

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Multimeios

O PENSAMENTO INDUSTRIAL CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

Arthur Autran Franco de Sá Neto

Campinas

2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Multimeios

O PENSAMENTO INDUSTRIAL CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

Arthur Autran Franco de Sá Neto

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. Artur
Autran Franco de Sá Neto e aprovado pela
Comissão Julgadora em 17/12/2004.



Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos
-orientador -

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutor em Multimeios sob a orientação do Prof.
Dr. José Mário Ortiz Ramos

Campinas

2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	Sa57p
V	EX
TOMBO BCI	63291
PROC.	16-86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	15/04/10
Nº CPD	

AMP

libr. id 349566

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Sa57p

Sá Neto, Arthur Autran Franco de.

O pensamento industrial cinematográfico brasileiro /
Arthur Autran Franco de Sá Neto. -- Campinas, SP : [s.n.],
2004.

Orientador: José Mário Ortiz Ramos.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema brasileiro. 2. Indústria cinematográfica.
3. Cinema - História. I. Ramos, José Mário Ortiz.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Palavras -chave em inglês (Keywords): Motion pictures – Brazil.
Motion picture industry.
Motion picture – History.

Área de concentração: Multimeios.

Titulação: Doutor em multimeios.

Banca examinadora: José Mário Ortiz Ramos, Fernão Vítor Pessoa de Almeida
Ramos, Marcius César Soares Freire, Jean-Claude Georges René Bernardet,
Ismail Norberto Xavier.

Data da defesa: 17/12/04.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos, pela orientação da tese e por uma relação intelectual que serviu para ampliar sensivelmente os meus conhecimentos, especialmente no campo da Sociologia. Ademais, não poderia deixar de registrar que, para além do trabalho, acabou por se criar entre nós laços de amizade.

Aos integrantes da banca de defesa, Profs. Drs. Fernão Ramos, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Marcius Freire, pelas observações acuradas. Os Profs. Drs. Lúcia Nagib e Marcelo Ridenti também leram e discutiram comigo partes do texto.

Os amigos Alessandro Constantino Gamo, André Gatti, Carlos Roberto de Souza, Glênio Póvoas, Hernani Heffner, José Inácio de Melo Souza, Luciana Corrêa de Araújo, Luis Alberto Rocha Melo e Luiz Felipe Miranda foram fundamentais pelas conversas, indicações de documentos e filmes, bem como pelo apoio em diversos momentos da elaboração deste trabalho.

Os colegas de grupo de estudos de Sociologia da Cultura, reunido no ano de 2001, Brenda Carranza, Fabíola Biangarten e Zuleika de Paula Bueno.

À Maria Lúcia Bueno pela paciência, colaboração e ânimo.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira e da Biblioteca do Museu Lasar Segall pela incansável ajuda nas minhas inúmeras solicitações. Sem estas preciosas colaborações a pesquisa aqui levantada seria de todo impossível.

À compreensão do Prof. Dr. Carlos Eduardo de Moraes Dias, chefe do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos, onde leciono.

À minha mãe Lileana Mourão Franco de Sá e à minha companheira Márcia Rodrigues, pelo amor e sensibilidade. Para Márcia de forma redobrada, pela revisão de texto.

À FAPESP pela bolsa de doutoramento outorgada entre junho de 2001 e agosto de 2002, bem como ao Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos por me conceder licença parcial para a feitura da tese.

Dedico este trabalho à memória de meu pai, Affonso Ribeiro Franco de Sá, e dos meus avós maternos, Domingos Hamilton Botelho Mourão e Edna dos Santos Mourão.

RESUMO

Esta tese versa sobre o pensamento industrial cinematográfico brasileiro no período que vai de 1924 a 1990. Partindo da constatação da centralidade para o meio cinematográfico das discussões em torno da formação de uma indústria de cinema no Brasil e de que esta nunca chegou a se configurar plenamente, investigam-se quais as propostas para sua constituição, analisando desde as promessas aí contidas até suas limitações e contradições.

Para realizar tal pesquisa foram utilizados livros, artigos, entrevistas, memórias e os próprios filmes nos quais diretores, críticos, produtores e políticos expõem suas idéias sobre como formar a indústria cinematográfica e quais devem ser os seus objetivos econômicos e culturais.

Também foram realizadas comparações com o rádio e a televisão, a fim de se delinear diferenças presentes no ideário das três áreas passíveis de explicar, ainda que parcialmente, os motivos pelos quais o cinema não se desenvolveu economicamente tanto quanto aquelas indústrias culturais.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
I) EXISTIR COMO INDÚSTRIA OU PERECER: EIS A QUESTÃO	
I.A) O Cinema Nacional Existe?.....	11
I.B) Da Necessidade de Organizar o Meio Profissional.....	15
I.C) Contra a Indústria.....	27
II) ENTRE O GRANDE PAI E O LEVIATÃ	
II.A) As Origens da Reivindicação da Exibição Obrigatória.....	35
II.B) O Valor do Cinema.....	38
II.C) A Matriz da Perspectiva Governamental.....	66
II.D) Em Busca do Grande Pai.....	81
II.E) Por um Leviatã.....	91
II.F) O Desenvolvimentismo Cinematográfico.....	109
III) MATERIALIDADE E CAPITALISTAS	
III.A) Filme Virgem e Laboratórios.....	127
III.B) <i>Studio System</i> e Estúdios.....	131
III.C) Os Capitalistas.....	150
IV) MERCADO E PÚBLICO	
IV.A) A Busca do Mercado.....	171
IV.B) A(s) Idéia(s) de Público(s).....	195
IV.C) A Relação com a Televisão.....	212
CONCLUSÃO.....	227
BIBLIOGRAFIA	
I) BIBLIOGRAFIA GERAL.....	239
II) BIBLIOGRAFIA SOBRE CINEMA, TELEVISÃO E RÁDIO.....	241
III) BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA.....	248
FILMOGRAFIA	
I) RELAÇÃO DOS FILMES CITADOS.....	271
II) FICHAS TÉCNICAS.....	275
ARQUIVOS E BIBLIOTECAS PESQUISADOS.....	283

INTRODUÇÃO

O entendimento do cinema como arte de caráter industrial constituiu-se ainda no período silencioso, pois pelo menos desde a década de 1920 diretores, produtores, críticos, atores, historiadores, cientistas sociais, educadores e estadistas abordavam a questão com vivo interesse seja para louvar o binômio arte-indústria, lamentá-lo ou ainda constatá-lo de uma forma que se pretendia neutra, pois não adiantaria ser contra ou a favor visto que inexistia outro modo da atividade realizar-se plenamente.

Na própria historiografia clássica do cinema encontramos num dos seus maiores representantes, Georges Sadoul, a afirmação de que o estudo desta arte é “impossível” sem se levar em conta o aspecto industrial¹. Porém, tal profissão de fé ficou restrita durante muito tempo ao campo da retórica, pois os estudos de história do cinema concentravam-se muito mais na constituição do cânone da nova arte. Os aspectos econômicos, mesmo aqueles de teor industrial mais diretamente ligados à produção, não passavam de adornos daquilo que ironicamente Michèle Lagny denominou “história panteão”, ou seja, aquela voltada prioritariamente para a eleição dos grandes filmes e diretores². A exceção relativa é Jean Mitry, cuja *Histoire du cinéma* tem o subtítulo “Art e Industrie”³, pois ele, nesta obra, efetivamente dá atenção à economia, mas tomado pelo enciclopedismo da historiografia clássica acaba recaindo na prática de citar listas enormes com nomes de empresas e pessoas nos mais variados países, pouco explicando os processos históricos. É só a partir da década de 1970 que a literatura historiográfica e sociológica sobre a economia cinematográfica, incluindo aí problemáticas ligadas à indústria, desenvolveu-se efetivamente através da contribuição de autores como Thomas Guback ou, mais recentemente, David Bordwell e René Bonnel, entre outros.

No Brasil contamos com trabalhos que buscam investigar a história da indústria do cinema brasileiro, ou melhor colocando, o fracasso da sua implantação no país. Isto desde estudos de caso em torno de companhias cinematográficas⁴; passando pela análise das

¹ SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. v. I. Lisboa: Horizonte, 1983. p. 35-36.

² LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992. p. 136.

³ MITRY, Jean. *Histoire du cinéma (1895-1914)*. v. I. Paris: Éditions Universitaires, 1967.

⁴ Ver GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / EMBRAFILME, 1981. CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.

relações entre corporação cinematográfica e Estado⁵; até um panorama das desventuras na busca de se industrializar a produção nacional⁶.

Esta tese procura ampliar a compreensão sobre as tentativas de se industrializar o cinema brasileiro a partir do estudo do pensamento industrial cinematográfico de 1924 a 1990, ou por outra, pretende-se analisar as idéias desenvolvidas no período citado pela corporação cinematográfica e fora dela em torno de como promover a industrialização da produção brasileira de filmes. O tema é central no ideário cinematográfico nacional devido ao fato da atividade nunca ter conseguido efetivamente industrializar-se, acarretando enormes discussões sobre como isto poderia se dar.

Importante precedente em relação ao meu trabalho são os ensaios “Aventuras do pensamento industrial cinematográfico” e “Novo ator: o Estado”, ambos de Jean-Claude Bernardet⁷. No primeiro texto se indicam quais as principais correntes do pensamento industrial até o início dos anos 1930; no segundo se discutem as relações ideológicas entre os cineastas e o Estado dos anos 1930 até os 1970, inclusive no que tange à busca de políticas protecionistas e de financiamento para a consolidação da indústria.

*

O recorte desta pesquisa vai de 1924 até 1990. Por que tais marcos? Não existiria antes de 1924 reflexões sobre a indústria cinematográfica brasileira? Certamente houve, conforme é possível perceber na seguinte opinião atribuída a Amador Santelmo e que teria sido publicada ainda em 1921:

Na indústria do filme, o Brasil ainda dorme envolto em faixas sem saber balbuciar uma palavra, e no comércio de exhibições é um dos grandes importadores a enriquecer fábricas estrangeiras.⁸

⁵ Ver RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais – Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1996. AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: Eduff, 2000. SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003.

⁶ Ver JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: culture and the state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 29-33 e 35-67.

⁸ Apud VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 15.

No já mencionado ensaio “Aventuras do pensamento industrial cinematográfico”, Jean-Claude Bernardet comenta textos publicados em *O Estado de S. Paulo* datados de 1918, 1919 e 1920. Este último, atribuído ao grupo que se denominava “Romeiros do progresso”, defende leis protecionistas por meio do aumento de impostos para as casas exibidoras que não programassem filmes brasileiros⁹. Interessante notar o nome do grupo, no qual estão conjugados o apelo à fé com o desejo de modernidade, a religião com a razão técnica, mescla que acaba por apontar para as dificuldades do desenvolvimento industrial entre nós e prenuncia algumas ambigüidades dos futuros ideólogos da corporação cinematográfica.

Recuando mais no tempo, ao ano de 1909, há texto do cronista e dramaturgo Figueiredo Pimentel, publicado no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, com indícios se não de um pensamento industrial pelo menos de um comparativismo entre a produção estrangeira e a brasileira.

O cinema Palace tem assim conseguido exhibir fitas que rivalizam com as melhores, inclusive as da Pathé Frères. (...) As fitas cinematográficas do operador A. Leal, exibidas no cinema Palace, são tão boas, tão perfeitas, como as estrangeiras. É o caso para felicitar-mos o sr. José Labanca, co-proprietário do Palace, e cujos esforços, a cuja atividade deve-se esse melhoramento.¹⁰

Aqui não interessa confrontar efetivamente as realizações de Antônio Leal com as da Pathé Frères, até porque a opinião de Figueiredo Pimentel estava bem comprometida, visto que ele teve no ano anterior sua peça *A quadrilha da morte*, co-escrita por Rafael Pinheiro, adaptada para a tela com o título *Os estranguladores* (Francisco Marzullo, 1908) pela Photo-Cinematographia Brasileira, empresa de Labanca e Leal¹¹. O importante é destacar a lógica subjacente ao texto de Figueiredo Pimentel, regida pela necessidade de comparação entre o produto estrangeiro e o nacional. Aliás, a insistência em salientar a qualidade do segundo acaba por indicar que ele, provavelmente, já sofria descrédito do público. Uma propaganda da mesma empresa confirma tal asserção:

⁹ *Apud* BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit., p. 33.

¹⁰ *Apud* ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 283-284.

¹¹ ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit., p. 258.

A *Photo-Cinematographia Brasileira* sente-se orgulhosa de ser a única que até agora tem apresentado trabalhos nacionais que emparelham com os dos melhores fabricantes estrangeiros, e pede mais uma vez, insistentemente aos amadores do cinematógrafo, que não confundam as fitas nacionais do cinema Palace com as das outras casas do seu gênero. Ver e confrontar.¹²

Artigo de 1919 de *O Estado de S. Paulo* também apela para a comparação:

A cinematografia floresce em todos os países cultos e constitui uma indústria dia a dia mais formidável, onde se investem enormes capitais. Entretanto, se é assim em toda parte, entre nós a cinematografia permanece nos cueiros.¹³

O tom é oposto ao de Figueiredo Pimentel, ou seja, a comparação serve para demonstrar a inferioridade do cinema brasileiro. Deve-se ressaltar que o lapso de tempo entre o artigo de Figueiredo Pimentel e o publicado em *O Estado de S. Paulo*, 1909 a 1919, abarca: 1. A queda numérica na produção de filmes ficcionais a partir de 1911, após um interregno que se prolongava desde 1907 no qual alguns exibidores sediados no Rio de Janeiro produziram com regularidade e certo sucesso de público, período ao qual a historiografia clássica denomina “bela época”¹⁴. 2. A tomada do mercado brasileiro pelo produto norte-americano a partir da I Guerra Mundial, afastando a concorrência francesa, italiana e dinamarquesa¹⁵. 3. A constituição do sistema de produção hollywoodiano e do seu estilo clássico¹⁶. Isto mostra como as possibilidades de comparação positiva entre o produto brasileiro e o dominante no mercado havia se tornado muito mais difícil.

No entanto é importante registrar este processo comparativo, mesmo em estágio tão embrionário, porque ele embasa a constituição do pensamento industrial, pois logo se nota, como no trecho extraído do ensaio de Jean-Claude Bernardet, que uma diferença essencial

¹² *Apud* ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit., p. 272.

¹³ *Apud* BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit., p. 29-30.

¹⁴ Para a visão historiográfica tradicional da “bela época” ver ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit. GOMES, Paulo Emílio Salles. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1980. p. 46-47. Para uma visão que problematiza a perspectiva tradicional sobre este período ver BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 34-48. SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

¹⁵ VIANY, Alex. Op. cit., p. 24-25.

¹⁶ BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 97-124 e 191-255.

são as estruturas industriais existentes nos países com cinematografias desenvolvidas e ausentes aqui.

Voltando à pergunta inicial, por que demarcar o período aqui pesquisado com início em 1924? Ao meu ver, só a partir de então o meio cinematográfico estava minimamente estruturado enquanto grupo consciente de possuir interesses comuns, isto a ponto de permitir o desenvolvimento mais ou menos conseqüente das idéias que surgiam e de defendê-las publicamente. Dado essencial nesta estruturação foi a campanha pelo cinema brasileiro organizada entre 1924 e 1930 por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima por meio das páginas das revistas *Para Todos*, *Selecta* e *Cinearte* e que envolveu boa parte das pessoas que então faziam cinema pelo Brasil. Ainda no primeiro semestre de 1924 os jovens amigos conseguiram iniciar o seu intento de manter colunas especializadas na produção brasileira, Gonzaga a partir de 16 de fevereiro na revista *Para Todos* com a seção “Filmação nacional” – título logo alterado para “Filmagem brasileira” – e Pedro Lima a partir de 26 de abril na revista *Selecta* com a seção “O cinema no Brasil”. Tais colunas foram a base da campanha. Em março de 1926 ela entrou em nova fase com a criação da revista *Cinearte*, dirigida por Mário Behring e Adhemar Gonzaga, um “harmonioso prolongamento” de *Para Todos*¹⁷. Esta publicação manteve a “Filmagem brasileira” sob a responsabilidade de Gonzaga até fevereiro de 1927, quando assumiu Pedro Lima, que então deixou *Selecta*, unificando o movimento num só veículo de imprensa. Já sob a chancela deste último jornalista a coluna em *Cinearte* teve o seu título alterado para “Cinema brasileiro”.

Representativa da participação na campanha do então disperso meio cinematográfico é, por exemplo, a publicação na coluna “O cinema no Brasil” de textos de Luiz de Barros, Felipe Ricci e Alberto Traversa ou entrevistas com Alberto e Paulino Botelho numa época em que diretores e / ou técnicos do cinema nacional tinham pouquíssimo destaque nas revistas brasileiras voltadas para os fãs. Adhemar Gonzaga e Pedro Lima pretenderam, para além de divulgar os filmes de ficção aqui realizados, tornar as suas colunas fóruns de discussão, que acabaram por viabilizar a continuidade do pensamento sobre cinema brasileiro, coisa nunca ocorrida anteriormente pela total ausência de instituições de quaisquer tipos voltadas para esta problemática específica. Daí considerar

¹⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p. 295.

que a partir de 1924 o pensamento sobre a indústria começou efetivamente a se constituir, antes só existiam ensaios de idéias e por mais interessantes que fossem tendiam a cair no vazio da ausência de organicidade mínima do meio sem conseguir qualquer sistematização.

É significativo da relevância deste momento o fato de Alex Viany e Paulo Emilio Salles Gomes¹⁸ indicarem, *grosso modo*, o período 1924-1930 como o da criação da “consciência cinematográfica” entre nós.

Quanto ao marco final, 1990, está claro que o fim da EMBRAFILME baliza um momento de inflexão, pois a corporação cinematográfica passou a desconfiar do apoio estatal direto como principal motor para a industrialização e, pela primeira vez desde a sua estruturação enquanto corporação, a própria idéia de indústria auto-sustentável deixou de ser importante, conforme é possível notar não apenas nas declarações de diretores, produtores e críticos, como pela sua própria atuação política. O dado mais representativo neste último sentido foi a complacência com a recente reestruturação dos órgãos federais ligados ao cinema, por meio da qual a ANCINE (Agência Nacional de Cinema) em vez de ocupar a estrutura da Ministério da Indústria e Comércio, conforme reivindicação expressa no III e IV CBC (Congresso Brasileiro de Cinema), acabou ligada à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, órgão que ao longo destes últimos quinze anos comprovou sobejamente sua total incapacidade para organizar a atividade de forma minimamente auto-sustentável.

*

Minha hipótese principal de pesquisa é que o pensamento industrial cinematográfico, visando dar solução para as constantes “crises” de produção do cinema brasileiro, tornou-se recorrente no período 1924-1990. É claro que esta recorrência não se deu da mesma forma, sendo possível identificar os seguintes períodos a partir das suas principais características ideológicas:

1. A Constituição do Pensamento Industrial (1924-1940): Período no qual tomam consistência as primeiras idéias industrializantes em torno de auxílios governamentais, da imitação do modelo de produção hollywoodiano e da constituição de uma associação de classe que defendesse os interesses do cinema brasileiro.

¹⁸ VIANY, Alex. Op. cit., p. 56-57. GOMES, Paulo Emilio Salles. Pequeno cinema antigo. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Op. cit., p. 32.

2. A Pluralização dos Modelos Industriais (1941-1954): Período no qual o modelo de produção hollywoodiano é contraposto a outras idéias que levam em conta a realidade do mercado brasileiro, como aquelas que inspiraram a criação da Atlântida, desembocando nas propostas do cinema independente. Entretanto, a defesa do modelo hollywoodiano não entrou em decadência, desenvolvendo-se nos defensores da Vera Cruz e adjacências.

3. O Impasse Industrial (1955-1968): Período em que a partir da *débâcle* da Vera Cruz esboroa a idéia de se montar uma indústria nos moldes hollywoodianos. Desenvolvem-se várias outras propostas visando à industrialização, tornando o campo das idéias extremamente prolífico e disperso: cinema independente, cinema de autor, a necessidade de intervenção do Estado, a associação com o capital externo etc.

4. EMBRAFILME (1969-1990): Período no qual o Estado assume para si a questão da industrialização, com o apoio progressivo de amplos setores da corporação cinematográfica que se confrontam na busca de predomínio junto ao aparelho estatal. No final desta época, entretanto, há certa desconfiança neste tipo de intervenção devido à ausência de investimentos e de política para o setor.

No entanto, no que se refere à organização do texto, preferi evitar a estrutura rigidamente cronológica, acreditando ser mais eficiente a divisão baseada em temas desenvolvidos nos seguintes capítulos: “Existir Como Indústria ou Perecer: Eis a Questão”, “Entre o Grande Pai e o Leviatã”, “Materialidade e Capitalistas” e “Mercado e Público”. Desta forma fica reforçada a contigüidade de diversas questões do pensamento industrial cinematográfico brasileiro e que o caracterizam melhor quando comparado à organização cronológica, cuja tendência seria destacar as rupturas.

No primeiro capítulo, a partir da curiosa discussão sobre a existência ou não do cinema brasileiro, demonstra-se o papel fundamental do pensamento industrial para a corporação, principalmente no que tange à sua organização como meio profissional; também foi destacado o início do Cinema Novo, momento único de contestação articulada e radical do sonho industrializante. No segundo capítulo são analisadas as diferentes formas pelas quais o pensamento industrial apelou para o Estado como vetor básico no sentido da afirmação econômica da produção, sem deixar de observar como o próprio Estado capitalizou tais ansiedades da corporação e as retrabalhou. O terceiro capítulo é dedicado ao pensamento em torno da infra-estrutura – estúdios, equipamentos e laboratórios – e dos

empresários. O último tem como cerne as questões do mercado ocupado pelo filme estrangeiro, as diferentes concepções de público e a tensa relação entre cinema e televisão.

Quanto às fontes primárias elegi principalmente livros, artigos, entrevistas, projetos de lei e relatórios dos mais variados tipos nos quais o pensamento industrial se expressa, mas também não foram desprezados memórias, depoimentos retrospectivos e mesmo fontes secundárias na forma de livros ou artigos que no seu bojo trouxessem informações consideradas relevantes, entretanto aqui se buscou o maior cuidado possível, visto que, por exemplo, num depoimento retrospectivo o entrevistado pode realinhar sua posição do passado de maneira dispare em relação a como ela se deu efetivamente. Um material interessante, cujo tipo de análise é diferente em termos do instrumental e sobre o qual foi possível apenas iniciar o trabalho, são os próprios filmes, pois neles há a possibilidade de exposição de formas do pensamento industrial, conforme fica claro pelo estudo, por exemplo, de *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984). Cabe assinalar que a comparação com o rádio e a televisão, essencial para a compreensão global dos dilemas da falta de industrialização do cinema, foi prejudicada pela pequena quantidade de trabalhos profundos de cunho histórico ou sociológico em torno das atividades desses meios e que não me caberia realizar no âmbito desta pesquisa.

*

Segundo Marisa Saenz Leme, o pensamento industrial brasileiro em geral não teve no período por ela analisado – 1919 a 1945 – grande refinamento teórico possuindo mais um caráter pragmático¹⁹. A ausência de refinamento teórico marca também quase todo o pensamento industrial elaborado pelo meio cinematográfico, do qual são exceções raríssimas Alex Vianny, Cavaleiro Lima, Flávio Tambellini, Paulo Emílio Salles Gomes, Gustavo Dahl e Carlos Augusto Calil.

Pressuposto fundamental nesta pesquisa é o de que a cinematografia nacional nunca se industrializou efetivamente, apesar de tentativas de vulto como quando se tentou copiar o modelo americano de produção com grande investimento de capitais – o caso da Vera Cruz na primeira metade dos anos de 1950 – ou quando o Estado assumiu a tarefa de coordenar e financiar o processo de industrialização – o caso da EMBRAFILME nas décadas de 1970 e 1980.

