acabou*, vemos Lucélia Santos diante de um televisor ligado, mas sem imagem formada. Ela prefere esperar que chegue uma imagem neste canal do que procurar em outros canais programas que provavelmente não a interessarão. Além de uma ironia sobre a programação da TV, essa cena valoriza a plasticidade da imagem oferecida por um televisor ligado que não recebe um programa: o chuveiro torna-se um quadro abstrato animado que exerce indiscutível fascínio e cuja beleza é raramente valorizada. Mas a imagem se forma e o que vemos ilustra as informações que Lucélia dá sobre sua família, como escapou de uma família possessiva e opressora. A TV mostra a família agarrando Lucélia, enquanto sua cabeça foge sozinha.

Essa função da imagem de TV é claríssima em *Amor de perversão*. Numa cena, o personagem principal, rapaz angustiado com forte carência afetiva, está numa sala, bastante deprimido. A imagem cinematográfica em cores é interrompida algumas vezes por uma imagem em preto e branco: imagem de TV, muito estriada, pouco definida, que enche completamente a tela cinematográfica e mostra um corpo que cai de alto edifício, com uma voz de locutor de jornal informando sobre o suicídio. Essas imagens são de um filme de ficção (a julgar pelo fato de o "corpo" ter sido filmado de pelo menos três ângulos diferentes, mas quem sabe...). Essas imagens não têm nenhum fundo "realista": não há televisor na sala, o rapaz não está assistindo a programa nenhum. São inserções não diegéticas que expressam o estado de angústia do personagem e antecipam o seu próprio suicídio (que ocorrerá de maneira totalmente diferente). A TV é aqui usada para significar o processo destrutivo em que ele se encontra, não apenas pelo conteúdo das imagens, mas pela própria matéria dessas imagens.

Em *Eu te amo*, a situação é mais complexa, porque a TV não é uma breve inserção no desenvolver do filme, mas, em muitas seqüências, incorpora-se à própria linguagem do filme. Se VT e circuito fechado compõem a ambientação, marcam o status cultural e social do personagem, a forma de modernidade com que se relacionam os personagens e o filme, eles também colaboram na estruturação dos personagens e seu relacionamento. O circuito fechado diz do narcisismo do personagem principal e de sua concentração sobre si próprio, do

isolamento e espaço fechado em que vive (menos desenvolvido, o VT tem função parecida em *Eros, o deus do amor*). O VT é uma forma de relacionamento com sua amante Bárbara, que o abandonou, e, mesmo antes de abandoná-lo, estava sempre ausente, até quando presente. O VT é um mediador entre os personagens interpretados por Paulo Cesar Pereio e Vera Fischer, a expressão dessa relação de ausência. A presença de Bárbara no vídeo é o duplo fantasmal, o objeto que Pereio pode possuir nessa relação de ausência.

Como se vê, a TV pode ser usada para exprimir uma interioridade. Mas essa interioridade é de certa forma negativa. Uma perda em *Eu te amo*. Uma angústia e antecipação do suicídio em *Amor de perversão*. Pergunta: se fosse para expressar uma positividade, felicidade, exaltação, também se usaria a TV? Ou só se usa a TV, de modo provavelmente não de todo consciente, quando associada ao negativo?

A negatividade da TV, instância de desumanização programada: é provavelmente esta a primeira imagem que o cinema brasileiro construiu da TV: *60.000 olhos*, de Walter Jorge Durst. Durst escrevera o roteiro para a *Vera Cruz*, o filme ambientava-se quase inteiramente num estúdio de TV, e a *Tupi*, onde ele trabalhava, participaria da produção cedendo seus estúdios como cenografia, apesar da imagem negativa que o filme apresentaria da TV. Ou a *Tupi* reagiria, caso o filme viesse a ser feito? Mas, já era 1954, a *Vera Cruz* estava em plena crise e o filme não se realizaria. *60.000 olhos* mostra um programa mundo cão, como os “Povo na TV” de hoje (que então não existiam na TV, mas sim no rádio): um prêmio a quem fizer diante da câmera o ato mais inesperado. Severino vêm com mulher, filhos, um de colo, e cachorro. Fala de sua miséria. Quer o prêmio. Para provar que quer mesmo e nada o fará desistir, puxa revólver e mata o cachorro. Se não obtiver satisfação, matará a criancinha. Durst desenvolve o roteiro com a lógica própria de sua dramaturgia até o suicídio de Severino. No edifício que Durst constrói, nada sobra. Quando Severino começa a falar de sua miséria no sertão, imediatamente a equipe de produção encontra alguns diapositivos para ilustrar o depoimento e espetacularizar a miséria. O patrocinador fica satisfeito porque queria uma miséria bem humana para vender seu colírio (para botar nos 60.000 olhos que vêm o espetáculo da miséria – que era a estimativa de audiência da TV na época, no Brasil), e se acha ruim Severino sacar o revólver e

matar o cachorro, é só porque pode prejudicar o produto. A comissão de premiação não dá prêmio não, porque tem que ver primeiro todos os concorrentes, e só depois resolve qual a melhor miséria, e não vai ceder à chantagem alguma. Os outros candidatos têm raiva de Severino, que lhes está roubando o prêmio com esse circo todo. Os telespectadores ficam na sua apatia ou se comovem com essa verdadeira miséria que lhes dá a oportunidade de exercitarem seu coração lacrimoso e sua bondade: um vai mandar dinheiro, outro assegurar a escolaridade dos filhos, etc. O próprio Severino leva a sua pecha: há uma denúncia, ele seria um impostor, a esposa não é esposa mas prostituta, a criancinha em quem atirou foi achada morta num terreno baldio. Então os telespectadores voltam atrás: foram enganados, não era o verdadeiro espetáculo da miséria.