¹⁹ LEME, Marisa Saenz. *A ideologia dos industriais brasileiros (1919-1945)*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 7.

Tal pressuposto baseia-se na concepção sociológica de que a industrialização é um “processo”, conforme apontou Gabriel Cohn:

Seu sentido [o da industrialização] é dado pela transformação global de um sistema econômico-social de base não-industrial (no caso brasileiro: de base agrária-exportadora). É por operar num sistema que a industrialização implica em um conjunto articulado de mudanças, e é por essa via que ela se distingue da simples criação de indústrias: pode ocorrer, num momento dado, em uma economia de base não-industrial, um “surto industrial” sem continuidade (como ocorreu no Brasil entre 1844 e 1875), por resumir-se no surgimento de unidades manufatureiras isoladas do contexto econômico-social global e condenadas, por isso, a serem reabsorvidas como se fossem mera “irritação” superficial, ou a desempenharem um papel marginal, nas franjas do sistema.²⁰ [grifos do autor]

A definição de Gabriel Cohn aplica-se às transformações econômicas sistêmicas do país como um todo. Para os fins aqui objetivados, basta reter a idéia de não ser suficiente criar a “unidade manufatureira” – por exemplo, a Vera Cruz – para que a industrialização da atividade cinematográfica se consubstancie. Tratava-se, tão-somente, de uma “irritação”, logo desaparecida num subsistema econômico inteiramente baseado na importação. Mesmo o arranco da produção nacional na segunda metade dos anos 1970 e primeira dos 1980, quando chega a alcançar pouco mais de 30% dos ingressos vendidos no país em determinados anos, não ultrapassou o “papel marginal” dentro do mercado dominado pela fita norte-americana, na medida em que tal período não superou escassos sete anos e que na década de 1980 o filme pornográfico foi o grande responsável por tais resultados, indicando claramente não haver ocorrido mudanças efetivas no subsistema econômico cinematográfico constituído no Brasil no sentido da produção nacional ocupar o mercado interno de forma predominante e contínua²¹.

²⁰ COHN, Gabriel. Problemas da industrialização no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difel, 1974. p. 283-284.

²¹ Segundo dados do CONCINE a percentagem de espectadores dos filmes brasileiros no mercado interno, no período de 1975 a 1985, foi a seguinte: 1975: 18%, 1976: 21%, 1977: 25%, 1978: 30%, 1979: 29%, 1980: 31%, 1981: 33%, 1982: 36%, 1983: 32%, 1984: 34%, 1985: 24%. *Apud* JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993.

Destarte, a falta de industrialização da produção, restrita quando muito a alguns surtos, é fator central para que o pensamento industrial se torne tão importante e contínuo na história do cinema brasileiro.

I. EXISTIR COMO INDÚSTRIA OU PERECER: EIS A QUESTÃO

I. A. O CINEMA NACIONAL EXISTE?

Uma das características mais intrigantes da massa de textos que se dedicou a pensar o cinema brasileiro, as razões do seu atraso quando comparado a outras cinematografias e as possibilidades de implantação da indústria entre nós é a frequência com que se afirma a inexistência da produção cinematográfica no Brasil. Páginas e páginas escritas sobre algo que na própria opinião dos autores não existe ou que de tão banal é como se não existisse.

Observe-se, como exemplo, o artigo de B. J. Duarte significativamente intitulado “Da inexistência do cinema nacional”, escrito para rebater posições do crítico comunista Carlos Ortiz²².

Não vejo, em verdade, nenhum motivo para tanto assombro [da parte de Carlos Ortiz], porque, realmente, o cinema nacional é coisa que não existe. Porque, com algumas raríssimas exceções – de cujo número citarei apenas dois exemplos: *Limite* de Mário Peixoto e *Uma aventura aos 40* de Silveira Sampaio – não vejo, no panorama paupérrimo da cinematografia brasileira, algo de parecido com “Cinema”, principalmente em se tratando de cinema dramático.

Ou seja, a simples fabricação de filmes não dava foros de existência enquanto Cinema – com c maiúsculo – para a produção brasileira. Seria necessário para tanto, segundo o próprio B. J. Duarte, dar formação cultural aos cineastas, para aí sim o Cinema se constituir como ente existente no Brasil. Mas Carlos Ortiz, autor de livros como *Cartilha de cinema* e *Argumento cinematográfico e sua técnica*, na sua réplica não deixa de notar a ambigüidade do texto de B. J. Duarte e aponta com argúcia:

Não bastariam 5 filmes nossos [*Limite*, *Uma aventura aos 40*, *Estrela da manhã*, *Obrigado, doutor* e *Inconfidência mineira*], feitos por gente nossa, com elementos e características nacionais, para afirmar a existência do cinema brasileiro? Quantas obras deve apresentar um cinema, de qualquer nação, para ser tido como tal? Alguém, porventura, já o decretou?

[...]

²² DUARTE, B. J. Da inexistência do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 maio 1949.

Ora, se 2 filmes poloneses [*Última etapa e Rua fronteira*] permitem que se fale hoje de cinema polonês, se 5 filmes mexicanos [*Flor silvestre, Enamorada, Maria Candelária, A pérola e Pepita Jimenez*] asseguram mundialmente o prestígio do cinema azteca, porque 5 filmes nacionais, cujas qualidades são palpáveis, não nos permitem falar da existência do cinema nacional?²³

Ortiz centra fogo num dos aspectos, recorrente até os dias de hoje, mais idealistas da crítica que não se dá conta do quanto ela está limitada em geral na recepção de cinematografias estrangeiras dominadas, muitas vezes incensadas pela realização de alguns poucos bons filmes que circulam mundialmente e são reconhecidos sem nenhuma problematização como exemplos da produção média de seu respectivo país. O texto ainda demonstra que a partir mesmo da exigência de qualidade não haveria motivos para deixar de reconhecer a existência do cinema brasileiro, apesar dos seus poucos filmes de valor artístico, bastando atentar para a generalidade do fato na produção de outros países.

B. J. Duarte redige tréplica na qual concorda parcialmente com Ortiz, inclusive reconhecendo a existência do cinema brasileiro, mas retorquindo que nos casos polonês e mexicano os filmes podiam ser apresentados em todo o mundo devido às suas qualidades artísticas, enquanto no caso brasileiro tal não ocorria exceto no caso de *Limite*, mesmo assim uma exceção relativa, pois a película só poderia ser apreciada por cinéfilos. As películas polonesas e mexicanas destacadas possuíam “o cimento de uma cultura geral, com a argamassa de uma cultura especializada, de mistura com esse algo imponderável que integra uma obra de arte no ‘universal’, na tradição e na dignidade do cinema, embora conservando as cores de um sedimento nacional”²⁴.

Portanto, seria necessário, além da cultura dos realizadores, que os filmes possuísem “universalidade”, aí sim poderiam circular mundialmente. Sem dúvida, para B. J. Duarte, assim como para muitos outros autores, o dado imprescindível para se decretar a existência do cinema brasileiro seria a qualidade artística, como se a tal qualidade fosse indiscutível e um dado da natureza. Mas mesmo num caso como este não deixa de chamar atenção na citação acima expressões como “cimento”, “argamassa” e “sedimento”, tudo

²³ ORTIZ, Carlos. Da existência do cinema nacional. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 31-32. Texto publicado originalmente a 29 de maio de 1949.

²⁴ DUARTE, B. J. Da existência do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1949.

remetendo à idéia de construção sólida, talvez como um grande estúdio. Dali há poucos meses – mais precisamente novembro de 1949 – era criada a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, pela qual B. J. Duarte tanto se bateria em favor na sua militância intelectual.

Por vezes tenta-se resolver a ambigüidade sobre a existência ou inexistência do cinema brasileiro separando claramente a questão estética da industrial, como o faz Salvyano Cavalcanti de Paiva no texto “Liberdade para o cinema brasileiro”, cujo título não deixa de chamar atenção pelo sentido de clamor; mas a quem, ao Estado, ao público, ao meio profissional, aos exibidores e distribuidores?

Do ponto de vista estético – e fazemos esta confissão com tristeza imensa – não existe realmente cinema no Brasil. A Arte Cinematográfica está ausente na prática, embora tenhamos teóricos em profusão. Quanto à Indústria Cinematográfica, esta existe, quer viver, há anos que luta para estabelecer uma posição sólida e conseqüente.²⁵

A ambigüidade em torno da existência do cinema brasileiro ocupava a mente de muitos, e a expressão dela não raro se dava de forma confusa e instigante na busca de respostas que fossem menos simplistas que a de Salvyano Cavalcanti de Paiva. É o caso do artigo dedicado à história do cinema brasileiro escrito pelo então crítico Vinicius de Moraes²⁶:

Não posso ser o historiador do Cinema Brasileiro. Primeiro, porque ele ainda não tem uma História; segundo, porque se a tivesse não seria eu a pessoa mais indicada para contá-la, que a conheço imperfeitamente. O meu interesse atual pelo Cinema no Brasil é uma vontade de vê-lo surgir mais que qualquer outra coisa. [...] E se me ponho em contato com seus homens de real talento é por essa razão de lucro grosseiro: esperanças de vê-los manobrando atrás do tripé, mas já agora protegidos pelo Estado, fazendo trabalhos de operários uma obra em construção, contentes da vida, assoviando o seu Danúbio Azul de manhãzinha entre muros de celotex iluminados de refletores, aos gritos de: câmara! Às ordens de: corta!

Além do apelo inequívoco ao estúdio, Vinicius de Moraes expressa ainda algo recorrente nestes textos em torno da inexistência do cinema brasileiro: a aposta de que no

²⁵ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Liberdade para o cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 36, 6 set. 1949.

²⁶ MORAES, Vinicius de. Crônicas para a história do cinema no Brasil. *Clima*, São Paulo, n. 13, ago. 1944.

futuro ele se efetivaria, daí o interesse no presente pelo assunto nas suas mais variadas dimensões. Mas, na perspectiva do autor, então o que faltava para o cinema concretizar-se no Brasil? Uma escola de cinema seria ação do Estado da “maior importância” – e isto se rebate também em B. J. Duarte – a fim de formar diretores e técnicos de talento para compor ao lado de Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, Ruy Santos e Edgar Brasil, entre outros, um conjunto de pessoas capazes de realizar filmes artisticamente de valor. Além disso:

Os estúdios vivem, é bem certo, mas vivem cada um uma vida de contemplação. Alimentam-se anualmente de dois ou três rolos de celulóide. Tornam-se casarões cada vez mais ascéticos, mais magros, mais próximos da exaustão. No entanto, uma reunião de esforços, um gesto de parada, um manifesto, quem sabe? Poderia decidir o Estado a criar a Cinematografia Nacional, a exemplo de outros Estados que já o fizeram com os melhores resultados... A coisa pode realmente se coordenar. Eu sei perfeitamente que o Cinema é uma indústria, e uma indústria de grandes somas. Mas bem orientado, é um emprego certo de capital.

Aqui o autor toca no que se constitui como ponto central para a existência do cinema brasileiro: a estruturação da atividade enquanto indústria. E neste caso, a própria questão artística estaria encaminhada, pois ainda segundo Vinicius de Moraes, “numa indústria efetivamente criada, poder-se-ia pagar mesmo o luxo de um Mário Peixoto.”

Surge na década de 1950 uma idéia que se tornará recorrente: só a partir da grande quantidade de produção, gerada pela industrialização, pode se dar a qualidade artística. Alex Viany afirma claramente:

Até agora, só temos tido tentativas industriais no Brasil: não temos uma indústria cinematográfica. Se o mercado não é nosso, como podemos falar em indústria? [...] Produzimos anualmente 30 filmes. Já devíamos estar produzindo 80. E temos capacidade para essa produção. A qualidade virá através da quantidade, como veio em outros países.²⁷

E tal posição não era esposada apenas pela esquerda nacionalista, conforme podemos verificar claramente através do exemplo de Cavalheiro Lima, funcionário do setor de publicidade da Vera Cruz, para quem só com o efetivo apoio do governo em prol da

²⁷ VIANY, Alex. Os fotogramas se cruzam. *Parfleto*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 25, 3ª semana fev. 1954.

indústria seria possível aumentar “a qualidade média das películas”, tanto técnica quanto artisticamente²⁸.

A recusa em plena década de 1940 em aceitar a existência do cinema nacional provém, sobretudo, da impossibilidade por parte de críticos como também dos próprios realizadores de aceitação da produção existente – chanchadas, melodramas, cine-jornais, documentários etc. Mais ainda, enquanto Hollywood, para além de toda uma produção com alto nível técnico e algumas vezes cultural, possuía todo o aparato industrial fartamente publicizado no mundo inteiro pelas revistas de cinema ou colunas especializadas de jornal, por aqui nada se aproximava disto. Não espanta, portanto, a reincidência na fixação pelo estúdio ou referências indiretas ao estúdio.

I. B. DA NECESSIDADE DE ORGANIZAR O MEIO PROFISSIONAL

Tanto para Vinicius de Moraes quanto para Alex Viary, nos textos mencionados, a industrialização requer dois fatores: o apoio do Estado, questão que desenvolverei em outro capítulo, e a união do meio cinematográfico na defesa dos seus interesses.

O tema já pode ser identificado na campanha em favor do cinema brasileiro, organizada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Tome-se, como exemplo, a argumentação de um missivista, o diretor Felipe Ricci:

Trata-se de conseguir a reunião dos nossos cinematografistas, digo, produtores de filmes brasileiros, em forma de um congresso no Rio ou S. Paulo, para formar-se uma aliança, embora indireta, das nossas fábricas de filmes, a fim de se tratar do franco desenvolvimento de que carecem.

[...]

Seria afinal formar uma corrente de elos de aço, seria organizar uma comunhão de idéias que unicamente viriam apresentar proximamente a cinematografia nacional, forte e digna de concorrer com sua congênere americana.²⁹

Pedro Lima aponta a união do meio como elemento essencial para a atividade desenvolver-se economicamente:

²⁸ LIMA, Cavaleiro. *Cinema: problema de governo*. São Paulo: Associação Profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo, 1956. p. 7.

²⁹ RICCI, Felipe. Carta a Pedro Lima. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 4, 24 jan. 1925.

É fato que ainda não tivemos um capital para incrementar a nossa cinematografia, mas poderíamos adquiri-lo, se para isso tivéssemos esse “quase”, que é sobretudo, a consciência de cada um e a boa vontade de todos!³⁰

Mas Felipe Ricci, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga num primeiro momento entendiam a tal união como relativa aos esforços espalhados pelo país, afinal os anos de 1920 são marcados pelos ciclos regionais, na confecção de filmes de ficção com melhor qualidade artística, ou seja, uma espécie de grande produtora nacional. Apenas posteriormente, e talvez pela absoluta impossibilidade de implementação da primeira proposta, surge a idéia da união como uma associação que representasse os interesses das diferentes produtoras junto ao governo e à sociedade de forma geral, como no seguinte trecho de artigo de autoria de Pedro Lima:

Aproxima-se o fim do ano e com ele o resultado do nosso concurso a prêmio de um medalhão, do melhor filme brasileiro da temporada. Não seria melhor que marcássemos uma data e fizéssemos uma grande “Convenção” no Rio ou em S. Paulo para desfilar na tela todos os filmes concorrentes? Assim todos os elementos se reuniriam para combinações gerais, conhecimento mútuo e vantagens inumeráveis.

Mostrar-se-ia que a nossa indústria já tem alguma força e com isso haveria maior razão de qualquer providência do Governo para o melhor veículo de propaganda do mundo, de que o Brasil tanto precisa.³¹

Já quase ao final da campanha a idéia da associação encontrava-se amadurecida:

Sonhamos agora com uma espécie de Associação dos Produtores Brasileiros, com reuniões bimensais ao menos. Seria mais fácil a defesa dos nossos interesses e quanta coisa se trataria!³²

Dois anos depois os produtores, entre eles Adhemar Gonzaga, conseguem se organizar a ponto de fundar uma associação representativa, a ACPB (Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros), entidade criada no bojo das discussões que antecederam o decreto 21.240, primeira legislação federal sobre cinema. Inicialmente, os produtores cogitaram realizar uma convenção, entretanto, desistiram desta idéia e optaram por formar a associação, cuja legalização só aconteceria a 16 de junho de 1934. Note-se que

³⁰ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 34, 23 ago. 1924.

³¹ LIMA, Pedro. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 77, 17 ago. 1927.

³² LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. V, n. 203, 15 jan. 1930.

o objetivo da ACPB era “organizar a indústria e pleitear os favores de que a mesma carecia para desenvolver-se”³³. Pesou sobremaneira na criação da ACPB a reorganização política e social da primeira passagem de Getúlio Vargas pelo poder, pois, conforme registra Marisa Saenz Leme, logo após a instalação do novo governo este buscou estimular a organização dos diversos setores industriais em entidades de classe. Destarte, buscava-se uma solução conjunta entre governo e empresariado para os problemas da indústria³⁴. Sensíveis aos apelos do novo governo, os produtores tentam se enquadrar na forma institucional que então toma corpo.

Quando se compara a dificuldade dos produtores em criar a sua associação representativa com outros segmentos da indústria nacional não espanta o tempo entre o aparecimento das idéias de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima e a efetiva fundação da ACPB. Segundo Marisa Saenz Leme, embora já existissem associações de classe representando os interesses dos industriais, foi só ao final da I Guerra Mundial que as suas reivindicações se concentraram neste tipo de entidade, anteriormente encaminhadas através de indivíduos de destaque como Amaro Cavalcanti ou Serzedelo Correa³⁵. Deve-se aqui considerar que indústrias como a siderúrgica ou a fabril já tinham algum grau de importância econômica desde o século XIX.

Antes mesmo da sua legalização, a ACPB dirige, em 1933, ao Chefe do Governo Provisório, um “Memorial” no qual se afirma que caso um projeto apresentado pela entidade naquele momento fosse convertido em lei “ficará implantada no Brasil a indústria do filme, e conseqüentemente tornado realidade o cinema brasileiro”³⁶. Aqui, novamente, se consubstancia de forma clara a idéia da industrialização como correlata à própria existência do cinema brasileiro, ou por outra, sem indústria não haveria verdadeiramente cinema nacional.

Com o passar dos anos surgem novas entidades de caráter sindical representativas de outros setores da corporação cinematográfica para além dos produtores. É o caso do Sindicato dos Técnicos de Cinema, criado em 1938 por Moacyr Fenelon. No discurso de

³³ CARIJÓ, Armando de Moura (Relator). *Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros – Relatório da Diretoria – Biênio de 2-6-34 a 2- 6- 36*. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937. p. 4, 54 e 55.

³⁴ LEME, Marisa Saenz. *A ideologia dos industriais brasileiros (1919-1945)*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 54.

³⁵ LEME, Marisa Saenz. Op. cit., p. 9.

³⁶ CARIJÓ, Armando de Moura (Relator). Op. cit., p. 24.

Fenelon por ocasião da fundação do sindicato, imputa-se à falta de união o fato de as lutas dos técnicos não alcançarem maiores resultados e entende-se que a importância deste tipo de entidade reside na possibilidade de por meio da união desenvolver o cinema nacional. No editorial do boletim do sindicato, provavelmente também escrito pelo seu diretor responsável Moacyr Fenelon, argumenta-se que o periódico deveria investigar os motivos “que dificultam, anulam mesmo a indústria cinematográfica no Brasil”, devido a isso ele não pretendia ser mero divulgador da “cultura profissional compreendida rigorosamente na técnica”³⁷. Aliás, no discurso de fundação do sindicato, Fenelon afirma que a técnica seria “universal e ‘standard’”, o que a caracterizaria como “uma só” sem nenhuma diferença quer entre várias empresas produtoras quer entre vários países. Este relativo desprezo pelo desenvolvimento técnico demonstra uma grande diferença entre o sindicato brasileiro e os norte-americanos, os quais tiveram papel de relevo na elevação da qualidade técnica da produção ao disseminar estilos e formas de produção, através inclusive das suas publicações³⁸.

Note-se também que o Sindicato dos Técnicos de Cinema não surgiu para de forma precípua reivindicar melhores condições salariais ou de trabalho junto às empresas produtoras, aliás, tais questões nem são levantadas nos dois textos mencionados no parágrafo anterior. Trata-se de colaborar no desenvolvimento da indústria. Não haveria, portanto, diferença entre os seus fins e os da ACPB, mas sim total harmonia entre produtores e técnicos em prol da industrialização.

Esta concepção dos setores ligados à realização, sejam produtores, diretores, fotógrafos ou carpinteiros, de união numa grande frente de defesa da indústria e em nome da qual as diferenças de interesses são elididas, tem forte presença no pensamento cinematográfico brasileiro. Em plena efervescência esquerdista pré-golpe militar de 1964, a crítica Lucila Ribeiro na mesma coluna em que anuncia a “agonia” do cinema americano clássico, celebra as experiências de Eduardo Coutinho filmando a questão agrária como ela “se exprime pelos próprios camponeses” e de Maurice Capovilla documentando a sindicalização rural de forma “que os próprios camponeses estruturarão sua história,

³⁷ SINDICATO dos Técnicos de Cinema. *Boletim do Sindicato dos Técnicos de Cinema*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, out. 1939. PANORAMA. *Boletim do Sindicato dos Técnicos de Cinema*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, out. 1939.

³⁸ BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 117.

dirigida a outros camponeses”, encontra espaço para anunciar a criação do Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo bem como a eleição da sua diretoria³⁹. Na concepção de Lucila Ribeiro, e do próprio sindicato, a entidade:

Com uma perfeita perspectiva da evolução que cumprirá o cinema brasileiro, o papel que cabe aos sindicalizados difere do sindicalismo padrão que alcançaram os trabalhadores das grandes indústrias desenvolvidas, e que seria absolutamente artificial para o nosso tão subdesenvolvido sistema de produção; por isso a primeira preocupação do Sindicato é lutar pela consolidação dessa indústria e pela emancipação da nossa expressão cultural cinematográfica.

Ou seja, enquanto a indústria não se consolidar, cabe aos técnicos colaborar com os produtores para que tal ocorra. Efetivamente podemos pensar que o subdesenvolvimento da produção cinematográfica provocava diferenças entre o cinema e atividades industriais mais desenvolvidas, mas em outros sentidos além dos apontados pela autora. Por exemplo, enquanto na maioria das atividades industriais há relativa unidade sócio-econômica em termos das categorias profissionais e das suas entidades representativas, já na produção cinematográfica isso não ocorre, levando a uma situação na qual o mesmo sindicato representa o diretor de fotografia e o maquinista; funções em geral com formação escolar, aprendizagem técnica e salários completamente diferentes. A classe social a que pertence o diretor de fotografia, assim como a autora do artigo, pode ser a mesma do produtor; o que certamente não é o caso do maquinista. A idéia da frente única, fundamentalmente, esconde as contradições de classe existentes mesmo numa atividade tão pouco desenvolvida, em nome do ideal industrialista.

A força ideológica desta concepção de frente única é grande a ponto de praticamente não haver registros na história do cinema brasileiro de manifestações claras que, por exemplo, contrapusessem os técnicos aos produtores.

*

Outro motivo que levou a campanha do cinema brasileiro a lutar pela organização do meio profissional foi a necessidade de “limpeza” da atividade cinematográfica, posto

³⁹ RIBEIRO, Lucila. O cinema na cidade. *Novas Perspectivas*, n. 1, [São Paulo], 15 fev. 1964. Documento gentilmente cedido por Luciana Araújo e cujo original se encontra depositado no Arquivo Lucila Ribeiro Bernardet, atualmente em fase prospecção na Cinemateca Brasileira.

que na perspectiva de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima nem todos os profissionais eram dignos da confiança dos investidores privados ou do governo.

As reclamações contra a ação dos “aventureiros” tornaram-se uma das maiores constantes da campanha, cujo tom por vezes beirava o irracional ao atribuir-lhes todos os males, inclusive a falta de industrialização.