Enquanto Durst escrevia o roteiro e Fabio Carpi apreciava suas qualidades dramática e temática, Fernando de Barros bradava na *Última Hora*, estatísticas em punho: os 60.000 olhos dentro em muito breve serão 120.000; a TV vai vencer, é só ver o ritmo de progressão das vendas de televisores; não adianta os cineastas se fecharem no seu orgulho olímpico e não tomarem conhecimento da recém-chegada, é o que fizeram os produtores norte-americanos e eles se deram mal; estão sendo dominados pela TV, à qual alugam seus estúdios ociosos; agora, no Brasil, a TV ainda está fraca e os cineastas estão em posição de força – dizia ele: aproveitem, é a última oportunidade para um acordo com a TV, sem a qual os produtores de cinema não se manterão à tona. Os cineastas não ouviram.

O resultado é o fantasma aterrador das espinhas de peixe e *Bye Bye Brasil, bye bye cinema*. Por mais que a caravana Rollidei – metáfora do artista e do cineasta – se afaste dos centros urbanos e afunde no interior, lá sempre estão os espinhos de peixe a lhe roubar seu público. A caravana encontra, desesperançado, no fundo de algum sertão, um velho exibidor mambembe a quem não resta senão projetar o grande sucesso melodramático do cinema brasileiro, *O ébrio*, para cadeiras vazias. Porque o pessoal está na praça, hipnotizado pelo televisor coletivo e massificante que destronou as formas tradicionais de espetáculo e divertimento. Que o mágico faça explodir o televisor: apenas um susto passageiro, um gesto de raiva e exorcismo que não deterão o avanço dos espinhos de peixe. É a mesma situação que Pedro Jorge escolheu

para finalizar seu *Brinquedo popular do Nordeste*: na praça da vila, abre-se a cortina, e no lugar do esperado teatrinho de bonecos, o televisor. É verdade que sempre haverá alguns “mensageiros da aldeia” para dizer que não é tanto assim.

Há filmes que aprofundam a imagem negativa da TV. São pequenos ensaios como *Pão ou pães, questão de opiniões*. Enquanto a maior parte das seqüências do filme refere-se à TV (como veremos um pouco mais tarde), as locuções não remetem explicitamente a ela. Cria-se uma tensão que deixa margem de liberdade interpretativa ao espectador. O texto tece considerações contra o nacionalismo (importa não a brasiliade, mas a ideologia da dominação burguesa), contra o intelectual “tipo anos 1960” que pensava trazer a consciência ao povo, contra a permanência da discussão no âmbito do debate cultural (onde, de fato, situa-se o filme), porque não se sai deste “salão do acordo social que disputa o poder”. Como se articula a TV com este texto? Num momento há uma articulação direta: atriz de novela diz que estamos numa “sociedade onde os valores se medem por aquilo que você pode comprar. O cara que não pode comprar nada... acaba desconfiando da cultura dele e acha que é minha cultura que é importante, que tem uma puta validade. Então ele não tem nem como contestar o que eu digo.” E o veículo dessa sociedade é evidentemente a TV. No mais, a TV parece funcionar como o nível de realidade: realidade que o intelectual na sua ação ou reflexão deve levar em conta, realidade do povo. A produção cultural da TV gerou uma realidade que se incorporou à realidade. Não enfrentar esse fato é estar fora do real. “Afinal de contas, coisas que não parecem naturais e orgânicas, coisas que aconteceram no Brasil durante muito anos, acabam sendo naturais e orgânicas também. Passam a fazer parte da realidade definitivamente. Se você negar isso, você vai estar negando em nome de suas antigas filosofias, da sua visão intelectual da realidade”.

Em *Auschwitz*, a TV é o elemento principal de um sistema de comunicação que divulga mentiras imorais, pratica o assassinato lento e gradual da imaginação. Cabeça pensante do ocidente, ideologia do poder capitalista, a TV expressa o capital e os interesses da repressão.

Aqui, como em *Pão ou pães*, apenas o veículo é levado em conta. Os filmes não se questionam sobre a recepção das mensagens televisivas, sobre a reação e interpretação pelos telespectadores. Tenho impressão de que estes filmes consideram como implícito que o efeito sobre o receptor é o resultado automático das mensagens e do veículo, donde questionar o telespectador seria redundante.

No ar não faz um discurso crítico sobre a TV de forma generalizada, como *Auschwitz*, mas procura analisar seu mecanismo de funcionamento contrapondo o material que ela apresenta com aquilo que ela não apresenta. Desse jogo entre o produzido pela TV e o rejeitado, nasce uma compreensão de seu efeito político. Por exemplo, uma série de seqüências mostram o programa de Tavares Miranda recebendo o então "candidato" a governador, Maluf, enquanto outras seqüências apresentam Ulysses Guimarães falando num comício, fora da TV. Enquanto Ulysses está cercado de gente reagindo positivamente a seu discurso, Maluf está isolado num estúdio. A reação de massa na TV ocorre num programa musical em que adolescentes têm violento comportamento emotivo, que deve ser entendido como catarse (tanto mais que uma das seqüências desse programa de auditório entra logo após Maluf falar na necessidade de uma pequena válvula, indispensável a qualquer panela de pressão). Trechos, fora da TV, do Terceiro Congresso Brasileiro de Propaganda, mostram momentos de uma palestra do então ministro da Indústria e Comércio, Calmon de Sá, afirmando que procura fazer campanhas institucionais pelos meios de comunicação com a finalidade de humanizar o homem. Enquanto isso, numa reunião de sociedade de amigos de bairro, um homem declara que a TV não fala das angústias, aspirações e reivindicações do povo, uma reunião como esta não apareceria na TV e é inclusive prejudicada pela falta de divulgação. Um momento de *Greve* apresenta uma construção semelhante: a trechos do discurso feito pela TV pelo general Figueiredo no dia da posse, quando proclama a "Abertura", opõem-se manchetes de jornais informando sobre a greve dos metalúrgicos e a recusa dos patrões em atender às suas reivindicações, o que não caracteriza uma situação de abertura democrática. Em *No ar*, não há um conceito genérico de TV tomada como veículo em si, o que o diferencia profundamente de filmes como *Pão ou pães* ou *Auschwitz*. O que há é uma crítica a esta TV vinculada aos interesses do governo, vinculada à direita, o que

não exclui a possibilidade de uma TV positiva, que está inclusive sugerida: se, ao invés de Maluf, a TV trabalhasse com sociedades amigos do bairro ou com Ulysses Guimarães, a TV seria outra. Talvez esta possibilidade esteja latente nos dois outros filmes: se se diz que a TV expressa o capital, por exemplo, pode se pensar numa TV que não o expresse; mas pode se pensar também que, por definição, o veículo em si é expressão do capital.