No Rio, por exemplo, no dia que a polícia intervir, ou acaba a *incipiente indústria, ou a teremos de verdade.*⁴⁰ [grifo do autor]

Posto desta forma é difícil atinar qual a importância da ação policial para o estabelecimento da indústria. Pouco depois, Gonzaga explica melhor a sua opinião:

No Rio, para se fazer cinema de verdade, conta-se com poucos elementos. A maior parte vive da intriga, da pirataria e até da... roubalheira. Não trabalham e prosperam, estraçalham-se uns aos outros. E não se diga que não haja capitalistas. Tem-se visto aparecer capitais, mas os seus donos desistem, porque “estes” que por aí andam é que são os “técnicos”, os “entendidos” que se encontram, sem admitirem rivais nem a menor observação das coisas irrisoriamente mais elementares. Estes então, coitados, vivem aí no estado mais lamentável, e se alguma coisa produzem, já não é só a filmagem de “cavação”, é desabrida transação...⁴¹

O problema concentra-se em separar o joio do trigo, ou por outra, selecionar aqueles indivíduos honestos dos desonestos, expulsando estes do meio, só assim os capitalistas não temeriam ser lesados como no passado e investiriam na produção. Também se deveria afastar os realizadores de “naturais” – filmes de não-ficção –, mesmo honestos, pois, segundo Pedro Lima, apenas os “posados” – filmes de ficção – poderiam “fazer a indústria cinematográfica entre nós”⁴². Como obviamente o apelo à polícia em nada resultou, Gonzaga arroga para a campanha a função de indicar quem é quem na corporação, tendo como parâmetro a realização exclusiva de filmes “posados”⁴³:

Alto lá! Os elementos que nos adiantam e que estão trabalhando inconfundivelmente pelo progresso do cinema no Brasil, são os da Aurora e Planeta,

⁴⁰ GONZAGA, Adhemar. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 329, 4 abr. 1925.

⁴¹ GONZAGA, Adhemar. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 341, 27 jun. 1925.

⁴² LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 35, 29 ago. 1925.

⁴³ GONZAGA, Adhemar. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 353, 19 set. 1925.

em Recife, A.B.A.M. e Visual, em S. Paulo, Benedetti e atualmente Guanabara, no Rio, Apa, em Campinas, e outros.

No mesmo artigo fica claro que a separação não se deve apenas à busca de investimento dos capitalistas.

E a este propósito também, que não podemos calar, quando vemos falar em auxílios e ajudas do governo. Mas que direito tem esta cambada de piratas, aos auxílios do governo? Por que? Eles fazem o verdadeiro cinema, o que adianta ao Brasil? Quem são eles? A maior parte vive fazendo letreiros e filmes, que de antemão são muito bem pagos.

O policiamento da campanha também se voltava contra os estrangeiros, caracterizando-a com forte acento xenófobo. Pedro Lima, após fazer um arrazoado no qual afirma não ver vantagem do ponto de vista técnico na importação de diretores europeus para o Brasil visto que apenas os alemães conseguiam ombrear os americanos, decreta: “quando a história da nossa cinematografia for contada algum dia, verificar-se-á, que quem mais tem contribuído para o seu descrédito e desmoralização, são justamente os estrangeiros, (COM EXCEÇÕES HONROSAS, FELIZMENTE) que para aqui têm vindo, com rótulos de propugnar pela nossa indústria.”⁴⁴

Mas a prevenção contra os “aventureiros”, brasileiros ou estrangeiros, não se restringiu em absoluto aos anos de 1920. O Sindicato dos Técnicos de Cinema, através do seu principal ideólogo, Moacyr Fenelon, era também contrário a vinda de estrangeiros para trabalhar entre nós, pois eles seriam “aventureiros” porque os bons profissionais não encontrariam aqui os mesmos salários recebidos em Hollywood e por isso não se deslocariam para cá. Na perspectiva de Fenelon, os técnicos brasileiros também seriam melhores que os estrangeiros pelo fato destes especializarem-se em apenas uma área enquanto os daqui, “por falta de condições materiais”, conheceriam “todos os aspectos do cinema”⁴⁵. Portanto, outra função do sindicato, para além da luta pela industrialização, seria impedir a atuação dos “aventureiros”, mormente os estrangeiros.

⁴⁴ LIMA, Pedro. O Cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 8, 24 fev. 1926.

⁴⁵ SINDICATO dos Técnicos de Cinema. *Boletim do Sindicato dos Técnicos de Cinema*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, out. 1939.

Quase trinta anos depois de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, e numa situação em termos de infra-estrutura cinematográfica bastante diferente, Alex Viany descreve da seguinte forma a configuração do meio:

Aparecendo a Vera Cruz, dividiu-se o campo cinematográfico em três grupos mais ou menos distintos: o primeiro e menor era composto de aventureiros que viam na empresa um perigo para as suas aventuras de pequeno porte; o segundo, onde também havia aventureiros, era constituído de gente que só via o futuro do cinema brasileiro na Vera Cruz, para a qual queria entrar de qualquer maneira; e o terceiro era formado pelos descrentes, que, conhecendo a real situação do cinema brasileiro e não acreditando em milagres, nas condições em que se achava não só o cinema artesanal do país, mas principalmente nas condições políticas, sociais e económico-financeiras gerais do Brasil, temiam uma crise global de nossa indústria nascente quando a companhia fracassasse.⁴⁶

Coincidentemente este momento também era de forte apelo à organização da corporação em prol dos seus interesses, só que quem estava à frente deste processo era a esquerda do campo cinematográfico, gerando um tipo de orientação diferente para tal organização, marcada mais diretamente pela politização. O próprio Viany, após atribuir a “estagnação” do cinema brasileiro aos “monopólios estrangeiros” e à “falta de união” dos cineastas, defende o Movimento de Defesa do Cinema Brasileiro como a frente única para “consolidação de nossa indústria”, da qual apenas aqueles ligados aos interesses externos não fariam parte⁴⁷. Ao Movimento de Defesa do Cinema Brasileiro coube defender as recomendações dos congressos de cinema então realizados, ele foi inspirado nos Centros de Estudo e Defesa do Petróleo e da Economia Nacional, frente nacionalista cuja hegemonia cabia ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) e que teve papel relevante ao reunir intelectuais em prol da campanha do petróleo⁴⁸. A concepção económica da esquerda nacionalista da época se faz presente claramente no posicionamento de Viany, concebendo a indústria nacional como oprimida no seu desenvolvimento pelos interesses do capitalismo internacional – mais precisamente o norte-americano – e dos seus agentes no Brasil.

⁴⁶ VIANY, Alex. O cinema brasileiro por dentro (IV) – Viagem (com escalas) à terra de Vera Cruz. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 137, 4 dez. 1954.

⁴⁷ VIANY, Alex. O cinema nacional. *Fundamentos*, São Paulo, v. V, n. 28, jun. 1952.

⁴⁸ RUBIM, Antônio Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. São Paulo: tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 1986. p. 199.

E como se não bastassem os ideólogos de esquerda, também os de direita numa impressionante reedição das idéias de um Adhemar Gonzaga ou de um Pedro Lima insistem no “policimento”, conforme o trecho abaixo de autoria do incansável B. J. Duarte:

Mas, ainda há mais: no projeto Cavalcanti, previa-se, como atribuição do Instituto Nacional de Cinema, o registro de “profissionais da indústria cinematográfica, nacionais ou estrangeiros, que satisfaçam as exigências regulamentares para o exercício da profissão respectiva”. Como se vê, uma medida da mais alta relevância, pois cortaria qualquer pretensão e mesmo ação nefasta e desmoralizadora desses aventureiros e arrivistas, daqui e de fora, a fazer do nosso cinema um verdadeiro conto do vigário.⁴⁹

Depreende-se de textos como os de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Alex Viany ou B. J. Duarte que os “aventureiros” desejam tão somente o lucro econômico, no mais das vezes conseguido através de meios ilícitos ou pelo menos condenáveis moralmente. Caberia à fração responsável da corporação afastá-los da atividade ou pelo menos alertar ao Estado e à sociedade em geral para a irresponsabilidade dos “aventureiros”. Afigura-se aqui uma espécie de preconceito contra aqueles indivíduos que de uma forma ou outra buscavam e / ou obtinham alguma lucratividade econômica na atividade a ponto de se manter nela. Nestes autores, assim como para vários outros, é necessária a existência de algum selo moral – que pode ser concedido pela estética, pela política partidária, pela inteligência ou por outro pré-requisito qualquer. A busca do lucro econômico de *per se* pela atividade empresarial é condenada, caso não fosse acompanhada por aqueles pré-requisitos, que evidentemente variam de ideólogo para ideólogo. O seguinte trecho da autoria do crítico Luiz Giovannini demonstra de forma cristalina esta observação.

No início – e falemos do cinema nacional – a produção cinematográfica caiu nas mãos de aventureiros, interessados tão somente em ganhar algum dinheiro, pouco se lhes dando que o cinema nacional fosse adiante ou não.⁵⁰

A crença na necessidade do selo moral certamente era compartilhada pelos próprios produtores, bastando mencionar que Adhemar Gonzaga no início da Cinédia evitou

⁴⁹ DUARTE, B. J. Instituto Nacional de Cinema. *Anhembi*, São Paulo, v. VIII, n. 23, out. 1952.

⁵⁰ GIOVANNINI, Luiz. A marcha do cinema nacional. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 8 maio 1951.

produzir filmes de não-ficção e tentou realizar produtos calcados no modelo hollywoodiano; Moacyr Fenelon, fundador e incorporador da Atlântida, insistiu na realização de filmes com preocupações sociais muito embora fracassassem rotundamente na bilheteria; ou a fixação inicial de Franco Zampari, à frente da Vera Cruz, em fazer filmes com qualidade técnica e artística internacional sem a devida investigação sobre as possibilidades do mercado interno e a viabilidade efetiva do mercado externo. É claro que a realidade econômica acaba se impondo e a contragosto temos em meados dos anos de 1930 a Cinédia como grande produtora de cine-jornais, a Atlântida apelando para as “famigeradas” chanchadas na segunda metade dos anos de 1940 ou a Vera Cruz, já a partir de 1951, com uma linha de filmes capitaneada pelo comediante Mazzaropi dirigida ao público popular.

Mesmo assim, pode-se afirmar que no mundo das idéias sobre a industrialização do cinema brasileiro às possíveis qualidades artísticas, técnicas ou sociais da produção são atribuídas as possibilidades de êxito ou fracasso nas empreitadas empresariais, e tudo variando conforme o gosto do ideólogo. Tal concepção é tão forte que deixa num claro segundo plano a preocupação com a configuração do mercado, das possibilidades deste mercado amortizar investimentos ou de gerar lucratividade que estimule os investidores a continuar na atividade.

Observe-se que jogadas inusitadas, verdadeiras “aventuras” empresariais diriam alguns, não são exclusivas das tentativas industriais do cinema brasileiro. Conforme registrado por historiadores e biógrafos, quando Assis Chateaubriand se lançou na criação da TV Tupi, a primeira emissora de televisão brasileira, havia improvisado técnico e artístico – e aqui o anedotário remete em muitos casos ao que cerca a Vera Cruz –, desorganização econômica – os órgãos Associados já nos anos de 1950 eram um verdadeiro caos financeiro – e personalismo da parte do proprietário endinheirado. No entanto, bem ao contrário de Zampari, que pouco se preocupou precipuamente com o mercado cinematográfico existente dentro e fora do Brasil para a colocação de seus produtos, Chateaubriand não apenas encomendou pesquisas sobre o mercado potencial no país para o novo meio de comunicação antes da inauguração da sua emissora pioneira – e segundo elas deveria adiar seus planos –, como ainda tratou de mobilizar desde o início da empreitada anunciantes tais como a Companhia Antarctica Paulista, Moinho Santista, Sul-América Seguros e

Laminação Nacional de Metais que chegaram a adiantar verbas publicitárias –, buscou o apoio financeiro de bancos privados e de bancos estatais como o Banco do Estado de São Paulo e, finalmente, conseguiu cobertura política junto às autoridades estaduais e federais⁵¹. Seria simplificador afirmar que a TV Tupi teve continuidade e a Vera Cruz fracassou apenas por estas tomadas de posição inicial diferentes dos seus fundadores, afinal vários outros fatores entram em jogo como, por exemplo, o fato de o mercado cinematográfico já estar constituído no Brasil para o produto estrangeiro, enquanto o da televisão apresentar-se ainda virgem. Mas, ao mesmo tempo, não foi indiferente ao futuro das empreitadas tais posicionamentos tão marcados: no caso de Zampari, acreditando que qualidades técnicas e estéticas indiscutíveis levariam a empresa à lucratividade; no caso de Chateaubriand, tratando de calçar-se economicamente para aí sim considerar a possibilidade de avanços em termos técnicos e / ou estéticos.

Assis Chateaubriand também tentou pouco antes, em 1948, produzir cinema através da empresa Estúdios Cinematográficos Tupi, que realizou apenas duas películas: o média-metragem em 16mm *Chuva de estrelas* (Oduvaldo Viana, 1948) e o longa *Quase no céu* (Oduvaldo Viana, 1949). As informações que consegui coletar sobre a experiência são truncadas e contraditórias, pois se Fernando Morais nem a menciona na biografia de Chatô, já Inimá Simões dá conta do êxito de *Chuva de estrelas*, enquanto Carlos Augusto Calil afirma sem maiores explicações que a tentativa cinematográfica de Chateaubriand “fracassara inapelavelmente”. Carlos Ortiz, em crítica da época da estréia de *Quase no céu*, testemunha o sucesso de bilheteria da fita, mas deplora o seu nível técnico quanto à fotografia e ao som. Finalmente, David José Lessa Mattos, numa bem documentada pesquisa, atesta o sucesso de público tanto de *Chuva de estrelas* quanto de *Quase no céu*, filmes que contavam no elenco com profissionais das rádios Difusora e Tupi, ambas dos órgãos Associados, visando o público que ansiava por ver seus astros e estrelas prediletos. Em certo sentido ampliava-se a prática até ali conduzida pela Atlântida ou pela Cinédia, produtoras acostumadas a fazer filmes com astros e estrelas do rádio, mas que em geral os contratavam apenas para a feitura de determinada película. *Quase no céu* contou durante a

⁵¹ Ver MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 496-504. SIMÕES, Inimá. TV à Chateaubriand. In: SIMÕES, Inimá, COSTA, Alcyr Henrique da e KEHL, Maria Rita. *Um país no ar – História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 14-20. MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002. p. 69-70.

sua realização com ampla publicidade nos jornais e revistas dos Diários Associados, que anunciavam o trabalho dos artistas Lia de Aguiar, Paulo de Alencar, Heitor de Andrade, Dionísio de Azevedo, Lolita Rodrigues e Vida Alves. David José Lessa Mattos arrola ainda uma série de dificuldades que coagiram Assis Chateaubriand a desistir do cinema, entre as quais a oposição de distribuidores e exibidores ao produto nacional, informando que em 1949 os Diários Associados fizeram grande campanha contra as maiores companhias de exibição tais como a de Severiano Ribeiro e o circuito Serrador⁵². A experiência dos Estúdios Cinematográficos Tupi aponta para a atuação de um empresário que se pautava pela atenção com relação ao mercado. Uma hipótese de trabalho, impossível de comprovar no âmbito deste estudo, é que as dificuldades de mercado sentidas por Chateaubriand com o projeto de maior envergadura de *Quase no céu*, apesar do sucesso de público, tiveram fator preponderante na sua desistência em relação a esta indústria, levando-o a apostar num veículo ainda sem nenhum tipo de exploração mercadológica no Brasil: a televisão.

É raro que o termo “aventureiro” surja na sua outra acepção, apontada por Zulmira Ribeiro Tavares no seu ensaio sobre vicissitudes na constituição de uma mentalidade empresarial no cinema brasileiro⁵³, qual seja a de criatividade, inovação ou capacidade de superação das condições adversas. Um dos poucos exemplos, por mim coletado, é este da autoria de Salvyano Cavalcanti de Paiva:

Civelli é um aventureiro, sim, mas um aventureiro como os bandeirantes da colônia, um desbravador de caminhos, intrépido, arriscando tudo, encarando a luta com o olhar fixo na vitória futura (que já é, de certo modo, do presente).⁵⁴

O pequeno trecho acima é significativo, pois não apenas Mario Civelli, figura então muito polêmica no meio cinematográfico e tido por alguns como “aventureiro” na acepção negativa da palavra, é apresentado com a mesma importância de próceres da história pátria como o risco ele mesmo é entendido de forma positiva. Mas Salvyano Cavalcanti de Paiva, então ligado ideologicamente ao PCB, não chega a ver na busca do lucro econômico o

⁵² SIMÕES, Inimá. Op. cit., p. 17-18. CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. In: *Projeto Memória Vera Cruz*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987. p. 21. ORTIZ, Carlos. *Quase no céu*. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). Op. cit., p. 32. Publicado originalmente a 31 de maio de 1949. MATTOS, David José Lessa. Op. cit., p. 62-66 e 196-197.

⁵³ RIBEIRO, Zulmira Ribeiro. Cinema brasileiro: empresa ou aventura. *Debate & Crítica*, São Paulo, n. 3, jul. 1974.

⁵⁴ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. É uma realidade industrial o cinema brasileiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 59, 6 jun. 1953.

principal fim da atividade, defendendo o “assunto brasileiro” acima de tudo. Curioso também na citação é a incerteza se a vitória, ou seja a industrialização do cinema brasileiro, já se deu ou ainda se dará, expressando para além do tom de exaltação que permeia o texto as dúvidas do crítico quanto às reais condições econômicas da Vera Cruz, da Multifilmes e da Kino Filmes – as empresas citadas como possuidoras de “caráter de grande indústria”.

I. C. CONTRA A INDÚSTRIA

Se a respeito do pensamento industrial é possível escrever várias teses tal a dimensão do assunto na história do cinema brasileiro, o mesmo já não se pode dizer do pensamento antiindustrial, que raríssimas vezes foi formulado pelos cineastas no Brasil de forma expressa, ou seja, contra todo e qualquer tipo de indústria. Note-se que não me refiro à omissão simplesmente, pois evidentemente para alguns produtores, diretores, críticos, técnicos ou artistas a industrialização não se constituía num assunto importante para a reflexão; quando levanto a questão do ataque à indústria refiro-me a uma posição frontalmente contra ela e que argumenta a respeito disto.

A grande exceção dentro deste contexto são os primórdios do Cinema Novo. Quando o movimento surge no início dos anos de 1960, o cinema brasileiro baseava-se na produção comercial artesanal de baixo custo, caracterizada especialmente pela chanchada, cujas principais produtoras de então eram a Atlântida e a Herbert Richers; o gênero, entretanto, encontrava-se em plena decadência devido à sua absorção pela televisão. As tentativas de industrialização inspiradas mais claramente no *studio system*, tais com a Cinédia, Vera Cruz ou Maristela, entre outras, já haviam fracassado totalmente. Este era o quadro da produção nacional com o qual os jovens integrantes do Cinema Novo depararam-se quando iniciaram a realização de longas-metragens. Aqui, pode-se delinear uma diferença histórica de fundo entre os brasileiros e seus colegas franceses, que poucos anos antes iniciaram a *Nouvelle Vague*. No caso francês tratava-se de demolir o chamado “cinema de qualidade” embasado numa sólida indústria, na férrea hierarquia profissional pela qual um diretor demorava anos para estrear na realização de longas-metragens e representado por nomes consagrados mundialmente como Marcel Carné, René Clement e Claude Autant-Lara, contra os quais se voltaram, entre outros críticos e aspirantes a

cineastas, François Truffaut, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette, defensores do “cinema de autor” nos seus artigos para a revista *Cahiers du Cinéma*.

Apesar da diferença de fundo, os cineastas ligados ao Cinema Novo não se furtaram em atacar incansavelmente a indústria inexistente ao começar a construir o projeto do que Marcelo Ridenti entende como “uma arte nacional-popular, que colaborasse com a desalienação das consciências, destacando, contudo, a autonomia estética da obra de arte.”⁵⁵

Miguel Torres, um dos primeiros ideólogos do movimento e roteirista de *Três cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira, 1962), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Sol sobre a lama* (Alex Viany, 1963), em entrevista para David Neves citada por Glauber Rocha, afirmou⁵⁶:

Não é possível co-existência entre o cinema-idéia e o cinema-comércio. Não é possível um cinema realmente novo enquanto este não estiver totalmente purificado de todas as suas origens comerciais. Enquanto o cinema mantiver em sua elaboração as alienações dos iluminadores, retocando de luz uma realidade, de atores teatrais viciados e das estruturas de argumento, não conseguirá fugir de uma realidade relativa. Do momento que alguém tenta recriar uma realidade, falseia. (p. 21-22)

A reflexão envolvendo a expressão cinematográfica da realidade é ingênua, pois afinal sempre se tratará de uma “recriação” ou representação, porém, o depoimento de Miguel Torres dá bem a medida das posições antiindustriais do início do Cinema Novo, não faltando certo fervor de viés religioso, basta atentar para a preocupação em “purificar” o cinema do comércio.

Em 1962, o próprio Glauber Rocha no artigo “O Cinema Novo”⁵⁷, ao mesmo tempo crônica a respeito do surgimento do grupo e suma ideológica, expõe idéias que, tal como as de Miguel Torres, têm uma perspectiva antiindustrial.

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa.

⁵⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 91.

⁵⁶ ROCHA, Glauber. Torres Miguel. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / EMBRAFILME, 1981. p. 18-24.

⁵⁷ ROCHA, Glauber. O Cinema Novo. In: Op. cit., p. 15-17.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (p. 17) [grifo do autor]

Para além da observação sobre a novidade do cinema brasileiro em relação ao europeu, especialmente no que concerne à luz, pois este elemento terá grande importância expressiva em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), há no trecho acima a contraposição entre autor e indústria. Assumir a posição de autor implicaria obrigatoriamente realizar filmes num esquema “antiindustrial”, possibilitando ao artista mostrar a problemática contemporânea. Por oposição, pode-se deduzir, o artista comprometido com a indústria não daria conta de expressar a realidade social nas suas obras.

Um texto de Maurice Capovilla faz eco ao de Glauber Rocha:

Como produção independente, o filme rompe com os esquemas tradicionais da produção corrente, submetida aos capitais opressores, que medem o gosto do público pelo critério do lucro comercial.⁵⁸

O articulista refere-se ao filme de episódios *Cinco vezes favela* (Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias, 1961), produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura). Efetivamente havia alguma ruptura, qual seja, um órgão cultural ligado ao setor estudantil assumir o financiamento da fita, tipo de produção até hoje pouco desenvolvido no Brasil. Alguns exemplos que se pode apontar neste sentido são o documentário de média-metragem *Liberdade de imprensa*, de João Batista de Andrade, produzido em 1966 pelo grêmio da Faculdade de Filosofia da USP, ou as realizações dirigidas por Renato Tapajós para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1980, fazendo parte desta produção até o longa-metragem documentário *Linha de montagem*.

Entretanto, no que se refere à circulação *Cinco vezes favela* em nada inovava, a fita deveria ser distribuída no circuito comercial convencional e não preferencialmente em cineclubes, sindicatos etc.

⁵⁸ CAPOVILLA, Maurice. Cinema Novo. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 41, maio jun. 1962.

Na citação acima de Maurice Capovilla há uma palavra que, junto com “autor”, era um verdadeiro fetiche: “independente”. Já na primeira metade do decênio anterior, conforme aponta Maria Rita Galvão no seu clássico ensaio⁵⁹, houve grande reflexão no Brasil a respeito do “cinema independente”; neste caso tratava-se de um grupo de cineastas ligados ao PCB, tais como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Carlos Ortiz e Rodolfo Nanni, que se opunha à produção da Vera Cruz, Maristela, Atlântida etc. Para o grupo não bastava estar desvinculado das empresas, mas também se fazia necessário realizar filmes de cunho ideológico nacional-popular. Ocorre que neste momento havia efetivamente tentativas de cinema industrial e, além disso, os cineastas esquerdistas não eram contra a industrialização, mas sim contra a forma pela qual ela estava se configurando.

Esta experiência nos anos de 1950 explica a posição um tanto diferente de Alex Viany na década seguinte quando comparada às idéias sobre indústria dos jovens cinemanovistas, conforme se pode verificar no artigo “Cinema Novo: um quadro”⁶⁰.

Ainda nos resta, neste finzinho da fase heróica de nosso cinema, a conquista total e definitiva do mercado (isto é, do público) brasileiro. Parece-me, então, que nossa tarefa, agora – por maiores que sejam nossas ânsias de inovar em estilo e técnica –, é fazer filmes capazes de realmente conquistar esse público imenso, essa imensa torcida (até aqui desarvorada) do cinema brasileiro.

Alex Viany não se reporta diretamente ao problema indústria (ou comércio) *versus* autor (ou expressão da realidade), mas ao apontar prioridades dentro das quais importa a conquista do público fica claro que as outras questões deveriam levar isto em conta. Ou melhor, não que o conteúdo, o estilo e a técnica das fitas devessem buscar apenas o sucesso de público, mas este era um dado que nunca poderia estar fora das perspectivas estética e ideológica dos realizadores.

Segundo Gustavo Dahl, neste primeiro momento, caracterizado pelo radicalismo antiindustrial, a saída econômica aventada pelos cinemanovistas era apelar para baixos orçamentos cuja recuperação se daria principalmente através das vendas no mercado

⁵⁹ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, 1980.

⁶⁰ VIANY, Alex. Cinema Novo: um quadro. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XX, n. 58, abr. 1962.

externo⁶¹. Observe-se que Alex Viany condena explicitamente tal idéia, embora sua justificativa se baseie mais em razões ideológicas de cunho nacionalista e não tanto econômicas.

Aliás, Gustavo Dahl chegou a construir de forma teleológica uma projeção para o futuro do cinema brasileiro, na qual a inexistência da indústria tornava-se um dado positivo⁶². Para Dahl, a indústria norte-americana falira e a italiana apesar de bem financeiramente fazia o “pior cinema do mundo”, pois como os diretores de todas as idades só desejavam trabalhar na indústria não haveria possibilidade de renovação. Objetivando chancelar suas opiniões, cita uma conversa sua com Jean Rouch, para quem os filmes bons só seriam feitos a partir da consciência de que o cinema era arte antes de indústria. Segundo o jovem crítico, graças à televisão, veículo que doravante tinha por função produzir espetáculos para o consumo de massa, o cinema poderia tão-somente se desenvolver artisticamente através dos seus “autores”, livre da opressão representada pela “organização industrial”. Por tudo isto, o crítico conclui:

A grande chance dos cinemas subdesenvolvidos, dos cinemas sem passado nem presente, dos cinemas que não existem como o brasileiro, é esta possibilidade de partir do ponto em que os outros chegaram, de começar onde os outros acabaram.

O idealismo pauta todo este texto e chega ao seu ponto máximo na negação do passado do cinema brasileiro, isto num momento em que Alex Viany já publicara *Introdução ao cinema brasileiro*, livro de ampla repercussão nas hostes cinemanovistas⁶³. É curioso notar que a mesma negação estava presente nos fundadores da Vera Cruz, a grande tentativa industrial desprezada pelo Cinema Novo, ou em críticos defensores da empresa como B. J. Duarte.

A radical oposição à indústria tem vida curta, pois o lançamento comercial das primeiras obras do Cinema Novo leva ao enfrentamento concreto de problemas que iam da extrema dificuldade de lançar os filmes no exterior, passando pela resistência dos distribuidores em comercializar os filmes aqui e a sonegação de rendas levada a cabo pelos exibidores, até o crescente endividamento dos produtores devido ao capital empatado por

⁶¹ DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5-6, mar. 1966.

⁶² DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1961.

⁶³ Para uma análise da repercussão do livro na época do seu lançamento ver AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo / Rio de Janeiro: Perspectiva / Petrobras, 2003. p. 235-245.

longo tempo. Estas e outras dificuldades tornam muito difícil a recuperação do dinheiro investido, levando à procura de soluções econômicas menos idealistas.

Também a reintrodução em janeiro de 1963 do presidencialismo, e a conseqüente elevação de João Goulart a chefe de governo, teve influência sobre os rumos ideológicos dos cinemanovistas, inclusive no que tange à questão industrial.

A exceção a este engajamento em torno da necessidade da indústria era a posição ambígua de Glauber Rocha. O livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* pretende apontar, por meio da aplicação do “método do autor”, quais os diretores que devem servir de inspiração ao Cinema Novo⁶⁴. Basicamente os cineastas destacados como exemplos são Humberto Mauro, Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos; enquanto na contramão da história estariam Mário Peixoto, a Vera Cruz, as chanchadas e Walter Hugo Khouri. Poder-se-ia supor que se deve ao recorte do livro, de cunho mais estético do que econômico, a pouca tematização da questão industrial, porém, é bastante conhecida a obsessão totalizadora de Glauber Rocha, parecendo que tal carência de referências deve-se ao momento ideológico do crítico e diretor, cuja radical posição antiindustrial não se sustentava mais sem chegar, no entanto, a aceitar totalmente a indústria. A indecisão está patente, conforme é possível demonstrar.

Não há outro problema senão este: na medida que o cinema de autor é um cinema político e na medida que o cinema comercial reflete as idéias evasivas do capitalismo reformista, os problemas de nossa indústria, em nosso atual período histórico, é igual a todos os outros que vivem as demais classes produtoras e trabalhadoras do Brasil: daí a ilusão de órgãos como o GEICINE, daí o perigo das legislações improvisadas em benefício das produtoras nacionais necessitadas de maior número de datas no mercado. A missão única dos autores brasileiros, se é que subsistem como classe, é lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas. (p. 17)

Até aí há posições antiindustriais, mas também se afirma:

A conquista dos grandes mercados do exterior não se fará com a produção de subcultura, desde que, pura contradição, as grandes indústrias do mundo já começam a ser destruídas pelo cinema de autor: a 'nouvelle vague' francesa, os autores

⁶⁴ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

italianos, os independentes americanos, ingleses e mesmo a nova geração rebelde soviética, jogam embaixo, com luta persistente, os mitos enraizados por Hollywood. A indústria do autor, síntese desta nova dialética da história do cinema, é um grande capítulo futuro. (p. 17)

Ou seja, Glauber Rocha não está se referindo a todo e qualquer tipo de indústria quando prega contra elas. Existiria de forma latente a possibilidade de contrapor a Hollywood, Joinville, Cinecittà ou Mosfilm, a “indústria do autor”, mas esta infelizmente não é definida do ponto de vista econômico. Para o ensaísta não há problema no fato de os Estados Unidos, a França, a Itália e a União Soviética contarem com indústrias consolidadas e no Brasil tal fato não se dar.

Em 1965, o seminal “Estética da fome”⁶⁵, manifesto apresentado por Glauber Rocha na V Rasegna del Cinema Latinoamericano ocorrida em Gênova, ataca frontalmente não apenas filmes com “objetivos puramente industriais” que seriam defendidos por Carlos Lacerda, então governador da Guanabara e criador da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), como ainda afirma quase na sua conclusão:

A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. (p. 32-33) [grifo ao autor]

Talvez a virulência antiindustrial de Glauber Rocha se explique pelo fato de o manifesto ter os europeus como público-alvo quando da sua primeira apresentação, ou seja, tratar-se-ia de uma estratégia de choque para salientar o radicalismo esquerdista e terceiromundista do Cinema Novo diante de uma platéia desejosa deste tipo de manifestação. Entretanto, também é possível perceber aí um projeto que vinculava estreitamente a evolução econômica do cinema brasileiro às mudanças sociais amplas, pois Glauber Rocha não renuncia propriamente à indústria *tout court*, mas sim àquela desenvolvida no capitalismo, sistema econômico responsável pelas mazelas da América Latina na visão do diretor. Apesar desta condenação, em nenhum momento o radicalismo de Glauber Rocha encaminha alguma solução no sentido de romper todos os laços com a estrutura capitalista de cinema, o que significa dizer, ruptura não apenas com as formas

⁶⁵ ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 28-33.

industriais de produção, mas também com os circuitos tradicionais de distribuição e exibição.

Esta última hipótese, embora não tenha se concretizado no Brasil, ganhou na Argentina forma de filme com *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968) e de documento com o “Manifesto pelo terceiro cinema”, co-escrito por Fernando Solanas e Octavio Getino. No manifesto, seus autores qualificam as películas com concepção de espetáculo, ligadas aos interesses de grupos capitalistas de produção e cuja ideologia professasse o ideário burguês de “primeiro cinema”; já o cinema de autor seria o “segundo cinema” – a Nouvelle Vague e o Cinema Novo são citados expressamente como exemplos – e, embora tivesse importância por se constituir numa reação ao “primeiro cinema”, ela se daria nos “limites permitidos pelo sistema”; finalmente, o “terceiro cinema” caracterizar-se-ia por dar máxima importância à luta antiimperialista do Terceiro Mundo e por elaborar obras que o sistema não teria capacidade de absorver tais como o próprio *La hora de los hornos*, veiculado em reuniões e assembléias visando à mobilização política, o “terceiro cinema” postulava ainda uma ligação estreita entre a vanguarda artística e a política a fim de se estudar formas de produção, de difusão e de continuidade deste tipo de cinema⁶⁶.

A tradição industrialista da corporação cinematográfica brasileira possuía tal peso ideológico, que mesmo num momento de radicalização política à esquerda não surgiu a proposta de ruptura total com as formas capitalistas de produção e circulação do filme. Bem ao contrário, os cinemanovistas passaram a desenvolver um discurso industrial e, o que é mais significativo, lentamente buscaram formas de aproximação em relação ao Estado. Configura-se aí o que se poderia entender como a força da lógica do campo cinematográfico brasileiro naquele momento. Ou seja, o campo, que segundo a noção exposta por Pierre Bourdieu é a estrutura das relações objetivas de determinado tipo de produção cultural e que permite compreender a “forma específica” de funcionamento dos seus mecanismos⁶⁷, neste caso impunha como questão relevante a possibilidade de a produção nacional efetivar-se sem solução de continuidade e cuja resposta apontada majoritariamente era a industrialização da atividade.

⁶⁶ SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. Vers un troisième cinéma. *La Revue du Cinéma*, Paris, n. 340, jun. 1979. O manifesto foi publicado originalmente em 1969.

⁶⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa / Rio de Janeiro: Difel / Bertrand Brasil, 1989. p. 66 e 69.

II. ENTRE O GRANDE PAI E O LEVIATÃ

II. A. AS ORIGENS DA REIVINDICAÇÃO DA EXIBIÇÃO OBRIGATÓRIA

De todos os temas levantados na pesquisa, de longe a questão da necessidade do apoio do Estado é a mais recorrente na história do pensamento industrial cinematográfico. A constatação de tal necessidade decorreu, da parte da corporação, do entendimento de que era impossível o produto nacional concorrer com o estrangeiro no mercado brasileiro em igualdade de condições sem nenhum tipo de regulamentação. Certamente ela antecedeu aos reclamos da campanha do cinema brasileiro de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, pois, conforme indicado na “Introdução” deste trabalho, foi identificado por Jean-Claude Bernardet texto de 1920 pedindo a proteção do Estado para a produção nacional na forma de aumento de impostos para as casas exibidoras que não projetassem nossos filmes. Aí já há uma indicação da forma mais característica do apoio solicitado ao Estado, embora esteja longe de ser a única: a obrigatoriedade legal de exibição do filme nacional.

Na campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, a questão é introduzida num artigo do diretor Luiz de Barros, que segue fórmula semelhante a do texto de 1920: cobrar taxa municipal dos cinemas que não passassem determinado número de filmes brasileiros ao longo do ano⁶⁸. Porém, os dois jornalistas inicialmente acreditavam no patriotismo dos exibidores e não cansavam de fazer apelos:

Desejávamos que todos os exibidores se animassem da mesma boa vontade que raramente um ou outro se anima, acolhendo as produções nacionais, estimulando-as a vencer, e não obrigando-as a uma concorrência com os filmes estrangeiros de qualquer preço!

Vejamos todos os esforços de um passado de lutas, e ajudemo-nos mutuamente para dotar o Brasil de uma indústria tão futura.⁶⁹

O recurso ao patriotismo funciona, de forma clássica, como catalisador que apaga os diferentes interesses, no caso de fundo econômico, entre os indivíduos e os reúne em torno

⁶⁸ BARROS, Luiz de. Direitos alfandegários e impostos. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 36, 6 set. 1924.

⁶⁹ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 46, 15 nov. 1924.

da causa maior: o engrandecimento da pátria por meio da constituição da indústria cinematográfica.

Logo a estratégia do patriotismo ficou relegada ao segundo plano. Conforme indica Paulo Emílio Salles Gomes, Adhemar Gonzaga, e eu acrescentaria Pedro Lima, compreenderam em 1925 “que se fazer filmes posados brasileiros era difícil, exibi-los era muito mais”⁷⁰. Em matéria na qual destaca alguns filmes brasileiros ainda inéditos por não conseguirem lançamento comercial, Pedro Lima revolta-se, pois tais fitas seriam melhores que várias estrangeiras⁷¹. Então sugere:

Ainda há poucos dias, lemos que Mussolini ia obrigar a todos os cinematografistas italianos a exibirem os filmes nacionais, embora de três em três meses. Se o nosso governo não fizer a mesma coisa, como poderemos vencer, se uma moderna produção de Pola Negri chega a ser dada para exibir na Avenida por quinhentos mil réis?!...

Visto que, na perspectiva de Pedro Lima, a atuação dos exibidores era geralmente impatriótica, fazia-se necessária a intervenção do Estado na defesa dos interesses do país. A inspiração vem do exterior, só que não dos Estados Unidos, país produtor mais admirado pelos jovens jornalistas, mas da Itália fascista. Apesar de Pedro Lima perceber o açambarcamento do mercado através da política de preços baixíssimos praticada pelas distribuidoras norte-americanas, neste texto ele não chega a precisar como se daria a obrigatoriedade de exibição do filme nacional.

A reivindicação pela legislação protecionista se tornará constante, a partir de então, na campanha. Pouco depois, Pedro Lima volta ao assunto de modo mais virulento, declarando o exibidor como o “pior inimigo da nossa indústria cinematográfica” e clamando ao Congresso Nacional lei que obrigasse os cinemas a programarem no mínimo um filme brasileiro por mês. O jornalista cita ainda o exemplo da política protecionista empreendida por outro país europeu, a França⁷².

De forma a reforçar a necessidade do apoio estatal, destaca-se o fato de o comércio exibidor encontrar-se majoritariamente nas mãos de estrangeiros, que não reconheceriam a

⁷⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p. 316.

⁷¹ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 37, 12 set. 1925.

⁷² LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 47, 25 nov. 1925.

“hospitalidade” do povo brasileiro constituindo um “círculo de ferro” contra a nossa produção⁷³. No seu estudo clássico, Nícia Vilela Luz anota que no fim do Império e no início da República, o discurso nacionalista contra o comerciante, muitas vezes de origem estrangeira, era freqüente, pois se atribuía a ele a sangria de capitais do país devido à remessa de lucros para o exterior⁷⁴.

É de se notar que por vezes o apelo ao auxílio estatal perdia o caráter geral no qual se conclama aos políticos como um todo, direcionando-se para alguma figura particular. Por exemplo, o senador Euzébio de Andrade, segundo Pedro Lima, seria o único congressista preocupado com o cinema, deveria, portanto, auxiliar a indústria⁷⁵. O ponto máximo deste tipo de estratégia se deu na entrega do Medalhão Cinearte, prêmio concedido pela revista ao melhor filme nacional de 1927, a *Thesouro perdido*, de Humberto Mauro. Na longa reportagem sobre a solenidade ocorrida em Cataguases, Pedro Lima resume a importância do evento, no qual estavam presentes o deputado federal Sandoval Azevedo e o vereador Antônio Lobo Filho – presidente da Câmara local:

É que em torno daquela mesa, se reunia pela primeira vez o elemento oficial e todos aqueles esforçados elementos que estão fazendo o Cinema em Cataguases.

Não havia portanto homenageados, mas uma confraternização de ideais, de sentimento e de nacionalidade.

Comemorava-se, isto sim, oficialmente a primeira vitória do nosso Cinema; cimentava-se a colaboração de valores imprescindíveis para a implantação definitiva da nossa Indústria Cinematográfica.⁷⁶

Aqui se insinua uma idéia que terá conseqüências no pensamento industrial posteriormente, a da necessidade premente de convencimento da elite política e / ou social para o pleno desenvolvimento da atividade cinematográfica.

Apesar de todos os esforços, a campanha não conseguiu nenhum tipo de auxílio em relação à obrigatoriedade de exibição. A falta de influência política do meio cinematográfico, apesar das tentativas de aproximação mais direta com um ou outro político, teve o seu peso no revés absoluto da campanha, afinal não havia representantes do

⁷³ LIMA, Pedro. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 58, 6 abr. 1927.

⁷⁴ LUZ, Nícia Vilela. *A luta pela industrialização do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975. p. 68.

⁷⁵ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 7, 17 fev. 1926.

⁷⁶ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 119, 6 jun. 1928.

setor junto aos poderes legislativo ou executivo e a atividade era inexpressiva dos pontos de vista econômico, cultural e social. Ademais, só com o advento da I Guerra Mundial e as dificuldades decorrentes do conflito, o governo brasileiro passou a empreender uma política industrial contínua, mas para beneficiar setores de base como o siderúrgico e o carbonífero⁷⁷. Daí se torna possível perceber o atraso econômico geral do país e a dificuldade de estabelecer política industrial para o setor cinematográfico, que é dos mais refinados.

Efetivamente a legislação de exibição compulsória do filme brasileiro, implantada somente a partir de 1932, possuiu papel fundamental como uma espécie cunha no mercado dominado pelo produto estrangeiro, permitindo, assim, o avanço do produto nacional, isto no que pese as contradições deste tipo de legislação e a própria timidez da sua aplicação ao longo da história por parte do Estado⁷⁸.

II. B. O VALOR DO CINEMA

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, na formulação do pensamento industrial, logo perceberam a necessidade de explicar aos governantes, aos legisladores e à sociedade em geral os motivos pelos quais a atividade cinematográfica mereceria proteção na forma de isenção do filme virgem e da lei de obrigatoriedade de exibição – as duas reivindicações da campanha que dependiam do Estado. Tal como em várias outras questões, a campanha teve função matricial no pensamento cinematográfico brasileiro, ou seja, a partir da sua atuação por décadas e décadas repetem-se argumentações com a mesma base, embora evidentemente mais elaboradas.

Tanto Pedro Lima quanto Adhemar Gonzaga arrolam razões econômicas para a proteção estatal. O primeiro, por exemplo, lembra que o cinema era a “terceira fonte de

⁷⁷ LUZ, Nícia Vilela. Op. cit., p. 197-199.

⁷⁸ A lenta progressão da exibição compulsória no Brasil deu-se da seguinte forma: 1932: um curta-metragem por programa de longa-metragem estrangeiro; 1939: um longa-metragem por ano; 1946: três longas-metragens por ano; 1951: um longa-metragem brasileiro para cada oito estrangeiros (lei dos 8 x 1); 1959: 42 dias por ano; 1963: 56 dias por ano; 1969: 63 dias por ano; 1970: 112 dias (não implementada); 1970: 98 dias (não implementada); 1970: 77 dias por ano; 1971: 84 dias por ano; 1975: 112 dias por ano; 1978: 133 dias por ano; 1980: 140 dias por ano. Ver JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil – Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. p. 185.

riqueza” norte-americana⁷⁹, bem como sublinha o fato de a produção cinematográfica nativa impedir a evasão das rendas para o exterior⁸⁰. Destaque-se que, segundo Nícia Vilela Luz, o protecionismo como elemento de estabilização da balança comercial foi o elemento “mais poderoso” no desenvolvimento do nacionalismo econômico brasileiro entre o final do século XIX e o início do XX⁸¹, demonstrando alguma sensibilidade da parte dos dois críticos cinematográficos para com a problemática econômica mais geral do país.

Ainda dentro do escopo econômico, o cinema teria a capacidade incomparável de fazer “propaganda” – palavra que é um verdadeiro *leitmotiv* da campanha –, pois através dele se poderia, segundo Adhemar Gonzaga, não apenas obter os lucros financeiros auferidos pela própria indústria cinematográfica como ainda através da venda de produtos brasileiros divulgados nos filmes⁸².

Por meio da esquerda nacionalista, extremamente atuante nas lides cinematográficas a partir do final dos anos de 1940, temos uma retomada em novo patamar das idéias lançadas na campanha pelo cinema brasileiro justificando a importância deste. Carlos Ortiz, por exemplo, numa chave mais sofisticada repisa a argumentação de Pedro Lima sobre a pujança econômica da indústria cinematográfica norte-americana e o escoamento de divisas do país com a importação de filmes.

Não tenhamos ilusões: o cinema é a terceira indústria ianque e a segunda argentina. Poderá ser também das mais prósperas indústrias brasileiras. E, enquanto não o for, emigrarão anualmente do Brasil cerca de 180 milhões de cruzeiros, para pagarmos os filmes que consumimos. Sabe-se que o custo médio de um filme é de 1 milhão de cruzeiros. Com o dinheiro que remetemos para fora faríamos anualmente 180 filmes, produção inferior apenas a dos estúdios americanos.⁸³

O trecho acima, superficialmente coerente e da autoria de um dos mais preparados críticos da época, dá a dimensão da dificuldade da evolução do pensamento econômico. Isto pode ser aferido pela repetição, tantos anos depois, do mítico argumento do cinema como a terceira indústria norte-americana. Conforme demonstrou Paulo Emílio Salles

⁷⁹ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 52, 27 dez. 1924.

⁸⁰ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 7, 17 fev. 1926.

⁸¹ LUZ, Nícia Vilela. Op. cit., p. 68-69.

⁸² GONZAGA, Adhemar. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. I, n. 4, 24 mar. 1926.

⁸³ ORTIZ, Carlos. Cinema: a indústria que nos falta. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 41. Texto publicado originalmente a 25 out. 1949.

Gomes, nos anos de maior fastígio tal indústria não passou do quadragésimo lugar⁸⁴ – e Carlos Ortiz está longe de ser último a insistir neste mito.

Mais delicada e complexa é a questão da evasão de divisas e do filme nacional como freio dela. Um produtor da importância de Oswaldo Massaini entende, em meados nos anos de 1970, que está aí a grande importância da afirmação da indústria cinematográfica:

Tenho no momento um filme – *Agora, eu agarro essa mulher*⁸⁵ – que está na sétima semana no Olido. Isso quer dizer que o público está gostando. O mais importante, porém, é que nesse período deixou de haver evasão de divisas brasileiras, uma vez que o filme nacional está ocupando o lugar de um filme estrangeiro. [...]. Cinema é arte, cultura e, sobretudo uma indústria das mais caras.⁸⁶

Não se atenta para o fato de que a industrialização, no quadro do tipo de capitalismo desenvolvido no Brasil, tende a ampliar a dependência externa. Segundo Octavio Ianni, neste quadro o processo de substituição de importações implica em novas exigências de importações de equipamentos, *know-how*, matérias primas etc⁸⁷. No caso específico do cinema, a substituição dos filmes estrangeiros pelos nacionais exigiria a importação de câmeras, equipamentos de som, moviolas, gruas, *travellings*, equipamentos para laboratórios e até o aumento da quantidade de filme virgem, tudo para dar conta do crescimento da produção, já que nada disso era fabricado no Brasil ou quando muito em quantidades pequenas e com qualidade irrisória.