E o que contrapõem os cineastas a esta plebéia invasora que se prostitui para produzir imagens e comer gente? Vimos o que *No ar* propõe; de modo geral, o que se contrapõe é a arte, perdão, a Arte, conforme *As delícias da vida*. Na abertura do filme encontramos Betty Mendes numa aula de dança clássica. A candidata a bailarina reaparece pouco depois num programa de Chacrinha, como chacrete. Aqui temos a oposição arte/antiarte, que o filme vai sustentar até o fim, mesmo que uma ponta de ironia matize a defesa da arte. Por exemplo: uma das estrelas da novela, Vera Fischer, telefona de um orelhão e diz à amiga: "O filme do Maurício vai sair". E acrescenta: "O que importa é que o filme fique bom, não é vaidade nem dinheiro, é arte". A seguir, aparece o próprio Maurício Rittner (diretor do filme *As delícias da vida*), que não gostou da interpretação de Vera e pede para repetir a cena, o que irrita a atriz.

A ironia desta seqüência não impede que ela revele os valores que opõem a TV à arte (sendo que as artes referidas no filme são: a dança, o teatro e o cinema). Os valores da primeira são o dinheiro, as intervenções institucionais no enredo da novela, a necessidade de fazer "a grande conquista do grande público", o narcisismo sem freio de atores e atrizes, as acomodações dos artistas na TV para garantir seus salários, nível de vida ou sobrevivência. Enquanto a arte se fundamenta na autenticidade de uma expressão pessoal, na qual ninguém interfere. A TV é a inautenticidade do artista. Quando criticada a sua permanência na TV, já que sua novela vem sendo constantemente deturpada, o autor responde: "Meu problema é grave. Tenho que aguentar um pouco mais, não custa nada, quer dizer, só custa a gente mesmo. O teatro agora não dá, tem que comer." O interlocutor insiste: se quer ir para o teatro, precisa se virar, ter medo é não conseguir sair desse esquema depois. Ele não sabe o que é pior: "O pior somos nós que aceitamos tudo". Essa última frase revela o nível de automassacre (ou autocomiseração), de

quem não se aceita fazendo o seu trabalho na indústria cultural. O autor acaba caindo fora da novela (deturpada) de sucesso e da TV, viaja para o exterior. Antes de embarcar, um jornalista pergunta-lhe se já tem o título de sua próxima novela. Ao que responde: "As delícias da vida", que é o título do próprio filme de Rittner, mas o que indica contraditoriamente que o autor não vai para o teatro ou o cinema, mas permanece na TV.

O autor, aqui, representante do artista ou do intelectual, é visto como uma vítima da instituição TV e da cultura-mercadoria. Tratar esta situação em termos de vítima ou de má consciência tira ao autor qualquer responsabilidade diante da novela que de fato vai ao ar.

As amorosas tem um discurso semelhante. O angustiado Marcelo tem duas amantes: uma vulgar atriz de TV, a outra estudante, militante, que faz um filminho na linha "documentário social". A atriz grava um programa falsamente humorístico com paródias de Marlene Dietrich e Marilyn Monroe. O culto e sensível Marcelo esconde o rosto nas mãos, indignado pela vulgaridade e má qualidade do programa, e pergunta à amante: por que você faz "isso" (ouçam a entonação de desprezo na voz do ator ao pronunciar "isso"), e "isso", explica ele, quer dizer a TV e também a maior parte do teatro e do cinema: uma pequena parte do teatro e do cinema sobra, mas nada da TV. Quanto à estudante, ela também é criticada, mas o que é criticado é sua atitude de militante que só se preocupa com problemas "sociais" e vê "alienação" em tudo o mais; seu filme é criticado como documentário "social", não como veículo. Não só por isso o cinema leva a melhor. Por mais reprovável que seja a estudante militante, ela é culta e sensível, enquanto a atriz é irremediavelmente vulgar, insensível e inculta. Esta crítica condena toda a TV e uma parte do cinema, não todo o cinema, em particular não o cinema praticado pelo próprio Walter Hugo Khouri, realizador de *As amorosas*.

Que a TV seja tema freqüente na tela cinematográfica, não é de estranhar. Penetrou tanto na vida cotidiana e no nosso imaginário que seria incompreensível ela não ter conquistado seu lugar no cinema. A maior parte do tempo, a TV entra no cinema como elemento caracterizador da vida cotidiana, geralmente marcando a mediocridade dessa vida, o vazio, a rotina, coisas estranhas como discos voadores penetrando na monotonia e na solidão dos lares, olhar para a TV como

maneira de aliviar artificialmente a tensão entre as pessoas da casa. É o papel que a TV ocupa (com algumas ironias) na quitinete da solitária e mal-amada Suzana em *Clepsuzana*. A TV aparece no cinema como um dos elementos da mitologia atual, a bomba atômica, os vôos interplanetários, os punks.

Mas há um segundo discurso. A TV não é apenas um entre vários temas abordados pelo cinema. O cinema introduz a TV no seu seio para travar um diálogo com o veículo rival que lhe tirou o lugar de rei das comunicações de massa. Por baixo dos enredos e das situações dramáticas específicas em que entra a TV, o que se dá é um acerto de contas entre os dois veículos. Quando o cinema – e aí não é mais deste ou daquele filme, mas do veículo – diz que a TV é mentira, diz também que ele, cinema, é a verdade; quando diz que a TV é o anti-humanismo, também diz que ele é o humanismo. O cinema introduz a TV no seu seio para, neste terreno onde ele é o mais forte, praticar um exorcismo, se afirmar como vítima, tomar ares de primogênito destronado pelo cadete robusto, mas guardião dos valores éticos e estéticos da civilização. Se a carioca é massacrada pela TV, o cinema afirma-se denunciando o massacre e colocando-se ao lado da vítima. Se a TV mente a respeito de um assalto atribuído a Lúcio Flávio, o filme afirma-se dizendo a verdade. Se a TV destroça o amor dos amantes da chuva, o filme toma a defesa de seu romantismo. Abordei detalhadamente este tema em *Cineastas e imagens do povo*, a respeito do filme de Arnaldo Jabor, *Opinião pública*.

Há filmes que apresentam imagens que podem não ser consideradas essenciais para o desenvolvimento do enredo nem para criar a ambientação, e que me parecem ser momentos puros desse diálogo agressivo com a TV. Dois belos exemplos: em *O homem nu*, o sisudo intelectual, professor de folclore, vai à casa da mulata gostosa: cerveja, amigos, música improvisada, alegria. Uma panorâmica descreve o ambiente festivo, entra em quadro um televisor, a câmera demora-se um pouco. No televisor, um aviso preso com durex: “Não funciona”. Outro exemplo: os integrantes do bando de Lúcio Flávio, um por um, vêm sendo exterminados. Um irmão de Lúcio está diante de uma loja de eletrodomésticos, diversos televisores em cores ligados estão empilhados. Ouvindo a parada brusca de um carro na rua, o rapaz se

volta e é metralhado. Seu corpo cai para trás e desliza sobre a pilha de televisores. O próprio cinema imolado aos pés do totêm da televisão.³⁵

Mas, às vezes, há barbantes esticados ao rés do chão e o cineasta pode tropeçar. Desfeita a magia, os amantes da chuva não fazem mais chover. Para filmar o comercial – como já vimos –, o diretor da TV usa caminhões-pipa. Isto engana os telespectadores, cria uma realidade no vídeo que é pura invenção da TV. O cineasta não terá caído na armadilha que armou? O filme denuncia os caminhões-pipa e a chuva de mangueira que vemos na tela durante a filmagem do comercial, são os símbolos da mentira televisiva. Ora, como foi feito *Os amantes da chuva*? Com caminhões-pipa e chuva de mangueira. Este o recurso que os próprios realizadores do filme tiveram que usar, o que nunca é revelado dentro do filme. Usam-se caminhões-pipa como verdade (no nível da diegese do filme que não revela sua feitura) para denunciar caminhões-pipa como mentira. Diremos que essa operação intelectual é ingênua? Em todo caso, é engraçada.

Neste ódio, há também amor, senão amor, uma estranha fascinação por este monstro que os filmes tentam exorcizar. Como não ver fascinação nestas imagens: Rico, o diretor da TV que produz a novela das oito, deseja Marina, a primeira atriz e sua ex-amante; conversa com um subordinado sobre a queda do Ibope da novela, mas em realidade ele está tentando obter informações sobre Marina. A cena ambienta-se na sala do diretor, onde estão ligados vários monitores apresentando cenas da novela. Num plano bastante escuro, vemos o perfil de Rico em primeiro plano destacado em contra-luz pela luminosidade do primeiro plano de Marina no vídeo. Rico deseja Marina, atriz da novela, objeto ausente dos seus amores, substituído por uma efígie e também – por que não? – Rico/cinema deseja Marina/televisão. Imagem semelhante encontramos em *Eu te amo*. Pereio, mais ou menos de perfil, voltado para o primeiro plano de Vera Fischer no vídeo (Vera,

35. Essa imagem pode ter outras implicações no imaginário do realizador de *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*. Em *O rei da noite*, primeiro filme de longa-metragem de Hector Babenco, já encontrávamos Vick Militello urrando e se esgoelando desesperadamente diante de um televisor ligado que, nesta cena, no nível da diegese, não me pareceu ter outra função senão caracterizar o ambiente e marcar a passagem de tempo, denotando a década de 1950.

presente na cena, nega-se a ceder a Pereio). Ele acaricia o rosto de Vera no vídeo: “Bárbara, eu te adoro”. Eu te adoro Bárbara, eu te adoro televisão. Relações de amor/ódio. Bárbara conclui esse diálogo: “E agora desliga essa merda de videoteipe”.

Em outras épocas, o galã romântico de *A mulher que inventou o amor* teria sido cantor de ópera, astro de cinema ou modelo de fotonovela. Mas neste filme, o homem que fascina a mulher que inventou o amor é galã de telenovela: ela constantemente volta a seu televisor para ver o homem que cede às suas pressões e também se nega, que ela ama alucinadamente e que acabará por matar.

Às vezes, o cinema deixa-se fascinar pela tralha da televisão, suas câmeras, o ambiente dos estúdios, a mesa de operação com suas mil luzinhas e botões. Mas sobretudo pela imagem de TV. Os pontos da imagem cinematográfica dão maior definição que as linhas da TV. A imagem mais precisa deixa-se seduzir pela imagem mais grosseira. Mais ainda: a multiplicação da imagem. Vários televisores ou monitores repetindo a mesma imagem dentro da imagem cinematográfica. Ou imagens de um mesmo objeto tomadas de vários ângulos dentro de uma mesma imagem cinematográfica. Ou a imagem “real” de um objeto – no caso, mais uma vez, a imagem cinematográfica – acoplada com seu “duplo” televisivo, quer tomado em ângulo quase igual, quer muito diferente. A imagem cinematográfica colorida inserindo dentro dela a imagem televisiva em preto e branco. A inserção da a imagem televisiva dentro do cinema dá uma margem de jogos com o duplo, o artificialismo da imagem, denunciado e curtido, com uma imagem cinematográfica composta de vários quadros, de fragmentos, uma imagem cinematográfica que brinca com várias perspectivas dentro dela. Exemplos podem ser encontrados em quase todos os filmes citados até aqui, e outros. Escolhamos alguns, o mais óbvio para iniciar, bastante freqüente. A câmera cinematográfica situada atrás de uma câmera de TV focaliza esta câmera e, dentro dela, a pequena imagem formada no visor, e focaliza ao mesmo tempo, diante da câmera de TV, a pessoa que esta última focaliza. Assim nos é mostrado o editor de *O homem nu* durante o seu depoimento à TV Globo. Uma composição do mesmo tipo nos apresenta Hulk num programa de TV de *Pães ou pães, questão de opiniões*. Numa mesma imagem, o cinema compõe o “real” e a efígie.