Para complicar a situação, tudo indica que os gastos com os filmes estrangeiros nunca foram tão vultosos dentro do quadro geral de importações do país, ao contrário do que dão a entender as afirmações de diversos ideólogos do pensamento industrial, presos que estavam a uma realidade econômica bastante limitada e a números absolutos que não eram comparados a outros pontos da pauta importadora. Pode-se relativizar a amplitude da evasão de divisas com a importação do filme impresso a partir de pistas das mais diversas,

⁸⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. O poder do cinema: um mito? In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 388. Texto publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 16 ago. 1958.

⁸⁵ Este título não foi encontrado nas diversas filmografias consultadas. Possivelmente o jornalista equivocou-se ao transcrever o título do filme que é provavelmente *Ainda agarro esta vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974).

⁸⁶ MASSAINI, Oswaldo. Massaini: “O importante é conter a evasão de divisas”. *Última Hora*, [São Paulo], [1974].

⁸⁷ IANNI, Octavio. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 168.

como a afirmação do ministro Mário Henrique Simonsen, datada de 1976, sobre a sua pequena significação⁸⁸.

É bastante provável a hipótese de que pelo menos a médio prazo a instalação de uma indústria cinematográfica no Brasil provocaria uma evasão de divisas bem superior à importação do produto estrangeiro, decorrente justamente da necessidade de importação de equipamentos, insumos e *know-how*. Este aspecto, que, repito, foi pouco observado até os dias de hoje pelos ideólogos do pensamento industrial, torna extremamente frágil perante as autoridades econômicas do país a luta em prol de uma indústria cinematográfica baseada em aspectos eminentemente financeiros.

Porém, na própria corporação, surgem tentativas de idéias mais articuladas, visando justificar economicamente a importância de o governo proteger o cinema brasileiro. É o caso da seguinte afirmação:

A sangria de divisas de per si não representa, porém, o principal dano à economia nacional. A atrofia da produção, que influi diretamente na maior importação, significa, dado a existência de centrais produtoras paralisadas, que o país dá as costas às possibilidades criadas pela indústria cinematográfica particular de exportar sua produção, a qual seria pois uma fonte de poupança, internamente, e de obtenção de cambiais, externamente.⁸⁹

Cavalheiro Lima, autor da monografia *Problemas da economia cinematográfica* de onde transcrevi o trecho acima, foi funcionário do setor de publicidade da Vera Cruz e neste momento, sob o impacto da falência da empresa, tornou-se um nome de destaque do cinema nacional na busca de se compreender de forma minimamente embasada como funcionava o sistema econômico cinematográfico brasileiro e o que poderia ser feito em prol da efetivação da indústria entre nós. Se por um lado a colocação acima tem o mérito de repor a questão da poupança de divisas de forma mais realista, por outro a perspectiva da exportação ainda se encontra fortemente marcada pela ideologia da Vera Cruz de um cinema feito “do planalto abençoado para as telas do mundo”. Mas Cavalheiro Lima faz um esforço argumentativo real no sentido de calçar sua opinião sobre o mercado externo, indicando que: os filmes da companhia paulista tinham feito sucesso nos festivais

⁸⁸ *Apud* AZULAY, Jom Tob. Panorama da indústria cinematográfica brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1980.

⁸⁹ LIMA, Cavalheiro. *Problemas da economia cinematográfica*. São Paulo: 10 out. 1954. p. 1-2.

internacionais bem como em muitos mercados, a empresa se encontrava mais equipada e com melhor infra-estrutura quando comparada à maior parte das outras produtoras do mundo e o custo médio das fitas era mais baixo em relação aos filmes de mesmo padrão fabricados nos países de produção tradicional. Daí porque a Vera Cruz estaria certa em investir no mercado externo. Ademais fora os Estados Unidos, a União Soviética e “países balcânicos” nenhum centro produtor conseguiria cobrir os custos de seus filmes apenas com o mercado interno. O que Cavalheiro Lima não consegue explicar é como adentrar o mercado externo, pois, se a legislação ardorosamente defendida pelo autor poderia auxiliar de forma decisiva na conquista do mercado interno, certamente de pouco adiantaria em relação aos diversos tipos de dificuldades de se ingressar de modo efetivo no circuito internacional.

Esta monografia de Cavalheiro Lima é um documento importantíssimo do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, pois registra os primeiros esforços mais consistentes de entendimento da situação econômica do cinema nacional bem como o “quebra-cabeça” a que se refere seu autor em depoimento a Maria Rita Galvão. Isto significa que a complexidade das questões, o pouco conhecimento delas e das suas inter-relações tornavam impossível a compreensão da situação geral⁹⁰. Outrossim, é indubitável que a crise da Vera Cruz provocou o aprofundamento do pensamento industrial cinematográfico, indicando, tal como o advento do cinema sonoro no Brasil, para o papel crucial das “crises” como momentos nos quais não apenas o entendimento sobre os problemas se adensa, mas ainda da elaboração ou reelaboração criativa de propostas.

*

Para a campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima o cinema possuiria, além de valor econômico, importância ideológica relevante, pois possibilitaria a “propaganda” externa e interna do país, esta última acarretando a nossa integração cultural. Deste outro tipo de “propaganda” decorreria uma nova necessidade de o governo apoiar a indústria.

Hoje certamente parece exagerada a crença na força persuasiva da “propaganda” cinematográfica, entretanto basta lembrar a verdadeira panacéia atribuída à televisão como veículo educativo nos anos de 1970 ou à Internet na atualidade para detectar que tal crença

⁹⁰ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / EMBRAFILME, 1981. p. 180.

corresponde a algo de mais profundo na sociedade brasileira. Penso que estes meios acabam como depositários da esperança na redenção do atraso através das maravilhas das tecnologias da informação. Tudo se passa como se o subdesenvolvimento, as desigualdades sociais e o retardamento educacional pudessem ser superados rapidamente pelos novos meios, queimando etapas históricas cujos modelos são inspirados nos países desenvolvidos. Ou seja, há um verdadeiro fetichismo diante das tecnologias, que envolve especialmente políticos, tecnocratas e intelectuais, extravasando de certa forma para a sociedade como um todo. Pouco se interroga, por exemplo, o fato de várias destas tecnologias não serem produzidas ou desenvolvidas em qualquer grau pelo Brasil e, por conseguinte, da sua situação atrelada às decisões de governos estrangeiros ou grandes corporações multinacionais. Há também – como observa Patrice Flichy, em outro contexto mas de maneira plenamente aplicável ao caso brasileiro⁹¹ – a crença generalizada e ingênua no “vínculo unidirecional” entre tecnologia e sociedade.

Voltando à campanha, diante da onipotência atribuída ao cinema não é de espantar a declaração peremptória de Adhemar Gonzaga:

O país que tem a indústria cinematográfica melhor aparelhada, é o mais adiantado.⁹²

A “propaganda” como elemento de divulgação das qualidades do Brasil no exterior, visando tornar o país conhecido e respeitado no concerto das nações, deveria, como quer Pedro Lima, mostrar “a magnificência e a exuberância deste país tão novo e tão extenso, demonstrando o adiantamento do seu povo, a formosura das suas cidades, a riqueza das suas fazendas e a estéticas das suas construções.”⁹³

A defesa do filme brasileiro como veículo de “propaganda” externa é uma idéia que se repete ao longo da história do nosso cinema, com poucas variações em relação a Pedro Lima. Humberto Mauro, por exemplo, vê no documentário, e não na ficção, a possibilidade de divulgação do país, isto dentro de uma proposta ampla de intercâmbio de filmes entre os países sul-americanos.

O mundo se desconhece, e só o Cinema poderá fazê-lo conhecer-se.

⁹¹ FLICHY, Patrice. La question de la technique dans les recherches sur la communication. In: BEAUD, Paul, FLICHY, Patrice, PASQUIER, Dominique e QUÉRE, Louis (Orgs.). *Sociologie de la communication*. Paris: Reseaux / CNET, 1997. p. 250.

⁹² GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira. Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 369, 9 jan. 1926.

⁹³ LIMA, Pedro. *O cinema no Brasil. Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 14, 7 abr. 1926.

E, efetivamente, através do documentário vamos apresentar um aos outros os diversos países [sul-americanos], em longínquos e desconhecidos aspectos da Terra e da geografia humana. A par de tudo isto, virá naturalmente o lucro material.⁹⁴

A questão econômica consubstanciada na possibilidade de divisas provenientes da exportação dos filmes, como se vê, surge num segundo plano neste caso. Mesmo mais recentemente, quando das tentativas da EMBRAFILME de ingressar em mercados da América Latina, Europa, Estados Unidos e África, o papel cultural não deixou de ser destacado:

Acho que há uma consciência crescente do papel do cinema brasileiro não só como fator de fixação da nossa cultura, mas também como elemento de transmissão dessa cultura, inclusive no exterior. O ministro do Exterior, Saraiva Guerreiro, contou recentemente que ficou emocionado ao ver longas filas nos cinemas de Maputo que estavam exibindo filmes brasileiros.⁹⁵

Quando atribuo às declarações de Humberto Mauro e Celso Amorim o mesmo sentido presente em Pedro Lima, o do filme como “propaganda”, apesar dos dois primeiros não utilizarem o termo, isto se deve ao fato de que eles também pensam que o conteúdo a ser transmitido tem significado positivo para o Brasil. Ou seja, o filme não deveria divulgar miséria, corrupção, violência, racismo e arbítrio político, mas sim valores entendidos pelos respectivos ideólogos como formadores da nossa “civilização”. Seria o caso de perguntar se obras mais críticas do ponto de vista do conteúdo e da forma estivessem sendo exibidas em Maputo, ou qualquer outro lugar, provocariam a mesma reação da chancelaria brasileira. Ao longo da história a resposta é não. Aliás, o temor de que os filmes mostrassem imagens do país consideradas negativas já se abatia sobre o próprio Pedro Lima, como neste comentário a respeito de *Destino* (Joe Schoene, 1926):

Nota-se, também em todo o decorrer do filme, a preocupação de intercalar em primeiros planos, pessoas de cor, procurando desta forma, criar uma falsa “atmosfera” para o nosso país no conceito dos demais povos.⁹⁶

⁹⁴ MAURO, Humberto. Por um intercâmbio sul-americano. In: VIANY, Alex (Coord.). *Humberto Mauro – Sua vida / Sua arte / Sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / EMBRAFILME, 1978. p. 137. Palestra radiofônica proferida a 15 nov. 1943.

⁹⁵ AMORIM, Celso. Celso Amorim contra-ataca: “Não foi a EMBRAFILME que inventou a pornochanchada”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 out. 1980.

⁹⁶ LIMA, Pedro. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 78, 24 ago. 1927.

A representação do Brasil como país de população majoritariamente afro-descendente é uma das preocupações que surgem com frequência, embora com o decorrer do tempo não se declare isto de forma peremptória. Também a representação da miséria nas suas mais variadas manifestações no Brasil ocupava corações e mentes dos ideólogos, bem como questões políticas mostradas de forma a se opor mais diretamente ao governo em exercício – principalmente os ditatoriais, mas não exclusivamente. Entre estes dois pólos em tensão, o paraíso tropical e o inferno da desigualdade, há evidentemente uma série de gradações que não raro levavam cineastas, produtores, críticos, políticos e diplomatas a se debaterem sobre a conveniência ou não de se exhibir o filme brasileiro no exterior. A questão da imagem do país surge aí com grande força, pois embora muitos defendam o país branco no qual a convivência racial, social e política tem total clima de liberdade, por vezes, entre frestas, onde menos se espera, tal representação é totalmente negada, e não apenas nos filmes ditos “críticos”. Uma das preocupações de alguns críticos contemporâneos às chanchadas decorre justamente do fato de que este gênero apresentado no exterior, e alguns filmes eram comercializados na América Latina, mostraria não apenas negros, como ainda outros elementos entendidos como subcultura: o samba, o morro, o malandro etc. Interessante notar como algo que surge no papel de legitimador do apoio estatal à atividade cinematográfica pode, ao mesmo tempo, lançar complicadores ideológicos, culturais e políticos. Nesta ambigüidade se debatiam Pedro Lima, Humberto Mauro, Celso Amorim e muitos outros.

Mais importante que a divulgação da cultura brasileira no exterior, é a justificativa da importância do cinema para a integração cultural nacional. Esta integração derivaria de duas ações conjugadas: impedir influências externas provenientes da produção estrangeira e difundir o que seria efetivamente nacional através do cinema brasileiro.

Quanto à primeira ação, ela se manifesta de forma acentuada quando do surgimento do cinema sonoro, pois entra em jogo a questão da língua:

São influências estranhas que se esforçam por facilitar e introduzir as suas próprias tendências. A mesma maneira de falar e de sentir. Contribuindo poderosamente na educação popular. Desnacionalizando-a.

E como aos Estados cumpre cuidar da educação do povo para que ele não perca a sua própria individualidade, para que ele aprenda a defender o seu solo, o seu

idioma, as suas características de nação independente, é que vários governos já se têm armado de leis para salvaguardar a sua nacionalidade, ameaçada seriamente pelos “talkies” americanos.⁹⁷

Em relação à segunda ação, temos a seguinte explicação de Pedro Lima:

O Cinema não é só uma distração, é uma obra de nacionalismo, é a tradição e o culto da pátria, que exigem, que mostrem, que provam, e fazem sentir as afinidades e vinculam a mesma consciência de unidade e fortificam o mesmo ideal, reunindo todos os sentimentos num só sentimento de nacionalismo, unificando todos os hábitos que faz um só povo, uma só nação, um só país, embora ele seja grande como o Brasil, e seus habitantes sejam de diferentes nacionalidades, como os de todos os povos da América, que facilitam a imigração de todos aqueles que buscam este continente da vida e da liberdade...⁹⁸

Para além do delírio em torno da liberdade na sociedade brasileira, e que diz muito do viés autoritário da campanha, quero destacar a insistência no cinema como instrumento da unidade nacional. Naquele momento tal questão assumia relevância, pois para intelectuais como Oliveira Vianna, Francisco Campos ou Azevedo Amaral o grande problema da nossa sociedade era o seu caráter “amorfo”, tornando-se necessário “organizá-la” a partir de um “centro coordenador” incrustado no aparelho estatal⁹⁹. O sistema escolar e os meios de comunicação apresentaram-se como elementos fundamentais no processo de criação da identidade nacional do país, identidade esta que evidentemente seria formada a partir deste “centro coordenador” e seguindo as suas linhas diretivas em termos ideológicos. É através desta identidade que seria possível incutir o nacionalismo na população bem como organizá-la, de forma a alcançar a almejada unidade do país.

Este viés autoritário sobre a função cultural do cinema encontrará seu desenvolvimento mais radicalizado em pleno Estado Novo no artigo “O cinema no Brasil”, de João Duarte Filho, publicado pela revista corporativa *Cinema Brasileiro*¹⁰⁰. Para o autor, a “história” do cinema brasileiro começou quando o governo decretou em 1932 a

⁹⁷ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 194, 13 nov. 1929.

⁹⁸ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, v. III, n. 136, Rio de Janeiro, 3 out. 1928.

⁹⁹ LAMOUNIER, Bolívar. Formação de um pensamento político autoritário na Primeira República – Uma interpretação. In: FAUSTO, Boris (Org.). *O Brasil republicano*. v. II. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel, 1977. p. 345, 362 e 363.

¹⁰⁰ DUARTE FILHO, João. O cinema no Brasil. *Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, jul. 1940.

obrigatoriedade da exibição dos complementos nacionais com no mínimo 100 metros lineares, antes disto ocorrera a “pré-história”. Apesar de grande parte do “ridículo” do período anterior persistir no novo, houve avanços, incluindo filmes nacionais exibidos no exterior “ganhando dinheiro, sem que isto resultasse em grandes vergonhas nacionais”. Mas a obrigatoriedade já não bastava:

Lembra-se é que o governo, numa atuação mais direta, mais imediata, mais moderna, crie o cinema nacional, a indústria do cinema brasileiro. Como se fez na Itália, como se fez na Alemanha, como se está fazendo na Argentina.

Além da atribuição exclusiva ao governo do papel de “criador” da indústria cinematográfica brasileira, o corte ideológico extremamente autoritário do texto fica patente também nos exemplos protecionistas citados.

Após discorrer sobre a importância do cinema, salientando que o desenvolvimento industrial geral da nação acarretaria sua independência econômica e a diminuição da importação de filmes evitaria a saída de capital para os Estados Unidos, João Duarte Filho assinala que o fator mais fundamental não era de ordem econômica.

A multidão de hoje não se dirige mais pelo entusiasmo, pela inconsciência dos gestos coletivos. A propaganda técnica vai buscá-la em sua casa para convencê-la com o argumento decisivo, com a lógica dos fatos, com a verdade, com a certeza das coisas.

E o cinema é a grande, a maior arma para isto!

A proposta, note-se, difere da propaganda governamental de então, pois esta se baseava nos cine-jornais e documentários curtos. A idéia de João Duarte Filho, neste ponto, assemelha-se mais a campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima no sentido de defender a ficção cinematográfica produzida em escala industrial, na qual sub-repticiamente a “propaganda” do Estado fosse feita.

O cinema nacional deve ser, portanto, uma criação do Estado Novo, uma das suas realizações mais prezadas e mais urgentes.

No pensamento industrial da época este foi o ápice em termos de concepção da ligação entre cinema e Estado. Mesmo assim, depreende-se do artigo que a produção não seria estatizada, mas sim realizada por empresas particulares com base no financiamento e orientação ideológica do Estado.

A margem oposta do campo político, que só obteve condições de participar do debate cultural mais amplamente após o fim do Estado Novo, também insiste no valor cultural do cinema brasileiro como justificativa para a proteção do Estado:

O governo precisa abrir os olhos e ver que, auxiliando o cinema brasileiro, estará auxiliando a própria consolidação industrial, econômico-financeira do Brasil e, o que é mais decisivo, parafraseando Lima Barreto, contribuindo para nossa independência cultural, para o esclarecimento das massas e, por decorrência, para nossa total e absoluta libertação da cultura de importação.¹⁰¹

O cinema novamente surge na forma de um grande instrumento de divulgação ideológica, quase irresistível, como se o espectador comum não pudesse duvidar, discutir ou mesmo discordar do que está assistindo. Além disso, apesar de certamente haver grandes diferenças entre Viany e Pedro Lima ou João Duarte Filho em torno do conteúdo a ser veiculado, o cinema brasileiro seria elemento de resistência da cultura nacional contra a estrangeira.

É justamente na defesa de determinado(s) conteúdo(s) dos filmes que os esquerdistas dos anos de 1950 buscarão seu diferencial em relação aos seus oponentes ideológicos do passado e do presente, inclusive salientando a importância deste(s) conteúdo(s) para a tão sonhada consolidação industrial.

O fato concreto é que a Multifilmes, como a Vera Cruz e a Kino, compreendeu que o “assunto” brasileiro é a grande descoberta para a vitória mais rápida, completa, do cinema nacional no plano de indústria e comércio.¹⁰²

O “assunto brasileiro”, já o discuti longamente em outro estudo, decorreria de várias fontes, tais como: o interior brasileiro como gerador da cultura nacional, fatos históricos importantes, adaptações da literatura nacional, a cultura popular urbana encarada por uma perspectiva positiva e a denúncia de problemas sociais¹⁰³.

Apesar de truncada, desmembrada e, por vezes, incompreensível, a história de *Ângela* merece um estudo pormenorizado pelo importante fato que caracteriza, isto é,

¹⁰¹ VIANY, Alex. Os homens de cinema do Brasil já têm um programa. *Para Todos*, Rio de Janeiro / São Paulo, v. I, n. 4, 1ª quinzena jul. 1956.

¹⁰² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. É uma realidade industrial o cinema brasileiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 59, 6 jun. 1953.

¹⁰³ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo / Rio de Janeiro: Perspectiva / Petrobras, 2003. p. 230.

o sentido antinacional e cosmopolita que está tomando a indústria de cinema no Brasil. Basta um rápido balanço nas produções da Vera Cruz e da Maristela para se chegar a esta conclusão. Os temas que nelas encontramos são farrapos dos temas surradíssimos do cinema internacional e, especialmente, do cinema de Hollywood. Tem havido da parte das duas maiores produtoras do país um desprezo absoluto pela realidade em que vive o povo de nossa terra.¹⁰⁴

O trecho acima, da autoria de Nelson Pereira dos Santos, resume muito bem, na perspectiva da esquerda nacionalista dos anos de 1950, uma decorrência fundamental da idéia de “assunto brasileiro”, a saber, que os filmes cujos temas não tivessem relação com o rol “tipicamente” brasileiro até poderiam ser produções nacionais do ponto de vista legal, mas culturalmente caracterizavam-se como “cosmopolitas” e, por isso, atuavam contra a nacionalidade. No entanto, não consegui encontrar nenhum texto desta corrente política na qual se defendesse alguma espécie de legislação diferenciada para filmes com assuntos “nacionais” ou “cosmopolitas”. Do ponto de vista legal mesmo para a esquerda da corporação cinematográfica o apoio do Estado era ponto pacífico, e isto para qualquer produto juridicamente reconhecido como brasileiro.

Adversário ideológico figadal de Viany, o cineasta Alberto Cavalcanti também defende um cinema que expresse a realidade brasileira, mas com outra função para além de colaborar na constituição ou na afirmação da identidade cultural nacional junto ao povo.

A situação presente da nova indústria cinematográfica poderia definir-se como “uma entidade à procura de si própria”. O perigo é que, criados nos grandes centros do Rio e de São Paulo – e haja vista a imensidão e a diversidade dos costumes brasileiros – o nosso filme se torne cosmopolita e deixe de exprimir uma realidade brasileira que, todos nós o sabemos, é o maior triunfo, a maior fonte de interesse no mercado estrangeiro.¹⁰⁵

O que reaparece é a preocupação com o mercado externo, comum a muitos dos que se ligaram à Vera Cruz, seja trabalhando diretamente na produtora, seja defendendo o seu projeto empresarial. É interessante que Cavalcanti entenda a indústria como “em busca de

¹⁰⁴ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Cinema. Fundamentos*, São Paulo, v. IV, n. 22, set. 1951.

¹⁰⁵ CAVALCANTI, Alberto. Situação e destino do cinema brasileiro. *Elite*, São Paulo, fev. 1954.

si própria”, como se a ela devesse corresponder alguma essência nacional imprescindível para a afirmação em todos os níveis: econômico, cultural e, por que não dizer, existencial.

Mas a posição de Cavalcanti não foi a dominante no campo cinematográfico ao longo do tempo. Efetivamente é o discurso da esquerda nacionalista sobre o valor cultural do cinema, devidamente desidratado em termos da voltagem ideológica, que tende a se impor historicamente. Quando Luiz Carlos Barreto, já então um dos principais produtores do país, faz a seguinte declaração para elogiar a resolução do INC (Instituto Nacional de Cinema) que ampliava para 98 dias anuais a cota de tela do filme nacional, tal tipo de discurso já havia se convertido em algo totalmente cristalizado do ponto de vista ideológico.

Entendo que o aspecto mais importante na medida está no fato de que o aumento de reserva no mercado para o filme nacional é um fator providencial na luta pela descolonização cultural do povo brasileiro, pois essa colonização, como todos sabem, é executada através dos anos pelos meios de comunicação mais eficazes como o cinema, a música, a televisão e a história em quadrinhos.¹⁰⁶

Falar em “descolonização cultural” num país que tinha sua economia progressivamente inserida de forma dominada no capitalismo internacional através do mesmo governo militar que baixava tal proteção ao cinema brasileiro demonstra bem a disposição de setores ligados por origem ao Cinema Novo de abrir diálogo com o Estado ditatorial, de forma a poder participar ativamente da administração dos órgãos federais de fomento à produção – então o INC e a EMBRAFILME. Conforme analisou José Mário Ortiz Ramos, se neste momento tais órgãos eram dominados pelo grupo “universalista” – representado, entre outros, por nomes como Flávio Tambellini, Rubem Biáfora, Moniz Vianna etc. – que se opunha ideologicamente e esteticamente aos “nacionalistas” – representados, sobretudo, pelos egressos do Cinema Novo –, bem outra será a orientação do aparelho estatal cinematográfico a partir de 1974, quando assume o diretor e produtor Roberto Farias com total apoio deste último grupo – isto após um *intermezzo* marcado pela

¹⁰⁶ RESOLUÇÃO dos 98 dias: alguns depoimentos, A. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 18, jan. fev. 1971.

atuação de funcionários de carreira do governo federal, inclusive um militar e um diplomata, na gestão dos órgãos mencionados¹⁰⁷.