Num belo *travelling*, Roberto Santos consegue um efeito interessante em *As cariocas*: em primeiro plano, de costas, temos a entrevistada de quem vemos o cabelo solto e a parte superior dos ombros; em segundo plano, à direita, temos o monitor do estúdio que mostra, num documento do período em que a entrevistada era bela e feliz, um primeiro plano dela, também de costas; a câmera faz um *travelling* lateral para a esquerda; por um tempo, o monitor é ocultado pela cabeça da entrevistada; a câmera pára num enquadramento simétrico a seu ponto de partida, com o monitor à esquerda. Este movimento nos oferece não apenas uma comparação, um paralelo de dois momentos antagônicos da vida da protagonista, mas também um paralelismo cinema/TV: em primeiro plano, o cinema, realidade verdadeira, amarga, a vida tal como ela é; em segundo plano, a TV, a manipulação.

Pão ou pães é rico em jogos de imagens cinema/TV que sugerem uma relação de fascinação que se articula e se contrapõe à proposta crítica do filme. Nas seqüências 2 e 4, por exemplo, o filme trata de um programa musical, que a câmera cinematográfica focaliza inicialmente do alto, por cima da cenografia. Tanto esta visão, como aquela obtida pelo vidro da cabine de operação nos apresentam o espetáculo pela lateral e não são visões viáveis para um telespectador; e elas se combinam com imagens do espetáculo que aparecem nos monitores, tomadas, estas, por câmeras de TV em posição mais ou menos frontal, oferecendo ângulos viáveis para o telespectador. A recepção simultânea pelos monitores presentes na imagem cinematográfica de imagens tomadas por várias câmeras de TV fragmentam o espetáculo em ângulos diversos. Essa simultaneidade na tela de ângulos diversos do mesmo objeto é possibilitada pelo uso de imagens de TV; só pelo cinema, essa simultaneidade se tornaria uma sucessão.

A fragmentação e a justaposição não intervêm apenas na imagem, mas na própria construção da narrativa. É verdade que a fragmentação da narrativa ou, mais amplamente, do discurso cinematográfico, não provém da TV. *Pão ou pães* é claro a este respeito, pelo menos me parece. Um travesti emite um sério pronunciamento contra o nacionalismo, ou, na praia, um crioulo vestido de índio de Ramos faz outro pronunciamento no mesmo sentido: são seqüências fechadas sobre si (que mais merecem o nome de blocos narrativos que de seqüências), com alto grau de autonomia narrativa, que funcionam por um mecanismo

de justaposição. Este mecanismo tem uma origem não televisiva (no cinema brasileiro, encontramos a origem dessa forma em *Lavra-dor* e *Indústria*). Mas quando o filme justapõe na mesma imagem Hebe Camargo com passeatas, um musical da TV brasileira com um balé ucraniano, temos uma fragmentação, justaposição, descontinuidades e nivelamento do heterogêneo que constituem uma maneira de representar, significar, interpretar a forma de composição dos programas de TV e a relação entre eles: a imagem cinematográfica analisa a imagem televisiva, e a crítica, mas se deixa envolver pela sua magia, no caso fragmentação e justaposição do díspar, ou de ângulos diversos do mesmo objeto.

A forma narrativa de *As delícias da vida* está toda calcada nisto. Misturam-se com alguma brusquidão o nível da novela, o nível do real (a produção da novela, a vida do pessoal da TV), com inserções abruptas de comerciais interpretados por uma atriz que não intervém nos outros níveis; o todo interrompido por uma cena do filme artístico a ser feito. E o filme induz, às vezes, a confusões intencionais entre estes níveis, como vimos na seqüência do telefonema de Vera Fischer: é uma cena do filme anunciado ou é o nível do real? Da mesma forma, quando se inicia a novela, temos impressão de que se trata do nível do real, e só quando vemos os personagens é que entendemos que nos enganamos. Retomando importantes reflexões de Zulmira Ribeiro Tavares, acrescentemos que aqui temos uma narrativa fragmentada no nível da obra (é uma opção narrativa da obra, que poderia ter sido diferente), enquanto a fragmentação na TV coloca-se no nível da própria forma de organização do veículo, tal como vem sendo utilizado atualmente. Sobre a representação da linguagem televisiva em *As delícias da vida*, poderíamos arriscar a seguinte observação: tanto a novela como os comerciais são tratados paródicamente, o que é relativamente freqüente. No entanto, a paródia da novela não convence, porque parece ser antes paródia de algo como um cinema melodramático mudo: o ritmo, a duração dos planos, a interpretação dos atores não me deram a impressão de ter como referência, a não ser intencionalmente, a linguagem televisiva. A referência cultural do autor do filme é o cinema, e o cinema com que ele tem familiaridade, intuição. E a paródia do cinema mudo não incide apenas no tratamento da novela, mas também em algumas seqüências no nível do real (a mocinha salva pelo mocinho

quando atacada por malandros na rua, por exemplo; ou referência ao cinema policial quando mocinha e mocinho executam seu plano para exterminar o pessoal da novela). De forma que a representação satírica da linguagem da TV não vem de dentro da TV, de um conhecimento de sua linguagem, mas lhe é superposta. No nível do enredo e da temática, a referência é a TV; no nível da linguagem, a referência parece ser antes o próprio cinema.

Mas não é só por aí – jogos de imagens, fragmentação – que a TV seduz o cinema. Essa realidade que, conforme o texto já citado de *Pão ou pães*, a TV integrou à realidade, essa realidade imaginária que passou a fazer tão parte da realidade quanto a realidade real, esse efeito da TV, qual é? O filme não o diz explicitamente, mas pelo que ele apresenta: programas musicais, Hebe Camargo, novela, almoço com as estrelas, o folclore oficializado e esvaziado de um balé ucraniano, no meio disso umas imagens de atualidade política (passeata, desfile militar), o todo nivelado, justaposto, fragmentos desarticulados pela máquina de fazer doidos (ou “máquina das maravilhas”, conforme outros). O material selecionado já revela que os autores do filme não procuraram programas que pudessem levar a uma discussão um pouco mais complexa sobre a TV. Selecionaram o que a intelectualidade (essa “visão intelectual da realidade” criticada pela locução do próprio filme) interpreta como *kitsch*, como folclore urbano da classe média, como folclore da indústria cultural. Essa redução da TV ao *kitsch* meio monstruoso e espalhafatoso é feita por uma consciência que se sente em posição superior (talvez a colocação da câmera de *Pão e pães* quando focaliza o espetáculo musical por cima da cenografia, ela não desce ao rés do palco ou da platéia, onde estão as câmeras de TV e o público, ou melhor, as macacas de auditório, tantas vezes maldosamente caricaturadas, inclusive por este filme), por estar ao lado da arte (a verdadeira, a que elabora informações novas) e da consciência crítica. O *kitsch* televisivo, rejeitado mas fascinante, fez provavelmente seu *début* cinematográfico no Brasil em *A opinião pública*, com Chacrinha, um príncipe da Jovem Guarda, Wanderlei Cardoso, grotescos aniversários no palco com bolos de creme regados a sentimentalismo. Esse folclore alegremente espezinhado pelo Tropicalismo ainda continua sendo objeto das ironias cinematográficas, por exemplo nas novelas dos filmes *As delícias da vida* ou *A novela das oito*.

Mas nem todos os filmes se deixam seduzir pela sereia. Não *No ar*. E muito menos *Auschwicz*, no qual o longo texto contra a televisão é dito sobre um plano único, a câmera estática filmando uma mulher nua em pé, de pose simples e discreta, parcialmente coberta com um lençol, quase imóvel, ao lado de quem, à direita, no chão, encontra-se um televisor. Está ligado e com bastante freqüência muda o programa. Este plano é marcado por uma expressão austera.

Absolutamente certo, não agride a TV. Nem a exalta. Nem a defende contra agressões. Neste primeiro filme brasileiro de ficção – já que *60.000 olhos* não foi realizado –, a relação com a TV é aproblemática. Zé do Lino participa de um programa tipo “O céu é o limite” e vence. O que lhe traz mil probleminhas: o sucesso tende a tirá-lo do seu meio social, contra o que o pai o alerta: “Você está se destruindo”; rivais o gridem, o que leva sua futura sogra a declarar: “Eu sabia que esse negócio de TV ia acabar arruinando a nossa família”. Mas tudo acaba bem: Zé sabe resistir aos encantos perversos da TV e fazer bom uso de sua vitória, comprando coisas para a família pobre e casando. Sem que se perca a característica fluência narrativa do tipo de cinema a que pertence *Absolutamente certo*, a TV é usada para facilitar a progressão do enredo: nada de fragmentação ou coisa que valha, o mesmo programa visto por diferentes personagens, em diversos ambientes, permite que se passe suavemente de um ambiente a outro, ou para o programa visto ao vivo no estúdio. Uma plena harmonia entre o cinema e a TV. Os programas de TV podem ser ironizados: no *Absolutamente certo*, uma conhecedora de Balzac responde “sol” à pergunta: “Chovia ou fazia sol na noite em que Balzac não foi ao teatro?” Mas isto não desmerece o programa, pois Zé do Lino vence e encontra a felicidade. Os espetáculos musicais apresentados, exatamente esses mesmos espetáculos, com suas rumbeiras e bananeiras, com a mistura de samba e dança clássica, se tornarão *kitsch* em filmes posteriores, mas aqui não, são simplesmente um divertimento. Não há uma particular sedução pela TV: os espetáculos são filmados exatamente como os números musicais nas boates das chanchadas. Mantém-se com a TV uma relação espontânea e ingênua. E como a TV na época ainda é uma novata que está penetrando nos costumes, brinca-se com seu uso. Dercy Gonçalvez, possuidora de um televisor, o que era raro numa residência de bairro pobre, convida vizinhos a assistir aos programas, mas cobra

ingresso, como se fosse um cineminha. Ou esta seqüência em que um telespectador explora o modo de funcionamento da TV e sua relação com outras formas de comunicação. No programa, o apresentador escolhe um nome ao acaso na lista telefônica para Zé dizer o número (já que é saber a lista telefônica de cor que o levou ao programa): a escolha cai em Luciano Rinaldi. Ao ouvir seu nome, Luciano ajoelha-se diante do televisor e grita exaltado: "Olha eu aqui"; para, em seguida, dizer: "Alô, fala". Não adianta pedir para ser visto, porque a TV só funciona num sentido, nem dizer "alô", porque a TV não é telefone. Zé diz o número e o apresentador Aurélio Campos conclui: errou. Mas Luciano sabe que ele acertou e o engano é do apresentador. Luciano telefona ao apresentador, dizendo que Zé respondeu certo, isto é, Luciano consegue se comunicar com o programa por intermédio de um outro aparelho. Há um plano que mostra Luciano falando pelo telefone que ele segura na mão, ao lado do vídeo no qual vemos Aurélio, também falando pelo telefone. De certa forma, aí, Luciano telespectador tem uma vantagem sobre Aurélio apresentador: ele o ouve e o vê, enquanto Aurélio apenas o ouve. Em determinado momento da conversa, a imagem de Aurélio desaparece do vídeo, substituída por chuvisco. Luciano bate no vídeo e mexe no botão, gritando: "Mas, Senhor Aurélio, o que é isso? Alô! Alô!", quando em realidade a comunicação telefônica não se interrompeu, nada lhe impedindo de confirmar que a resposta de Zé estava correta. Luciano como que acoplou o telefone à TV, fazendo um complexo que permite a comunicação nos dois sentidos. A seguir, para comprovar que não mente, Luciano aproxima o telefone do vídeo, dizendo: "Olha, olha aqui o número". Mas aí, Luciano volta a ser desfavorecido, já que Aurélio não recebe a imagem de Luciano e não pode ver o número escrito no telefone. E logo logo todos saberiam que a TV funciona mesmo é em sentido único. Depois desse diálogo jocoso entre Luciano e Aurélio, as relações TV-cinema perderam sua ingenuidade e se envenenaram.