Há no trecho acima um outro elemento, apenas referido, que se configura importante assinalar: a televisão, veículo principal no projeto de integração nacional durante a ditadura militar. Renato Ortiz, lembrando que a ditadura implantada em 1964 permitiu a consolidação do “capitalismo tardio” no Brasil, chama a atenção para o fato de que a Ideologia da Segurança Nacional implementada pelos militares compreendia o Estado como “centro nevrálgico” da sociedade, resultando daí a preocupação com a integração nacional visto que a sociedade é constituída por diferentes partes. A cultura seria, neste passo, instrumento importante que objetivaria tal integração, e isto se consubstanciou claramente na política cultural com a criação por parte do governo federal de vários órgãos, tais como os já citados INC e EMBRAFILME, e ainda o Conselho Federal de Cultura, a Funarte, a Pró-Memória, entre outros. Mas foi a televisão que se constituiu como veículo principal desta política cultural pela criação de órgãos como a Embratel e o Ministério das Comunicações, a adesão do Brasil ao sistema internacional de satélites e o grande investimento de capital que permitiu ao país ter o seu território coberto por transmissões em rede. A integração nacional, aliás, afirma Renato Ortiz, interessava também aos empresários da televisão, embora de forma diferente em relação aos militares, pois enquanto estes desejavam “a unificação política das consciências”, aqueles pensavam no crescimento do mercado¹⁰⁸.

A estréia, em 1969, do *Jornal Nacional* da TV Globo, o primeiro programa em rede nacional da emissora, simboliza bem a união de interesses entre os empresários da televisão e o governo militar, condensando num mesmo programa a procura de respeitabilidade da empresa junto à sociedade e a busca pela ditadura militar do controle de informação. Interessa ainda observar que parte ponderável da produção audiovisual da televisão já estava direcionada para a ficção, especificamente as telenovelas, cuja audiência alcançava então índices bastante significativos. Maria Rita Kehl chega mesmo a asseverar que:

¹⁰⁷ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 60-75, 89-100 e 132-146.

¹⁰⁸ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 113-119.

O crescimento da rede Embratel no final da década de 60 coincide com o desenvolvimento da produção de telenovela dentro da Globo, que fez delas uma peça fundamental na estratégia de programação única para toda a rede.¹⁰⁹

A estratégia de Luiz Carlos Barreto, assim como de outros nomes da corporação cinematográfica brasileira, de insistir por anos a fio na importância do cinema como instrumento de integração cultural nacional não atentava para o fato de que este papel já era cumprido pela televisão, segundo os desígnios ideológicos de militares e da elite empresarial, desde o final dos anos de 1960.

Poder-se-ia aqui objetar que alguns cineastas ligados por origem ao Cinema Novo tinham um projeto audiovisual diferente da TV Globo e dos militares para o país. Seguindo ainda a análise de Renato Ortiz, enquanto aqueles tinham uma noção politizada da questão da identidade nacional herdada do nacionalismo de esquerda dos anos de 1950 e 1960 que visava a transformação social do país; estes entendiam o nacional em termos de agrupamento dos consumidores espalhados pelo país¹¹⁰. Tal objeção, entretanto, pode ser relativizada, já que a noção politizada não impediu a aproximação do aparato estatal. Luiz Carlos Barreto, *a posteriori*, analisa da seguinte forma a conquista por parte do grupo ao qual se integrava de espaço político nos órgãos federais:

No final dos anos 60 e começo dos 70, com o chamado fechamento da sociedade brasileira, em termos políticos, o Cinema Novo não desistiu de sua proposta, soube resistir sob condições absolutamente adversas de censura rigorosa, repressão. [...]. O cinema brasileiro soube encontrar uma saída industrial-artística. Imediatamente transformou a luta pelo mercado numa luta política, abandonando inteiramente as discussões estilísticas ou estéticas.¹¹¹

Evidentemente nem todos os cineastas que participaram deste processo têm uma visão tão chapada, no entanto, a perspectiva do produtor configura-se relevante justamente por desvelar que o discurso culturalista dos egressos do Cinema Novo nos anos de 1970 estava fortemente imbricado com as questões econômicas. No I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, ocorrido em 1972, o mesmo Barreto avaliava que a exibição

¹⁰⁹ KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: SIMÕES, Inimá, COSTA, Alcir Henrique da e KEHL, Maria Rita. *Um país no ar – História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 243.

¹¹⁰ ORTIZ, Renato. Op. cit., p. 164-165.

¹¹¹ BARRETO, Luiz Carlos. A palavra de ordem é conquistar o mercado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1979.

compulsória estava superada como medida de apoio à indústria e defendia a “criação de uma economia de escala”¹¹². No documento “Projeto Brasileiro do Cinema”¹¹³, que solicitava mudanças institucionais profundas na EMBRAFILME e a transformação do INC em Conselho Nacional do Cinema – este responsável em linhas gerais pela política cinematográfica nacional e com participação paritária da corporação e dos representantes do governo –, apresentado neste conclave pelos produtores Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias, Walter Hugo Khouri, Oswaldo Massaini, Alfredo Palácios e Geraldo Santos Pereira, afirma-se:

Comprovou-se, na discussão das principais reivindicações de todos os setores interessados, que o Cinema Brasileiro alcança maturidade industrial, comercial e artística, exigindo, para consolidar-se e, desta forma *integrar-se no processo de desenvolvimento econômico e cultural do País, a conquista definitiva de seu próprio mercado.* [grifo meu]

O “Projeto Brasileiro do Cinema” advoga o domínio do mercado interno como elemento pertinente à cultura e não apenas à economia, tudo isto se “integrando” – palavra que neste momento se encontra absolutamente fetichizada – no processo então em curso no Brasil. E o documento, para não deixar dúvidas acerca da interação entre mercado e cultura, bem como atento aos interesses culturalistas que sempre atravessaram o Ministério da Educação e Cultura, repisa que os produtores possuíam “consciência” da necessidade de produzir “filmes educativos, didáticos e científicos para a rede escolar e universitária; filmes de treinamento não escolar, de preparação de mão de obra especializada; filmes de documentação cultural, para treinamento de técnicas agrícolas, industriais, etc. e que constituem material audiovisual destinado a abastecer o grande sistema de comunicação social que, então, será instalado no País, o qual não poderá ser abastecido e ocupado apenas por material importado, sob pena de intensificar-se o processo de colonização cultural”.

Os cineastas ligados ao grupo do Cinema Novo perceberam ser obviamente impossível brigar por um cinema transformador da sociedade financiado pelo Estado, se o aparelho estatal estava dominado por uma ideologia politicamente conservadora que não buscava alterar o quadro social brasileiro de desigualdade. Diante disto, restou a estes

¹¹² VOZ dos empresários, A. *Veja*, São Paulo, 20 nov. 1972.

¹¹³ ATAS do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira – 8ª Sessão plenária – Encerramento do Congresso. Rio de Janeiro: 27 out. 1972. p. 3-6. Cinemateca do MAM.

cinastas refazer sua proposta de política cultural através de complicadas *démarches* ideológicas, buscando ao mesmo tempo abrir diálogo com o Estado e autojustificar-se, atropelando por inteiro o que dava sentido à luta conjunta pelo mercado e pela cultura nacional até a década anterior, pois, conforme análise de José Mário Ortiz Ramos:

Nos anos 60 tínhamos a questão nacional pensada em termos de aliança de classes, ou de frente política e cultural, e isto levava à minimização dos conflitos e diferenças – um ‘todo nacional’ se contrapondo ao domínio do capital estrangeiro – gerando uma específica articulação entre classe e nação. A partir da década de 70 é o Estado que comanda a questão nacional, elidindo obviamente a relação classe-nação, arvorando-se a guardião de uma comunidade indivisa, seus interesses tomados como os interesses de todos.¹¹⁴

Luiz Carlos Barreto, na entrevista citada acima, analisa o período de afirmação da EMBRAFILME sob o signo daqueles ligados ao Cinema Novo da seguinte maneira:

A entrada e a consolidação da EMBRAFILME não aconteceu por acaso, não foi uma vontade da estrutura do governo. É uma criação da classe cinematográfica. No começo da década de 70 era um instrumento dominado inteiramente pelo regime. Com o governo Geisel passou a ter uma autogestão. A classe cinematográfica tomou o poder na EMBRAFILME e deu a ela o destino que devia ter, transformando-a numa agência de financiamento de filmes, produtora e distribuidora.

Denega-se neste trecho todas as divisões da corporação cinematográfica ao atribuir ao seu conjunto a conquista de espaço na EMBRAFILME, quando na realidade tanto setores ligados às antigas administrações da empresa e do INC quanto os produtores de filmes de baixo orçamento voltados para o público popular – radicados principalmente na Boca do Lixo (SP) e no Beco da Fome (RJ) – reclamavam freqüentemente do pouco ou nenhum acesso aos recursos governamentais. Também a longa negociação que permitiu ao grupo ligado ao Cinema Novo dominar politicamente a EMBRAFILME, negociação marcada por uma tática de apoio à política cultural do governo – consubstanciada a partir de 1975 na PNC (Política Nacional de Cultura) –, transforma-se quase numa tomada de assalto ao poder. Finalmente, a total independência atribuída à administração da EMBRAFILME a partir do predomínio dos cinemanovistas, tão bem resumida no vocábulo

¹¹⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit., p. 93.

“autogestão”, não se sustenta minimamente diante da análise das pressões exercidas pela ditadura junto à empresa em diferentes momentos.

Outro nome significativo proveniente do Cinema Novo enredado nesta confusão entre economia e cultura é Carlos Diegues. Em 1973, num texto no qual defende *Quem é Beta?* (Nelson Pereira dos Santos, 1973) por representar uma oposição à “massificação repressiva galopante na cultura brasileira”, o diretor afirma que “o cinema brasileiro aceitou a chantagem do consumo em troca de sua alma” e ataca a produção mais comercial de então. Porém poucos anos depois, em 1978, faz questão de pregar a necessidade da “diferença” na criação artística, o que significaria defender a existência conjunta de Bruno Barreto e Júlio Bressane, ademais “assim como não tem democracia sem povo, não tem cinema democrático sem público”¹¹⁵.

Finalmente, Leon Hirszman, um dos principais articuladores do grupo do Cinema Novo, tem posição mais refinada e cuidadosa quando comparada às de Luiz Carlos Barreto e Carlos Diegues, pois além de apontar a importância de a censura no Brasil só ser efetuada após a realização do filme e não no nível da análise do roteiro tornando factível a feitura de produções entendidas como prejudiciais ao regime militar – e não devemos esquecer que o altamente politizado *São Bernardo* (1972) foi não apenas produzido nos anos mais difíceis da ditadura como também distribuído pela EMBRAFILME –, assinala que se dispõe a apoiar o Estado quando a sua política em relação a determinado setor for “justa”, caso do cinema. Leon Hirszman entende ser possível a atuação do Estado contra os interesses das multinacionais, embora não tenha certeza disso¹¹⁶. A sua participação neste debate, ocorrido em 1975, ou seja, o momento mesmo em que o grupo ligado por origem ao Cinema Novo passava a dominar a EMBRAFILME, deixa clara uma concepção pela qual seria possível separar as ações do Estado que internacionalizavam progressivamente a economia brasileira daquelas empreendidas em relação ao setor cinematográfico, no qual havia uma política de defesa do produto nacional. Tal proteção por sua vez não se confundia com a repressão política e cultural.

¹¹⁵ DIEGUES, Carlos. Who's better? In: *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. 2ªed. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999. p. 13-16. Texto datado de jun. 1973. DIEGUES, Carlos. Quero um cinema de muitas faces, um cinema popular. In: Op. cit., p. 30-37. Entrevista originalmente publicada por *O Estado de S. Paulo* a 31 ago. 1978.

¹¹⁶ AVELLAR, José Carlos, VIANY, Alex e HIRSZMAN, Leon. Cinema. In: *Ciclo de debates no Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976. p. 33. Debate ocorrido a 7 abr. 1975.

Na segunda metade dos anos de 1970, a EMBRAFILME opera com filmes que obtêm significativos resultados de público, e colabora, ao lado do CONCINE (Conselho Nacional de Cinema), na luta política pelo aumento de cota de tela, da fiscalização junto aos exibidores e da obtenção de verbas governamentais para financiar a atividade, resultando no aumento absoluto e relativo do público e da renda do cinema brasileiro no seu próprio mercado. Todavia, na virada da década a situação é de crise que se estenderá de forma quase contínua até o fechamento da empresa em 1990. Aí não apenas a fragilidade do sistema econômico do cinema brasileiro fica evidente, decerto agravada pela própria crise que o país atravessava, como também as suas justificativas ideológicas não conseguem interagir com nenhum setor da sociedade brasileira para além da própria corporação cinematográfica. Observe-se, de passagem, que tais justificativas padecem de um evidente envelhecimento, decorrente não do fato de que argumentos como a defesa do cinema como vetor da integração nacional datam dos anos de 1920, mas sim de que a promessa do passado realizou-se de alguma forma no presente, mesmo que através da televisão. Outro aspecto do envelhecimento é que integração nacional, nacionalismo econômico, afirmação da identidade cultural única deixaram de ser aspirações ideológicas da maior parte dos setores representativos da sociedade brasileira, pelo menos da forma como a parcela politicamente mais influente da corporação cinematográfica insistia em discutir tais temas.

Ocorreu um verdadeiro curto-circuito ideológico na atividade cinematográfica brasileira nos anos de 1970, pois ao se afirmar o domínio do mercado interno como principal objetivo a ser alcançado, não se justificava tal domínio por motivos eminentemente econômicos mas sim pelos culturais, até porque os resultados naqueles termos muitas vezes ficavam aquém do esperado; porém quando se tratava de discutir o valor cultural da produção, isto era interdito, pois ela valia pela conquista do mercado; destarte, não há discussão possível sobre o cinema brasileiro, pois suas principais justificativas giram em torno de si mesmas, o que, de um ponto de vista mais geral, impedia a renovação do diálogo com a sociedade.

Representativo desta falta de diálogo é a má vontade a partir dos anos de 1980 de parcela expressiva da grande imprensa brasileira a tudo que se relacionasse à EMBRAFILME, ou, de forma mais geral, às relações entre cinema e Estado. *A Folha de S.*

Paulo, certamente o veículo mais destacado neste sentido, chegou a organizar uma campanha de forte tom acusatório em relação a alguns dos principais cineastas brasileiros com o malicioso título de “Este milhão é meu” que extrapolou as páginas do caderno cultural *Ilustrada* para o primeiro caderno, incluindo-se aí agressivos editoriais. Mesmo tentativas com indicações interessantes de alteração nestas relações eram atacadas sistematicamente pela imprensa¹¹⁷.

Tal postura acompanhava de resto a tendência internacional na qual o Estado, particularmente na Europa Ocidental, diminuía a sua participação no controle do universo audiovisual em benefício do setor privado, numa inversão em relação à década de 1970¹¹⁸.

A “Proposta para uma Política Nacional do Cinema” foi a última tentativa, antes do fechamento da EMBRAFILME pelo governo Fernando Collor de Mello, de repensar de forma orgânica o cinema brasileiro, incluindo a questão da indústria¹¹⁹. O documento foi elaborado entre 1985 e 1986 para o recém criado Ministério da Cultura pela Comissão Pimenta-Sarney – referência aos nomes do ministro Aluísio Pimenta e ao presidente da República José Sarney – composta por empresários (Roberto D’Ultra Vaz), produtores (Luiz Carlos Barreto e Álvaro Pacheco), cineastas (Hermano Penna, Leon Hirszman, Gustavo Dahl e Carlos Augusto Calil), exibidores (Antônio Francisco Campos) e burocratas do governo federal (Ana Thereza Meirelles e Edson de Oliveira Nunes), a pedido de Sarney, segundo Carlos Augusto Calil após pressões da corporação exigindo uma política para a área e em meio à nova piora no quadro econômico da EMBRAFILME¹²⁰. O documento final buscou desfazer nós institucionais cuja superação era então percebida como capital para se possibilitar o melhor funcionamento nas relações entre Estado e cinema. Partia do pressuposto de que a atividade merecia o apoio do Estado por ser:

a) manifestação cultural e artística de consumo eminentemente popular e que promove a integração social das populações;

¹¹⁷ Esta campanha contra o tipo de relação então estabelecida entre cinema e Estado no Brasil foi bancada pelo jornal *Folha de S. Paulo* entre março e abril de 1986. Ver ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. *Este milhão é meu – Estado e cinema no Brasil (1984-1989)*. São Paulo: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, 2002. p. 34-57.

¹¹⁸ MATTELART, Armand. *Comunicação mundo*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 217.

¹¹⁹ PROPOSTA para uma Política Nacional do Cinema. *Jornal da Tela*, Rio de Janeiro, mar. 1986.

¹²⁰ CALIL, Carlos Augusto. Cinema brasileiro – Entrevista com Carlos Augusto Calil. *Revista d’Art*, São Paulo, n. 1, 1997.

b) capaz de refletir, de forma ampla e pluralista, as realidades regionais do país;

c) importante instrumento de valorização, resgate e fixação da memória nacional, pela durabilidade do seu registro;

d) uma indústria nacional.

O culturalismo na justificativa de um documento preparado para a chamada Nova República, sob os auspícios do presidente José Sarney, é evidente, embora pelo menos contenha a novidade de mencionar o “pluralismo” na representação do país, mas também não se abandona totalmente a idéia da “integração”. Como se daria esta “integração” através do “pluralismo” é problema que o documento não aborda. Se, por um lado, alterar velhas justificativas ideológicas era difícil, por outro, o documento trazia uma interessante análise da situação do mercado e da problemática da EMBRAFILME.

Carlos Augusto Calil, na entrevista citada, considera que o resultado final do documento no que se refere às propostas contém pontos “delirantes” e resultou da “ausência de realismo” da corporação. Ele não chega a apontar quais os pontos, no entanto, ao meu ver, a dotação governamental de recursos para o custeio da EMBRAFILME liberando as receitas para investimento na produção, a liberação dos depósitos bancários compulsórios para o financiamento de até 50% do crédito concedido pelo governo à produção de filmes, a aplicação de 10% das verbas publicitárias das empresas estatais nos filmes a título de *merchandising*, a aplicação da obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro na televisão, entre outras medidas, possuíam pouca probabilidade de aplicação diante do quadro de degradação institucional e ideológica do cinema brasileiro.

No entanto, outro dado positivo do relatório é que ele propunha soluções para o perfil paquidérmico da empresa. Diagnosticando que a EMBRAFILME possuía uma estrutura complicada, pois ela acumulava atividades de produção, de distribuição, culturais, técnicas e de controle, o relatório indicava como solução a reforma estrutural da empresa segundo suas áreas de atuação. Através da reforma seria constituída a EMBRAFILME, empresa pública, cabendo-lhe apoiar o chamado cinema cultural, a atividade de escopo cultural na qual se incluía desde a publicação de livros até a atividade das cinematecas, o desenvolvimento técnico e de fiscalização. Também se criaria a EMBRAFILME Distribuidora S. A., de gestão privada, cujo capital deveria ser integralizado em 50% com

origem no Estado e 50% de origem privada, havendo a previsão para no futuro ocorrer a total privatização da empresa, responsável pelas atividades ligadas à produção comercial e à distribuição de filmes no Brasil e no exterior.

Ainda segundo o relatório, o CONCINE seria mantido, mas com a função de elaborar a política implementada pela EMBRAFILME empresa pública. Criar-se-ia finalmente o FUNCINE (Fundo de Fomento do Cinema), administrado por algum banco governamental e desligado dos organismos cinematográficos, cuja finalidade seria financiar a produção e comercialização de filmes, a reformulação do parque exibidor, bem como a reestruturação do parque técnico, através de capitais provenientes do imposto de renda da remessa de lucros dos distribuidores de filmes estrangeiros, da contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, bem como dotações provenientes do Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, Finep, BNDES etc.

A “Proposta para uma Política Nacional do Cinema” configurava-se de interesse ao buscar resolver em relação à EMBRAFILME o que o seu diretor-geral na época, Carlos Augusto Calil, classificou como “perfil esquizofrênico”¹²¹. Mas será que o “perfil esquizofrênico” não refletiria a ideologia das frações dominantes do meio cinematográfico de então?

No que pese as potencialidades de parte da proposta, o desgaste social do cinema brasileiro era tamanho que ela foi recebida com ceticismo generalizado, quando não por ataques frontais como o do seguinte editorial da *Folha de S. Paulo* publicado no contexto da campanha do jornal anteriormente citada.

Mesmo uma análise preliminar do documento contendo as conclusões da comissão governamental responsável pela preparação de uma política cinematográfica para a “Nova República”, que a *Folha* publica em sua edição de hoje, permite que se constate uma insistência renovada em classificar a interferência do Estado como a panacéia para a famosa “crise do cinema no Brasil”.

[...]

Sob o tom genérico de tais formulações [em defesa do apoio do Estado para o cinema], elege-se o paternalismo e o burocratismo como os meios a serem ainda

¹²¹ *Apud* CAETANO, Maria do Rosário. Privatização na EMBRAFILME. *Correio Braziliense*, Brasília, 26 jun. 1986.

privilegiados para a solução de problemas que, há anos, lhes têm permanecido imunes.

[...]

A atuação do governo no campo do cinema deveria concentrar-se, por exemplo, na defesa da memória audiovisual do país – aliás, o mais elogiável item das medidas de emergência propostas – e na implantação e aperfeiçoamento de escolas para a formação artística e técnica dos interessados no setor. Pois não será impingindo aos exibidores e ao público filmes de qualidade duvidosa, produzidos sob os auspícios do Estado, que se fortalecerá a arte cinematográfica brasileira.¹²²

O editorial, que traduzia certamente interesses ideológicos no sentido da defesa do neoliberalismo e de um dos seus principais corolários – a não interferência do Estado na economia –, peca pela arrogância e pela ausência de rigor analítico. Entretanto é inegável o fato de que um órgão de comunicação relevante publicar este texto, cuja ressonância social era ampla, resulta do esgotamento ideológico acima referido e da falta de capacidade da corporação cinematográfica de restabelecer um diálogo com a sociedade em outros parâmetros.

Um filme bastante representativo desta dificuldade no nível da reelaboração do pensamento industrial por parcela da corporação cinematográfica é *Sonho sem fim* (Lauro Escorel, 1985). Lembro que metodologicamente para Pierre Sorlin qualquer filme é uma operação ativa através do qual o grupo que o produziu se coloca no mundo e busca assim lançar uma imagem pela qual o público reavalia sua própria posição diante das questões lançadas¹²³.

A trama de *Sonho sem fim* é simples e narrada de forma absolutamente linear. Eduardo Amorim, interpretado por Carlos Alberto Ricceli, é um belo jovem que acabou de dar baixa no Exército e precisa ganhar a vida na Porto Alegre dos anos de 1920. Bastante habilidoso, Edu – como todos o chamam – é chofer de praça e faz apresentações de malabarismo com um carro. Após conhecer uma “caixeira-viajante do amor”, interpretada por Imara Reis, que o acha parecido com o ator norte-americano Eddie Polo e vê nele um futuro de estrela cinematográfica, Edu resolve partir para o Rio de Janeiro para tentar

¹²² BUROCRATAS do cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1986.