Estes dois diálogos sugerem que os filões de produção cinematográfica dos anos 1960 e 1970, a que pertencem os filmes citados, negaram-se a dialogar com a indústria cultural. Mesmo criticando a literatura ou deixando-se seduzir pela imagem estriada, mantinham-se ancorados na literatura e rejeitavam a televisão. O que, possivelmente, não terá facilitado a sua afirmação no mercado cinematográfico, nem terá contribuído para a sua atuação no audiovisual atual.

FILMES CITADOS

Absolutamente certo
LM, Anselmo Duarte, 1957

Auschwicz
CM, Luiz Rosemberg Filho, 1980

Os amantes da chuva
LM, Roberto Santos, 1979

Amor de perversão
LM, Alfredo Sternheim, 1982

As amorosas
LM, Walter Hugo Khouri, 1968

Brinquedo popular do Nordeste
CM, Pedro Jorge de Castro, 1977

Bye, bye, Brasil
LM, Carlos Diegues, 1979

As cariocas
LM, episódio de Roberto Santos, 1966

A difícil viagem
LM, Geraldo Rocha Morais, 1983

As delícias da vida
LM, Maurício Rittner, 1973

O ébrio
LM, Gilda de Abreu, 1946
Eros, o deus do amor
LM, Walter Hugo Khouri, 1981

Eu te amo
LM, Arnaldo Jabor, 1980

O filho da televisão
Episódio de João Batista de Andrade em
Em cada coração um punhal, LM, 1969

Greve
CM, João Batista de Andrade, 1979

O homem nu
LM, Roberto Santos, 1967

Indústria
CM, Ana Carolina Teixeira Soares, 1969

Lavra-dor
CM, Paulo Rufino, 1968

Lúcio Flávio, passageiro da agonia
LM, Hector Babenco, 1977

A máquina das maravilhas
CM, João Daniel Tikhomireff, 1973

Menino do rio
LM, Antônio Calmon, 1982

Meow
CM, Marcos Magalhães, 1981

Os mensageiros da aldeia
CM, Geraldo Morais, 1976

A mulher que inventou o amor
LM, Jean Garrell, 1981

No ar
CM, Jorge Bouquet, 1978

A novela das oito/A mulher sensual
LM, Antonio Calmon, 1980

A opinião pública
LM, Arnaldo Jabor, 1966

Pão ou pães, é questão de opiniões
CM, Ivone Dain Marguliés, Márcio Doctors, Sílvia Roesler, 1979

Pixote, a lei do mais fraco
LM, Hector Babenco, 1980

Pena que a televisão não seja em cores
CM, Jean Manzon, 1971

Programa duplo
Episódio de *As taras de todos nós*, LM,
Guilherme de Almeida Prado, 1981

O rei da noite
LM, Hector Babenco, 1975

O sonho não acabou
LM, Sergio Rezende, 1982

60.000 olhos
Roteiro, Walter Jorge Durst, 1954

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BABY, François. "Interprétation historique, interprétation sociétale: le cinéma québécois", in *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*. Paris: Sorbonne/Cerisy, 1989.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Retratos de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BARDACHE, Maurice & BRASILLACH, Robert. *Histoire du cinéma*. Paris: André Martel, 1953.
- BARROS, Luis. "O valor dos nossos technicos", in *Selecta*, Rio de Janeiro, 21 jun 1924 (coluna "O Cinema no Brasil").
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a.
- _____. *Filmografía do cinema brasileiro: 1900-1935*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Comissão de Cinema, 1979b.
- _____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.
- _____. O tema da criação em *Rio Zona Norte*. *Cisco*, São Paulo, ano II, n. 9, 1988.
- _____. Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens. *Revista USP*, São Paulo: Edusp, n. 19, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores. França, Brasil, anos 50 e 60.* São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOTELHO DE MAGALHÃES, Amilcar A., *Pelos sertões do Brasil.* 2^a ed., Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1941.

BURCH, Noël. *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique.* Paris: Nathan, 1991.

CHANAN, Michael. *The Dream that Kicks. The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain.* Londres: Routledge, 1980.

COMUZIO, Ermanno. Opéra el cinéma, des origines aux années 60. *Cinéma et Opéra.* Paris: L'Avanl-Scenen Opéra, n. 98, maio, 1987.

COO, Carlos Ossa. *Historia del cine chileno.* Santiago: Quimantu, 1971.

COSANDEY, Roland. "Mémoire des origines. Origines de la mémoire". in *L'Histoire du cinema: nouvelles approches.* Paris: Sorbonne/Colloque de Cerist, 1989.

DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. *Cultura.* Brasília: Ministério da Educação e Cultura, v. 6, n. 24, jan-mar, 1977.

DI MOLA, Alfonso. "Origens", "Mythos/Logos", "Sagrado/Profano", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 12. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

DI NUBILA, Domingo. *Historia del cine argentino.* Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.

DIEGUES, Carlos. Um adeus ao Brasil que está acabando. *O Estado de S. Paulo*, 12 ago 1979.