¹²³ SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977. p. 201.

conseguir emprego como ator de cinema, mas lá nada ocorre. De volta a Porto Alegre, Edu resolve por sua própria conta dirigir filmes nos quais também atua. Edu realiza as películas de ficção *Amor fraterno* e *O pecado da vaidade*, além disso, também se inicia no ocultismo, atividade que por vezes garante o seu sustento. No final do filme, Edu cruza com o trem no qual está Getúlio Vargas em pleno comando da Revolução de 1930 e resolve acompanhar os revolucionários filmando-os.

Em *Sonho sem fim* existe a preocupação por parte da realização em ligar o personagem ficcional Eduardo Amorim ao pioneiro do cinema brasileiro Eduardo Abelim. Isto pode ser aferido pelo destaque dado no final do filme para o letreiro no qual se afirma que o personagem foi “livremente inspirado” no cineasta. Além disso, Maria Rita Galvão e Rudá de Andrade, autores de um alentado texto sobre a vida de Abelim¹²⁴, estão creditados como argumentistas.

Certamente a cuidadosa reconstituição de época, bastante esmerada para os nossos padrões de produção, e a opção por uma estética regida pela decupagem clássica corroboram no espectador a sensação de que o personagem “realmente” existiu e as coisas se deram “tal e qual” o filme nos conta.

O único lance arrojado do filme no seu projeto realista está na utilização do material de arquivo. No final de *Sonho sem fim* há trechos de um material não-ficcional tratando da Revolução de 1930 – identificado nos letreiros finais como parte do documentário *Pátria redimida* de João Batista Groff – e que diegeticamente são filmagens realizadas por Eduardo Amorim. O procedimento de mesclar imagens ficcionais com imagens de origem não-ficcional está longe de ser uma novidade, já tendo sido utilizado em numerosos filmes com os objetivos mais diferentes. Mas devo ressaltar que ao invés de demonstrar a falta de “realidade” da ficção, afinal o contraste entre o material realizado por Escorel e o realizado por Groff é obviamente gritante, há um ganho de realismo.

A força imagética das tropas em marcha ou de Getúlio Vargas ovacionado nas ruas do Rio de Janeiro dá uma chancela de realidade para o material ficcional. Isto em parte escora-se na montagem de *Sonho sem fim*, ao justapor, por exemplo, um plano médio

¹²⁴ ANDRADE, Rudá de e GALVÃO, Maria Rita. Eduardo Abelim. In: ROCIO, Celina do, KANO, Clara Satiko, ANDRADE, Rudá de et al. *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC / Funarte / EMBRAFILME, 1980. p. 51-88.

colorido de Edu filmando com sua câmera no campo e em seguida planos preto e branco de soldados marchando no campo, material este filmado por Groff.

Para os historiadores Maria Rita Galvão e Rudá de Andrade, Eduardo Abelim era uma “personalidade típica” dos cineastas primitivos brasileiros¹²⁵ e o roteiro de Walter Lima Jr., Néelson Nadotti e Lauro Escorel Filho parece ter tomado isso como *parti pris*. O personagem Eduardo Amorim ao longo da trama apresenta várias características históricas dos pioneiros, pois, assim como ele, muitos eram fãs do cinema de aventura produzido pela indústria norte-americana, possuíam habilidades mecânicas, para sobreviver faziam “cavações” de “naturais”, sua origem social era bastante humilde e tinham uma trajetória pessoal marcada pela aventura. Ou seja, apesar de o filme ser uma ficção baseada na vida de um cineasta que realmente existiu, salienta-se ao longo da trama estas características gerais tomando o personagem Eduardo Amorim uma metonímia do meio cinematográfico. Metonímia, aliás, que acaba por se relacionar não só com o passado, mas também com o presente. O diretor Lauro Escorel Filho declarou em entrevista:

O filme tem a pretensão de dar a entender ao público quem somos nós que fazemos cinema no Brasil. Eu acho que o público não tem essa informação. Tem essa coisa – “não, é estrela da Globo”, o diretor que ganha prêmio em Cannes –, uma coisa muito distante, ele não sabe que a batalha de você fazer cinema é equivalente – num certo nível – à batalha do cara que está aí fora lutando.¹²⁶

Portanto, declarações e / ou ações do personagem a respeito da questão industrial podem perfeitamente ser projetadas para a corporação cinematográfica ou pelo menos parcela dela.

Em relação às declarações do personagem existe somente um momento no qual ele expõe suas idéias sobre um possível projeto industrial. É quando ele volta do Rio de Janeiro para Porto Alegre e diz aos amigos que está fundando a Gaúcha Filmes, empresa com “capital da terra, gente da terra”. Mas o projeto é por completo contingência da realidade, pois embora ele afirme ter conhecido bem o mundo artístico no Rio de Janeiro, a verdade é que passou totalmente despercebido por lá. E as declarações de Edu não vão além das afirmativas de cunho regionalista.

¹²⁵ ANDRADE, Rudá de e GALVÃO, Maria Rita. Op. cit., p. 54.

¹²⁶ ESCOREL, Lauro. O sonho e a aventura de animar a fotografia. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 48, nov. 1988.

O filme também explora pouco a ação de Edu enquanto empreendedor capitalista, pois, mesmo que de porte muito pequeno, trata-se do dono de uma empresa cuja finalidade é realizar um produto e comercializá-lo. O filme prefere mostrar o lado do criador e há, então, Edu dirigindo e atuando largamente. Mas não se mostra ele, por exemplo, atrás de possíveis sócios, sendo que Maria Rita Galvão e Rudá de Andrade afirmam ter se insinuado uma sociedade de Abelim com Walter Medeiros para a produção da película *Um drama nos pampas*¹²⁷.

Sonho sem fim no máximo expõe a ligação entre o exibidor brasileiro – representado por Luiz Carlos Arutin, personagem excessivamente caricatural no afã de caracterizá-lo como argentário – e o produto estrangeiro. Quando Edu vai pedir ao exibidor para passar *Amor fraterno*, a resposta é que um filme norte-americano estaria dando muito dinheiro. Para superar o problema, ocorre a Edu – e ao realizador do filme – apelar ao nativismo dos gaúchos. Edu ainda aparece exibindo os filmes pelo interior do estado. Mas a segunda produção, *O pecado da vaidade*, é prejudicada economicamente pelo moralismo das pessoas tanto da capital quanto do interior. E aí a solução é partir para pequenos golpes.

Até quase o seu final, portanto, *Sonho sem fim* pouco se debruça sobre as questões econômicas e/ou industriais. A impressão é a da falta de projeto industrial, optando-se por construir toda uma aura de simpatia em torno do personagem através do seu bom humor, “jeitinhos”, beleza, esforço etc. Busca-se assim consolidar a maior identificação possível entre Eduardo Amorim e o espectador, possibilitando uma aderência deste último com a causa do cinema brasileiro.

Entretanto, o final do filme reserva uma surpresa. Já descrevi anteriormente o epílogo: Edu cruza com o comboio que está levando Getúlio Vargas no comando da Revolução de 1930, o cineasta então resolve abandonar a sua trupe e segue o comboio filmando os revolucionários até o Rio de Janeiro. Aí há duas modificações da ficção em relação aos fatos históricos, ambas constituídas de grande significado ideológico: 1) Eduardo Abelim, ao contrário do personagem Eduardo Amorim, não seguiu o comboio até o Rio de Janeiro mas tão somente até Curitiba, daí resultando o “natural” *A avançada das tropas gaúchas*. 2) Há uma inversão na ordem de realizações do cineasta, pois Eduardo

¹²⁷ Eduardo Abelim rompeu com Walter Medeiros e não participou da realização. Walter Medeiros acabou produzindo o filme com a direção de Carlos Comelli em 1927. Ver: ANDRADE, Rudá de e GALVÃO, Maria Rita. Op. cit., p. 63-64.

Abelim dirigiu primeiro este documentário sobre a Revolução de 1930 e depois *O pecado da vaidade*, mas, em *Sonho sem fim*, Edu faz primeiro *O pecado da vaidade* e depois vira documentarista da revolução¹²⁸.

As duas modificações objetivam, do ponto de vista ideológico, associar um importante momento político do país com a trajetória do personagem cineasta. Afinal, Edu não foi até Curitiba como Abelim, mas sim filmou, e nós vemos os planos no filme, a marcha e a aclamação popular dos revolucionários no Rio de Janeiro. Edu também não termina melancolicamente a sua carreira cinematográfica após o fracasso comercial de *O pecado da vaidade*, pois ele literalmente e metaforicamente embarca com sua câmera no trem de modernização do país instalando-se próximo do poder governamental.

Como representação do “inconsciente coletivo” do meio cinematográfico este final é interessante. Vejamos: o personagem Edu, que ao longo da sua trajetória não conseguiu idealizar um programa industrial cinematográfico consistente e muito menos se interessou pela política partidária, simplesmente está no lugar certo e na hora certa. Edu tem a percepção de que aquele é o “trem” da História e é prontamente acolhido pelos revolucionários. Em troca o cineasta filma o povo e seus líderes “fazendo” História.

Sonho sem fim procura validar as relações entre o Estado e a produção cinematográfica no Brasil ao mostrar um cineasta típico que serve ao país quando registra as suas modificações políticas e sociais, daí a necessidade da sociedade apoiá-lo. Ainda segundo o filme, este cineasta está naturalmente sintonizado com a vontade popular, e por isso ele filma uma movimentação aprovada pelo povo.

Ao articular o seu discurso o filme demonstra inconscientemente a ausência de projeto industrial consistente por segmentos da corporação e a necessidade de apelar às relações clientelistas com o Estado. Significativo neste sentido são as várias imagens de Getúlio Vargas no filme, pois se sabe que a primeira legislação protecionista em relação à produção nacional, de cunho marcadamente paternalista e corporativista, foi adotada no seu governo em 1932.

A dificuldade na articulação de novas propostas pode ainda ser identificada mesmo em cineastas conscientes do esgotamento do modelo das relações entre cinema e Estado

¹²⁸ A observação sobre a importância desta alteração já foi assinalada pelo professor Jean-Claude Bernardet em cursos de História do Cinema Brasileiro ministrados na ECA-USP no início da década de 1990.

então em vigor. Num artigo bastante lúcido, Carlos Diegues constata que o momento no qual o Estado passou a fornecer grandes recursos financeiros para o cinema foi o mesmo em que construiu Itaipu ou a Transamazônica, caracterizando-se como grande investidor; entretanto, naquele momento, 1984, o Estado estava insolvente e a problemática da dívida externa possuía importância primordial levando-o a deixar todo o resto para o segundo plano, era impossível, então, esperar o apoio econômico necessário à EMBRAFILME. Apesar desta clareza, não se consegue avançar nenhuma proposta concreta para além da necessidade evidente de integração com a televisão – perpassada, aliás, pelo Estado, pois se defende um novo código nacional de telecomunicações – e de uma EMBRAFILME “desconcentrada e democrática” – sem maiores explicações sobre o que isso significa concretamente¹²⁹.

Às vésperas da decretação do fim da EMBRAFILME um dossiê com vários dos principais cineastas brasileiros realizado por órgão de imprensa da empresa em comemoração aos seus 20 anos de criação demonstrava que vários dos entrevistados tinha clara percepção do impasse nas relações entre cinema e Estado e da sua total degenerescência¹³⁰. João Batista de Andrade resumiu bem a questão:

Ela segue um modelo superado, e isso aumentou muito essa relação amor-ódio, porque os cineastas não conseguem assumir isso, nem conseguem encontrar outro modelo capaz de substituir a EMBRAFILME. No Brasil é muito difícil você conseguir mudar alguma coisa, passa-se décadas usando uma estrutura superada, sem se conseguir modificá-la. O cineasta ficou muito de mãos amarradas, por medo de perder essa única tábua de salvação.

O medo de perder a EMBRAFILME paralisou a corporação cinematográfica tanto do ponto de vista do pensamento industrial como da própria ação política institucional ou ainda em relação ao diálogo com a sociedade. O resultado de tão longa agonia foi sentido naquele mesmo ano através da extinção da empresa, do CONCINE e da Fundação do Cinema Brasileiro no primeiro ato do governo Fernando Collor de Mello e do aprofundamento da crise da produção de longas-metragens não pornográficas, processo que só começou a se reverter em 1995.

¹²⁹ DIEGUES, Carlos. Por um cinema mais democrático. In: Op. cit., p. 64-70. Texto datado de 12 maio 1984.

¹³⁰ EMBRAFILME 20 anos. *Jornal da Tela*, Rio de Janeiro, 1990.

II. C. A MATRIZ DA PERSPECTIVA GOVERNAMENTAL

No subtítulo anterior comentei longamente as principais justificativas elaboradas pela corporação cinematográfica ao longo de mais de sessenta anos buscando demonstrar à sociedade, e particularmente aos governantes, os motivos pelos quais se deveria apoiar a industrialização da produção nacional. Para facilitar a exposição, pouco avancei na análise sobre o modo como o Estado interagiu com as idéias elaboradas pela corporação.

É somente após a Revolução de 1930 que o Estado brasileiro elabora alguma política para o cinema. Isto porque, como afirma Anita Simis, o caráter “integrador / centralizador da ideologia nacionalista”, defendido pelo governo Getúlio Vargas, na sua busca de constituir a identidade brasileira única, necessitava dos meios modernos de difusão cultural, criando espaço para a discussão sobre cinema¹³¹. Segundo a mesma autora:

A intervenção do novo governo ocorreu no plano da produção, distribuição, importação e exibição e, conseqüentemente, o cinema deixava de ser uma atividade regulada apenas pelas leis do mercado. O Estado passou a regular a atividade, atendendo a reivindicações dos diversos setores agora organizados em entidades corporativas e projetando-se como o árbitro acima dos interesses particularistas.

Seria errôneo pensar que antes de 1930 não houve relação entre a produção cinematográfica e o Estado, basta lembrar dos inúmeros “naturais” e cine-jornais encomendados ou subsidiados pelos mais variados níveis de governo – municipal, estadual ou federal. Entretanto, inexistia qualquer tipo de institucionalização, esta surgiu a partir do decreto 21.240 de 1932, que além de, entre outras medidas, centralizar o serviço de censura no Ministério da Educação e Saúde, também diminuía sensivelmente as taxas de importação sobre o filme virgem negativo e positivo e obrigava todos os cinemas a projetar um curta-metragem brasileiro de cunho educativo antes de cada longa estrangeiro. Outrossim, o decreto possibilitava ao Ministério da Educação e Saúde sancionar anualmente a cota de longas-metragens nacionais a serem exibidos, fato ocorrido apenas em 1939 através do decreto-lei 1.494, que instituiu a obrigatoriedade de os cinemas passarem pelo menos um longa-metragem por ano.

¹³¹ SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1996. p. 92-93.

Como indica Jean-Claude Bernardet, além de a reserva de mercado naquele momento ter ficado “aquém das possibilidades da produção”, tratava-se de um sistema que destinava as “migalhas” ao cinema brasileiro, enquanto a restrição à importação tenderia a permitir o seu desenvolvimento¹³². A existência de documento oficial segundo o qual o Estado deveria estimular a indústria cinematográfica privada¹³³, não deve levar a concluir que o governo possuía qualquer projeto mais articulado neste sentido. Para Anita Simis, o decreto 21.240 favoreceu os interesses dos distribuidores estrangeiros¹³⁴; e Randal Johnson afirma que esta legislação não contribuiu para a industrialização da produção brasileira¹³⁵. O interesse do Estado com relação à produção cinematográfica absolutamente não passava pela sua afirmação econômica, representada acima de tudo no entendimento da corporação pela industrialização. Vejamos, então, o que interessava ao Estado.

Por ocasião de uma homenagem dos produtores a Getúlio Vargas, em 1934, o presidente fez um discurso – depois publicado com o título “O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do país”¹³⁶ – no qual a perspectiva governamental encontra-se exposta parcialmente. Vargas pontifica:

Ora, entre os mais úteis fatores da instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura influndo diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam.

(...)

Amparando a indústria cinematográfica nacional, o governo provisório cumpriu ditame imperioso e irrecusável.

(...)

Ele [o cinema] aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O cauchero amazônico, o

¹³² BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 35-37.

¹³³ SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra / Edusp, 1984. p. 86-87.

¹³⁴ SIMIS, Anita. Op. cit., p. 95.

¹³⁵ JOHNSON, Randal. Op. cit., p. 46-48.

¹³⁶ VARGAS, Getúlio. O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do país. In: _____. *A nova política do Brasil*. v. III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. p. 183-189.

pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Bahia seguirão de perto a existência dos fazendeiros de S. Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, em que se elabora o nosso progresso, e os cidadãos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir.

(...)

A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece aos setores estrangeiros. Faz-se também mister, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos cada vez mais, profundamente, a fim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão.

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, em que as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. (p. 187-188)

Toda a verborragia caudalosa de Getúlio Vargas, marcada pelo tom bacharelesco e por imagens de estilo parnasiano, pode ser resumida nos seguintes termos: o cinema possibilitaria o aprendizado daqueles que não freqüentaram o ensino formal ou no máximo tiveram acesso às primeiras letras, imbricando nisto especialmente a construção da nacionalidade através da integração cultural do país, elidindo diferenças regionais, étnicas e sociais. Tal função também era advogada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, mas para eles a integração se daria por meio dos filmes de ficção, que de forma subliminar infiltrariam a cultura nacional em todo o público ou povo brasileiro. Já as medidas governamentais afastam-se totalmente disto, pois o “amparo” teve como eixo a educação e a propaganda veiculadas através do documentário curto ou do cine-jornal, produtos de mercado exíguo e cujas possibilidades de alavancar a industrialização inexistem¹³⁷.

Representativo do desinteresse do governo pela industrialização nos moldes defendidos por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima foi o total revés de Oduvaldo Viana,

¹³⁷ A não-ficção cinematográfica é um produto marginal em termos mercadológicos mundiais e isto se deve à formação histórica da própria indústria baseada na ficção narrativa, que apresentou maiores possibilidades de produção em série. Ver BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 125.

naquela época já famoso teatrólogo. De volta ao Brasil após uma viagem por Los Angeles, onde acompanhou filmagens e conversou com pessoas ligadas à atividade cinematográfica¹³⁸, Oduvaldo Viana fez uma petição solicitando a Getúlio Vargas a concessão por dez anos do palácio de Festas no Rio de Janeiro – no qual seria instalado um estúdio para a feitura de filmes sonoros – e isenção de impostos alfandegários – sobre filme virgem e maquinaria –, industriais e profissionais¹³⁹. Apesar da aprovação do Ministério da Educação e Saúde, o projeto parece ter se perdido nos escaninhos burocráticos¹⁴⁰.

O encaminhamento das questões cinematográficas única e exclusivamente através do Ministério da Educação e Saúde, e não através de algum outro que pudesse dar conta de questões econômicas, já é representativo do pensamento que dominava o governo de Getúlio Vargas. Ainda durante o Governo Provisório, pesou para tal direcionamento burocrático o fato de que a ABE (Associação Brasileira de Educação) solicitasse a federalização da censura cinematográfica. Segundo José Inácio de Melo Souza, atendendo aos reclamos desta entidade, bem como da ACPB (Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros), Vargas nomeia uma comissão presidida pelo então ministro da Educação, Francisco Campos, e composta por, entre outros, M. A. Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mario Behring, Adhemar Gonzaga e Ademar Leite Ribeiro. É daí que surge o anteprojeto depois convertido na lei 21.240 de 1932, já mencionada anteriormente.¹⁴¹

É necessário atinar ainda para a principal função do Ministério da Educação, qual seja, a “constituição da nacionalidade”. Schwartzman aponta três facetas neste processo: os valores repassados pela escola e meios de comunicação deveriam possuir “conteúdo nacional”, o conteúdo era padronizado e a erradicação das minorias étnicas formadas por

¹³⁸ RAMOS, Lécio Augusto. Verbete “Oduvaldo Viana”. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 565.

¹³⁹ CINEMA falado nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 maio 1931. CINEMA falado no Brasil, O. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 maio 1931.

¹⁴⁰ Nas suas memórias, Deocélia Viana, mulher de Oduvaldo Viana, afirma que Lutero Vargas, filho do presidente, entrou em contato com o teatrólogo, pois o chefe da nação pretendia criar uma “espécie de Cinecittà”. Considero esta versão pouco consistente, Cinecittà foi fundada apenas em 1937 e o gesto difere de toda a política governamental brasileira da época para o cinema. Ver VIANA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 42.

¹⁴¹ SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003. p. 69-70.

imigrantes ainda não integrados¹⁴². A política ministerial não objetivou a industrialização do cinema brasileiro, mas tão-somente sua utilização como instrumento deste programa de formação da nacionalidade.

A ação e o pensamento do principal elo de ligação entre o governo e o meio cinematográfico, Egdard Roquette-Pinto, deixam isto claro. Intelectual de renome, este antropólogo com vários livros publicados se interessou cedo pelos aspectos educativos do cinema, pois em 1912, quando de uma expedição científica pelo norte do país, fez registrar em película os índios nhambiquaras. Organizou também no Museu Nacional, o qual dirigiu, a Fimoteca Científica, que exibia filmes para o público escolar. Fundou em 1923 a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, uma das primeiras emissoras de rádio do país e cuja programação era inteiramente cultural¹⁴³. Em 1933, no cargo de presidente da Comissão de Censura do Ministério da Educação, iniciou de forma mais efetiva sua relação com a produção ao intermediar os pleitos do meio cinematográfico brasileiro, cujos representantes buscavam a implementação do decreto 21.240 além de outras reivindicações dirigidas ao chefe do governo¹⁴⁴. Três anos depois, Roquette-Pinto foi chamado pelo então ministro da Educação, Gustavo Capanema, para organizar e dirigir o INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), primeiro órgão federal destinado à produção cinematográfica.

O INCE bem como o Serviço de Radiodifusão Educativa, institucionalizados em 1937 quando da reforma do Ministério da Educação e Saúde, resultaram de intensa luta por parte de Gustavo Capanema, pois a criação em 1934 do DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural), ligado ao Ministério da Justiça, deixou aquela pasta sem poder de atuação nos campos do rádio e do cinema. Capanema, então, fez ver a Getúlio Vargas a necessidade de existir um órgão destinado especificamente à propaganda – no caso o DPDC – e outros destinados à cultura em sentido estrito, subordinados ao Ministério da Educação¹⁴⁵. A propaganda cinematográfica realizada pelo próprio governo foi iniciada em 1938, ainda sob a chancela do DPDC tendo como carro chefe o *Cine-Jornal Brasileiro*,

¹⁴² SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. Op. cit., p. 141-142.

¹⁴³ AUTRAN, Arthur. Verbete “Edgard Roquette-Pinto”. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). Op. cit., p. 471.

¹⁴⁴ CARIJÓ, Armando de Moura (Relator). *Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros – Relatório da Diretoria – Biênio de 2-6-34 a 2-6-36*. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937. p. 23, 24 e 38.

¹⁴⁵ SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. Op. cit., p. 87-88.

intensificando-se nos anos seguintes através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) – criado em 1939 para suceder aquele órgão e ligado diretamente à presidência da República¹⁴⁶. Importa aqui sublinhar que a política governamental neste aspecto seguiu os mesmos pressupostos da educação quanto à veiculação, ou seja, valorizou-se o complemento não-ficcional. Também houve continuidade no que tange à ausência de envolvimento na questão cinematográfica de ministérios ligados à economia.