_____. "Ciclos ou crises", in DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens.* Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988.

DO RIO, João. *A profissão de Jacques Pedreira.* Rio de Janeiro: Scipione, 1992.

DUARTE, Benedito J. *Cinema em São Paulo, um documentário, 1946-1956.* Inédito, datilografado, 171 p. (Arquivo Afrânio Catani).

GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Cinema.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

- GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____. "O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente", in *30 anos de Cinema Paulista, 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1980.
- _____. *Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.
- GAUDREAU, André & GUNNING, Tom. "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", in *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*. Paris: Sorbonne/Colloque de Cerist, 1989.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1973.
- GUIA de filmes produzidos no Brasil entre 1897-1910. Primeiro fascículo da série "Filmografia brasileira". Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984.
- GUIA de filmes produzidos no Brasil entre 1911 e 1920. Segundo fascículo da série "Filmografia brasileira". Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.
- GUY, Alice. *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*. Paris: Denoel, 1976.
- HENNEBELLE, Guy & DAGRON, Alfonso Gumucio (orgs.). *Les cinémas d'Amérique Latine*. Paris: Lherminier, 1981.
- HINTZ, Eugenio. *Historia y filmografía del cine uruguayo*. Montevideo: Ed. de La Plaza, 1988.
- JACOBS, Lewis. *The Rise of the American Film: a Critical History*. New York: Harcourt & Brace, 1939.
- JEANNE, René & FORD, Charles [1947]. *Histoire illustrée du cinéma, I. Le cinéma muet, 1895-1930*. Paris: Marabout Université, 1966.
- JEANNE, René & FORD, Charles. *Histoire encyclopédique du cinéma, I. Le cinéma français, 1895-1929*. Paris: Laffont, 1947.
- JEANNE, René. *Cinéma 1900*. Paris: Flammarion, 1965.
- LAGNY, Michèle. "L'histoire, auxiliaire du cinéma", in *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*. Paris: Sorbonne/Colloque de Cerist, 1989.
- LAGNY, Michele. *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.

- LE GOFF, Jacques. "Idades míticas", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 1. Memória - História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- LOWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. S. Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.
- MELO E SOUZA, José I. *A ação e o imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA, Tese de Mestrado, 1991.
- MITRY, Jean. *Histoire du cinema. Art et Industrie, I (1895-1914)*. Paris: Ed. Universitaires, 1967.
- MOURA, Roberto. "A Bela Época (primórdios-1912)", in RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NOBRE, Francisco Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: AABB, 1955.
- NORONHA, Jurandir P. *Imigrantes no cinema brasileiro: italianos, parte I. Cinemin*. Rio de Janeiro: Ebal, n. 35, s/d.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o Rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAOLELLA, Roberto. *Storia del cinema muto*. Nápoles: Giannini, 1956.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "Brásil", in HENNEBELLE, Guy & DAGRON, Alfonso Gumucio (orgs.). *Les cinémas d'Amérique Latine*. Paris: Lherminier, 1981.
- PEIXOTO, Afrânio. *A esfinge*. 3^a ed., Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1913.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. S. Paulo: Art, 1987a.
_____. *Cinema marginal (1968-1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Embrafilme/Brasiliense, 1987b.
- RAMOS, José M. Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: o audiovisual e a ficção de massa no Brasil*. São Paulo: PUC, Tese de Doutorado, 1990.
- RIBEIRO, Darcy. *Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

- RIBEIRO, Darcy. *O processo civilizatório: etapas da evolução sociocultural*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- ROBINSON, David. *World Cinema, 1895-1980*. Londres: Eyre Melhuen, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROMERO, Sílvio & GUIMARÃES, Arthur. *Estudos sociais. O Brasil na primeira década do século XX. Problemas Brasileiros*. 2^a ed., Lisboa: Tipografia A Editora Limitada, 1912.
- SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma, I. L'invention du Cinéma (1832-1897)*. Paris: Denoel, 1946.
- _____. *Histoire générale du cinéma, II. Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*. Paris: Denoel, 1947.
- _____. *Histoire d'un art: le cinéma, des origines à nos jours*. Paris: Flammarion, 1949.
- _____. *História mundial do cinema: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. *Crítica cinematográfica no Suplemento Literário, II*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1981.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Prólogo", in BRUNETTA, Gian Piera. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- SENNA, Orlando (org.). *Glauber Rocha: Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1985.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, Tese de Doutorado, 1993.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier-Montaigne, 1977.
- SOUZA, Carlos R. & ALMEIDA SALLES, Francisco L. "A fascinante aventura do cinema brasileiro". Departamento de Assuntos Culturais, SEC, PB, I Festival de Verão de Areia (Transcrito do Suplemento do "Centenário" *O Estado de S. Paulo*, n. 43-44, 25 out e 12 nov 1975).

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Casa Rui Barbosa, 1986.

_____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador e a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/Unicamp, 1991.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

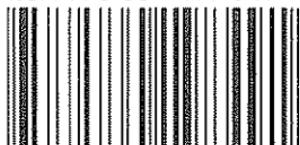
VIÑAS, Moisés. *História del cine mexicano*. México: UNAM/Unesco, 1987.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *As alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Evidenciando a inconsistência de boa parte dos dados com que trabalharam os principais historiadores do cinema nacional e se opondo ao sistema de periodização montado por eles, Jean-Claude Bernardet defende, neste livro, a idéia de tentar novos recortes e lidar com contextos que não tenham sido fabricados por sociologismos mais ou menos óbvios. Assim, *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* abre amplas perspectivas de discussão. Traz contribuições também para uma revisão na historiografia das artes no Brasil, abordando aspectos que, sem dúvida, são polêmicos. Enfim, é fruto do grande amor que o autor tem pelo cinema brasileiro e de sua firme crença em que este cinema possui as marcas de diferenças que o singularizam.

ISBN 978-85-7419-849-1



9 7 8 8 5 7 4

1 9 8 4 9 1