O artigo “O cinema e a educação popular no Brasil” sintetiza as idéias cinematográficas de Roquette-Pinto¹⁴⁷. Tal como Getúlio Vargas, ele enfatiza o aspecto educativo deste meio de comunicação que com o rádio seriam “escolas dos que não têm escola”. Entretanto, o autor reprova o fato de haver poucos elementos educacionais nos filmes, fazendo-se necessário aproveitá-los melhor. Visando demonstrar a penetração do cinema, afirma:

No entanto, a organização da indústria cinematográfica apresenta no Brasil elementos muito promissores. Segundo os dados publicados no ano passado, os 1.700 cinemas espalhados no país representam 217.500 contos de capital. Trabalham no cinema, em todo o território nacional, mais de vinte mil pessoas.

Faz parte do artigo a tabela intitulada “O cinema no Brasil em 3 de janeiro de 1933” na qual se arrola, por unidade da federação, a quantidade de salas de exibição e quantas possuem equipamento de reprodução sonora, mas nada há sobre a produção.

Roquette-Pinto, de forma significativa, confunde comércio com indústria. O cerne das suas preocupações é a dispersão das salas pelo país, permitindo às mais variadas platéias, mesmo num afastado rincão, acesso potencial ao filme educativo. Ora, este mercado está assentado no produto estrangeiro e nem em sonho passa pela cabeça do intelectual alterar tal situação. No texto, ele ainda elogia o fato de as distribuidoras estrangeiras pagarem anúncios na *Revista Nacional de Educação* contribuindo, destarte, para “essa grandiosa obra de cultura popular”. No mesmo número do periódico encontram-se as seguintes propagandas: da Metro Goldwyn Mayer, destacando o aspecto educativo do cinema; da Paramount, em torno do filme religioso *O sinal da cruz* (*The sign of the cross*,

¹⁴⁶ Sobre a propaganda cinematográfica na primeira passagem de Getúlio Vargas pelo poder ver SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., p. 128-136 e 168-169. SIMIS, Anita. Op. cit., p. 39-66.

¹⁴⁷ ROQUETTE-PINTO, Edgard. O cinema e a educação popular no Brasil. *Revista Nacional de Educação*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5, fev. 1933.

Cecil B. de Mille, 1932) e da Agência Matarazzo, anunciando os filmes da RKO *O marido da rainha* (*The royal bed*, Lowell Sherman, 1931) – comédia – e *White shoulders* (Melville W. Brown, 1931) – drama. Não consta que estas obras ou a produção da MGM em geral tivessem apelo educativo no sentido tão estrito como o propalado por Roquette-Pinto. A única referência à produção nacional ocorre no convite aos professores e “interessados” em sugerir medidas para o desenvolvimento da “indústria do filme nacional” bem como do comércio cinematográfico, de cine-jornais, do cinema infantil educativo e do cinema escolar.

Já como diretor do INCE, por ocasião de uma emissão radiofônica nos festejos do Mês do Cinema Brasileiro¹⁴⁸, em maio de 1936, Roquette-Pinto aponta dois fatores como os responsáveis pelo hipotético desenvolvimento da produção: o advento do som e o decreto 21.240. Quanto ao primeiro fator argumenta que as platéias exigiriam o filme falado em português, colocação absolutamente extemporânea, visto que neste momento a produção norte-americana já havia conseguido superar a ligeira crise quando da implantação do cinema sonoro no Brasil ocorrida na virada da década de 1920 para a de 1930; quanto ao segundo fator não se estende muito apenas afirma que o decreto “abriu amplas e promissoras possibilidades”. Mas adverte:

Lembrem-se, porém, os cinematografistas brasileiros que os grandes favores obtidos foram pelo Chefe do Governo Provisório, sujeitos a uma cláusula solene: “O Cinema deve, cada vez mais, auxiliar a educação do povo”.

Isto já não é um dever; é mesmo uma glória. (p. 201)

Finalmente em 1937 no relatório de viagem à Europa¹⁴⁹, quando passou por França, Itália e Alemanha para conhecer a produção de filmes educativos, Roquette-Pinto aponta como o grande problema do cinema brasileiro a película virgem, pois devido ao seu alto preço os realizadores tinham de economizar ao máximo na utilização deste insumo, recomenda, portanto, a sua fabricação no Brasil. No mesmo documento elogia a decisão do governo alemão em separar a produção educativa da industrial e da propaganda.

Os interesses da educação pública exigem filmes da maior sinceridade; os da propaganda e os da arte... nem sempre.

¹⁴⁸ *Apud* CARIJÓ, Armando de Moura (Relator). Op. cit., p 196, 200 e 201.

¹⁴⁹ ROQUETTE-PINTO, Edgard. Relatório ao Ministro Gustavo Capanema. Rio de Janeiro: 24 fev. 1937. GCg 1935.00.00/2. CPDOC - FGV.

Conforme indicou Cláudio Aguiar Almeida, Roquette-Pinto, da mesma forma que outros educadores como Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, desacreditava nas possibilidades educativas do cinema de entretenimento, os filmes que buscassem inculcar conhecimentos na população deveriam aproximar-se das características de instituições como os museus¹⁵⁰.

Configura-se na perspectiva governamental, aqui representada, sobretudo, no pensamento de Roquette-Pinto, um quadro em que ao filme estrangeiro caberia a manutenção econômica do mercado tal qual existia, ou seja, baseado no domínio de Hollywood. Já o produto brasileiro deveria educar o povo na forma de curtas-metragens exibidos compulsoriamente como complemento junto aos longas. Para além desta função, caberia à produção nacional fazer propaganda governamental nos mesmos moldes de divulgação da ação educativa, ou seja, através do filme curto.

Para efeito de comparação, cumpre notar que tanto na Alemanha nazista quanto na Itália fascista, países visitados por Roquette-Pinto, havia políticas de fomento à indústria cinematográfica, o filme educativo era apenas um aspecto da ação do Estado¹⁵¹.

Detive-me longamente no modo como o governo de Getúlio Vargas apropriou-se da questão cinematográfica na década de 1930, em particular através do pensamento e da ação de Edgard Roquette-Pinto, porque ele marca de forma matricial a ideologia da política estatal em relação ao cinema desde então. Quando faço tal afirmação, penso não apenas no tipo de legislação protecionista para o produto nacional – quase permanentemente temerosa em desagradar as empresas dominantes no mercado, o que se traduz, por exemplo, na cota de tela para o filme brasileiro historicamente ter ficado aquém das possibilidades do crescimento da produção – ou na vinculação burocrática – quase sempre ligada ao Ministério da Educação, com pouquíssima relação com ministérios da área econômica –, mas especialmente na mentalidade, que calça ideologicamente tais ações e várias outras, ali inscrita que entende o cinema brasileiro muito mais como instrumento educativo, cultural

¹⁵⁰ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas" – Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1999. p. 241.

¹⁵¹ Para um estudo da política cinematográfica da Itália fascista ver QUAGLIETTI, Lorenzo. *Économie et politique dans le cinéma italien (1927-1944)*. In: BERNARDINI, Aldo e GILI, Jean (Org.). *Le cinéma italien – De La prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. p. 137-145. Para um estudo da política cinematográfica da Alemanha nazista ver COURTADE, Francis e CADARS, Pierre. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Eric Losfeld, 1972. p. 23-28.

ou de propaganda e muito pouco ou nada como atividade industrial auto-sustentável economicamente.

Ao meu ver, é elucidativo comparar o cinema com o rádio nesta quadra histórica. Conforme indiquei anteriormente, Roquette-Pinto foi também um dos pioneiros deste meio de comunicação no Brasil através da fundação, em 1923, da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, no que foi secundado pelo astrônomo e engenheiro industrial Henrique Morize, então presidente da Academia Brasileira de Ciências, da qual o próprio Roquette-Pinto fazia parte. Segundo Sônia Virgínia Moreira, a emissora possuía “caráter educativo”, exemplo seguido por outras iniciativas do período que a mesma pesquisadora classifica como o “ciclo inicial” do rádio brasileiro, datando-o de 1922 a 1932¹⁵². Luiz Carlos Saroldi anota que a programação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro era composta por: programas a respeito de assuntos “científicos, cívicos e culturais”, declamações, músicas clássicas, canto e leitura de notícias publicadas nos jornais. No seu livro de memórias, outro pioneiro do rádio, Renato Murce, considera esta programação “elitista”, razão pela qual o veículo não atraía as massas de então. Entretanto, ainda nos anos de 1920 a programação amplia-se, de forma a incluir, por exemplo, música popular; a busca pela audiência faz, inclusive, com que algumas emissoras já na virada da década recorram a atrações provenientes “do disco, do circo ou do teatro de revista”¹⁵³.

O Estado brasileiro não ficou indiferente ao novo meio de comunicação e ainda durante a República Velha, em 1924, editou o primeiro decreto regulamentando o funcionamento do veículo, o que incluía a proibição da transmissão de notícias políticas nacionais sem a prévia permissão governamental. Para José Inácio de Melo Souza, nesta época o rádio já era percebido pelo Estado como “elemento integrador da nacionalidade”. Com o advento da Revolução de 1930, o novo governo tem diante de si duas perspectivas bem diferentes em disputa: aquela tributária de Roquette-Pinto que via no rádio um elemento de educação e cultura ligado ao Estado, e a de nomes como César Ladeira que defendiam o rádio comercial sustentado por capitais privados. Através do decreto 21.111, de março de 1932, o governo, entre várias medidas, se por um lado autorizou a veiculação de propaganda – essencial para tornar o rádio comercial viável – e passou a exigir dos

¹⁵² MOREIRA, Sônia Virgínia. A porção carioca do rádio brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, dez. 2002 / fev. 2003.

¹⁵³ SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, dez. 2002 / fev. 2003.

candidatos a concessionários provas de possuir pelo menos metade do capital necessário para seus projetos na área – o que certamente seria possível apenas para os grupos econômicos de algum porte –, por outro instituiu a rádio-escuta na repartição dos Correios e Telégrafos com a finalidade de controlar as emissões e limitava a 10% o tempo que cada programa poderia irradiar anúncios além de fazer várias restrições ao modo como eles deveriam ser veiculados. Temos aí a tradução dos conflitos em jogo, bem expressos em declarações como a do então ministro da Viação, José Américo de Almeida, afirmando que com aquela legislação evitava-se a transformação do rádio em gerador exclusivo de lucros. Entretanto, segundo José Inácio de Melo Souza, os empresários do setor tinham plena consciência da necessidade do lucro e discordavam deste tipo de posicionamento do ministro¹⁵⁴.

Configura-se, destarte, uma diferença fundamental entre o rádio e o cinema, pois naquela atividade parte ponderável dos ideólogos – empresários, apresentadores, produtores, jornalistas etc. – colocavam antes de quaisquer outros fins – artístico, educativo, qualitativo etc. – a afirmação empresarial através do lucro em primeiro plano, decorrendo daí a luta junto ao Estado por uma legislação que possibilitasse a viabilização desta prioridade, no que pese a oposição de políticos e intelectuais importantes ou mesmo revezes nas próprias leis sob as formas mais variadas de controle econômico e / ou político. Bem outra foi a ação do Estado em relação ao cinema que, como vimos, legislou de forma a possibilitar sua existência enquanto veículo educativo e / ou cultural, mas não para fomentar a industrialização da atividade. Não que o governo de Vargas tenha desprezado o rádio como veículo educativo ou de propaganda, ocorre que a política para o veículo foi mais ampla do que a implementada em relação ao cinema.

Tal afirmação está baseada no fato de que para além da preocupação em legislar sobre o rádio de forma a possibilitar tanto o seu aproveitamento como instrumento governamental de educação e / ou propaganda como também por particulares que visavam eminentemente o crescimento econômico deste meio de comunicação, o governo de Getúlio Vargas acolheu no próprio aparelho estatal órgãos radiofônicos voltados para a propaganda – a Divisão de Rádio do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) –, a educação – através do Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação, dirigido por

¹⁵⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. Op cit., p. 41-42 e 72-74.

Roquette-Pinto desde sua criação em 1936, cuja aparelhagem foi doada pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro que então se dissolveu, até 1942¹⁵⁵ – e mesmo o entretenimento – através da Rádio Nacional. É justamente a Rádio Nacional que oferece um ótimo exemplo da política governamental mais ampla quanto ao rádio quando comparada com a elaborada para o cinema, pois a empresa, incorporada pelo governo federal em 1940, evidentemente tinha na sua programação aspectos tendentes à propaganda do governo ou à educação em sentido mais estrito, porém o grosso das suas atrações eram claramente voltadas para a disputa da audiência com rádios particulares, no que a Nacional foi muito bem sucedida a ponto de se tornar líder incontestável de popularidade naqueles anos. Observe-se que o diretor nomeado pelo governo para a emissora, Gilberto de Andrade, figura de confiança do regime a ponto de ter integrado o Tribunal de Segurança Nacional e, ao mesmo tempo, ligado profissionalmente ao rádio como cronista especializado na imprensa escrita, impôs à Nacional uma política administrativa economicamente auto-sustentável de forma que programas mais baratos cobrissem custos dos muito caros, além de criar já no início da sua administração a Seção de Estatística por meio da qual se quantificava os programas e horários mais bem aceitos pelo público para oferecê-los aos anunciantes¹⁵⁶.

Outrossim, seria simplificador atribuir apenas às concepções ideológicas das duas corporações e às políticas governamentais diferenciadas toda a explicação para o fracasso industrial do cinema brasileiro e o florescimento do rádio; é necessário sempre lembrar, por exemplo, que no primeiro caso havia já nos anos de 1930 um mercado formado desde há muito em função do produto estrangeiro, o que não se deu no outro caso. Ao mesmo tempo é inegável que tais diferenças ideológicas marcam os desenvolvimentos econômicos bastante díspares do rádio e do cinema.

Em outro tipo de registro comparativo, dentro da própria atividade cinematográfica mas em diferentes países, notam-se casos como o do México, cujo mercado foi dominado também pelo produto estrangeiro desde os primórdios do cinema, mas que teve a partir de 1934, através do governo nacionalista e esquerdista de Lázaro Cardenas, uma política que

¹⁵⁵ ROQUETTE-PINTO, Vera Regina. Roquette-Pinto, o rádio e o cinema educativos. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, dez. 2002 / fev. 2003.

¹⁵⁶ SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virginia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. p. 11-13, 26-27 e 33.

apoiou a produção de curtas-metragens com fins culturais, bem como auxiliou a indústria por meio de legislação protecionista, obrigando os cinemas a exibirem filmes nacionais ou de financiamentos e subvenções aos estúdios CLASA (Cinematografica Latino Americana S.A.)¹⁵⁷.

E pouca coisa poderia ser mais eloqüente em termos de comparação de mentalidades do que o resultado do julgamento da Suprema Corte norte-americana ao recusar em 1915 a proteção da primeira emenda da constituição ao cinema por considerar que “a exibição de filmes é um negócio puro e simples, originado e comandado pelo lucro”¹⁵⁸, evidenciando a centralidade do viés econômico para o Estado na concepção da atividade cinematográfica, bem ao contrário do que ocorreu entre nós.

Os exemplos da predominância absoluta por parte de governantes, parlamentares, tecnocratas e intelectuais de uma mentalidade que se poderia chamar de culturalista são múltiplos ao longo da história do cinema brasileiro na sua relação com o Estado. No longo depoimento de Flávio Tambellini à CPI na Câmara dos Deputados sobre o cinema nacional, ocorrida em 1964, é flagrante a desinformação dos parlamentares sobre a atividade. O próprio relator, o deputado federal Rui Santos, quando se reporta a um assunto do seu interesse evidencia uma mistura da mentalidade culturalista com a falta de senso sobre as mudanças no universo audiovisual:

V. s. [o relator refere-se a Flávio Tambellini] chegou a um ponto que me interessa muito, o problema do complemento nacional, cuja qualidade me parece haja caído muito, não tanto do ponto de vista técnico, mas informativo.¹⁵⁹

Aparentemente a preocupação principal do deputado refere-se ao cine-jornal, produto absolutamente secundário do ponto de vista econômico, que, ademais, conforme lembra o próprio Flávio Tambellini já estava em franca decadência como veículo informativo no Brasil devido à concorrência da televisão. Como Tambellini remete-se também a outra forma de complemento, o documentário curto, Rui Santos aproveita para

¹⁵⁷ RIERA, Emilio Garcia. Mexique. In: HENNEBELLE, Guy e GUMUCIO-DRAGON, Alfonso. *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Paris: Lherminier, 1981. p. 369, 373 e 374.

¹⁵⁸ *Apud* GUBACK, Thomas H. Hollywood's international market. In: BALIO, Tino (Org.). *The American film industry*. Edição revisada. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. p. 463.

¹⁵⁹ TAMBELLINI, Flávio. Inquérito sobre o cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (VII). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 nov. 1964.

defender este tipo de produção que poderia apresentar assuntos não para os estrangeiros, “mas para nós mesmos”.

Interessa ainda salientar que a mentalidade culturalista ressurgiu mais ou menos explicitamente mesmo quando a intenção declarada é a formação e / ou consolidação da indústria. Exemplo ilustrativo é, dentre muitos possíveis, o parecer, de 1949, do então deputado federal Brígido Tinoco sobre a criação no nível federal do CNC (Conselho Nacional de Cinema). Este deputado havia elaborado um substitutivo ao projeto original do CNC, de autoria do deputado comunista cassado Jorge Amado¹⁶⁰. Segundo Brígido Tinoco, o CNC seria necessário para o “desenvolvimento da nossa indústria cinematográfica”, decorrendo daí a defesa da cota de tela, bem como de prêmios e subsídios oferecidos pelo governo à produção. Entretanto, logo em seguida, afirma que:

O objetivo primordial do cinema não é o de dar lucros fabulosos a produtores e distribuidores. Mas educar com os exemplos, construir com índole.¹⁶¹

De forma mais complexa a perspectiva culturalista fez-se presente na atuação do diplomata de carreira Celso Amorim, guindado ao comando da EMBRAFILME em 1979 e cuja gestão se estendeu até 1982, num período foi marcado pela grave crise econômica da empresa. Celso Amorim possuía menos contatos com a produção cinematográfica quando comparado ao seu antecessor Roberto Farias, o que representou, segundo Tunico Amâncio, “a retomada do processo político e administrativo da EMBRAFILME como um agenciamento indireto do governo”¹⁶².

Num quadro de crise da economia nacional cujos efeitos levaram a EMBRAFILME a ser excluída do orçamento federal previsto para 1981, enfrentando a guerra nos tribunais da parte de exibidores que não concordavam em comprar da empresa as bobinas para máquinas registradoras e sob fogo cerrado da campanha que com forte tom moralista acusava o órgão de financiar pornochachadas, Celso Amorim dá uma longa entrevista na

¹⁶⁰ O CNC nunca chegou a se constituir. O seu projeto foi anexado ao do INC em 1957, segundo informa Anita Simis por ser considerado “assunto idêntico”. Para informações detalhadas sobre o projeto de criação do CNC de autoria de Jorge Amado e o substitutivo de Brígido Tinoco ver SIMIS, Anita. Op. cit., p. 137-157.

¹⁶¹ TINOCO, Brígido. Parecer ao projeto de criação do Conselho Nacional de Cinema. [Rio de Janeiro]: [4 jul. 1949]. GCj 1946.10.11. CPDOC - FGV.

¹⁶² AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFF, 2000. p. 107 e 108.

qual procura explicar as posições da empresa¹⁶³. Em relação às pornochanchadas, esclarece que a EMBRAFILME não financiava nem produzia o gênero e perguntava-se retoricamente a quem interessava tal campanha. Ao que tudo indica, os ataques foram organizados por distribuidores estrangeiros e exibidores, dentro de uma ampla estratégia efetuada naquele momento objetivando enfraquecer a EMBRAFILME e o CONCINE. A empresa havia financiado pornochanchadas no início da década de 1970, mas, conforme registra Randal Johnson, pressões provenientes tanto da parcela da corporação ligada ao grupo cinemanovista quanto setores conservadores da sociedade, acabaram levando o Ministério da Educação e Cultura a operar alterações que, dentre outras coisas, impediram tais investimentos¹⁶⁴.

Devido ao contexto negativo de críticas pesadas é compreensível que Celso Amorim procurasse separar ao máximo a produção da empresa da produção de pornochanchadas. É mesmo possível que esta situação de ataques exacerbados à EMBRAFILME tenha levado ao recrudescimento das posições culturalistas de Celso Amorim em relação à produção financiada pelo Estado, conforme fica expresso na questão do mercado externo e do modelo que o Brasil não deveria seguir em termos de indústria.

Acho que não deve ser feito nenhum esforço específico de produzir filmes que sejam absorvíveis pelo mercado internacional. Isso seria uma maneira de descaracterizar a nossa produção e, no fundo, de debilitá-la. Os filmes brasileiros só penetram no mercado mundial na medida em que são profundamente brasileiros. Imitar a produção de qualquer país redundaria em prejuízos culturais. E seria uma falsa saída econômica. Não conheço profundamente as experiências da Austrália e do Canadá, mas acho que se deve evitar a qualquer custo que o Brasil seja uma espécie de Hong Kong cinematográfico.

Já vimos em subcapítulo anterior que para Celso Amorim a função precípua do filme brasileiro no exterior é a divulgação da nossa cultura, daí segue a lógica pela qual voltar o produto para a exportação significa “descaracterizá-lo” culturalmente. Miraculosamente existe até a coincidência de que o público externo deseja realmente filmes

¹⁶³ AMORIM, Celso. Celso Amorim contra-ataca: “Não foi a EMBRAFILME que inventou a pornochanchada”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 out. 1980.

¹⁶⁴ JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993.

“profundamente brasileiros”, por isto também do ponto de vista econômico não adianta “imitar” os estrangeiros.

Um artigo publicado ainda quando da sua passagem pela EMBRAFILME explica mais detalhadamente a concepção do cinema brasileiro de Celso Amorim¹⁶⁵, embora fundamentalmente não altere o que foi exposto na entrevista.

O modo (ou diferentes modos) de ser brasileiro, os padrões de comportamento e pensamento das várias camadas da população, nas diferentes regiões, são levados a todos através desse “meio” privilegiado. A preocupação de colocar o filme brasileiro ao alcance de todos – viabilizando economicamente, inclusive pela política de lotes, aquele produto de valor cultural, mas de menor apelo comercial – levou a EMBRAFILME a participar de forma direta no setor de distribuição.

A explicação do apoio governamental ao desenvolvimento econômico do cinema brasileiro em busca da industrialização pauta-se pela difusão da cultura nacional. E o desprezo pelo desenvolvimento eminentemente econômico, ou seja, que não se direciona pela justificativa culturalista, está expresso na entrevista muito especialmente na recusa pelo modelo seguido por Hong Kong. Ora, é sabido que desde os anos de 1970 Hong Kong desenvolveu uma forte indústria cinematográfica verticalizada baseada no amplo mercado interno, e com grande sucesso no exterior especialmente no sudeste asiático, pautando-se pelo *studio system*, pelo estrelismo, por baixos orçamentos, pela qualidade na fatura de nível baixo e pelos gêneros de artes marciais, erótico soft e de capa e espada¹⁶⁶. Atualmente, Hong Kong é não apenas um dos principais produtores cinematográficos mundiais, como ainda revelou pelo menos dois dos mais importantes realizadores contemporâneos: Wong Kar Wai e John Woo.

Resta notar uma contradição nas relações entre cinema e Estado no Brasil. Devido ao fato destas relações historicamente terem sido encaminhadas por áreas do governo ligadas à educação e à cultura, particularmente os setores mais conservadores da sociedade rejeitaram completamente o apoio aos filmes compreendidos como parte da baixa cultura, por exemplo as “pornochanchadas”, mesmo que alcançassem bons resultados na bilheteria.

¹⁶⁵ AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade: ensaios sobre política e cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / EMBRAFILME, 1985. p. 143. O livro reúne vários textos do autor, inclusive alguns publicados quando da sua passagem pela EMBRAFILME, mas que não estão datados com precisão.

¹⁶⁶ Ver MICHALET, Charles-Albert. *Le drôle de drame du cinéma mondial*. Paris: La Découverte / Centre Fédéral, 1987. p. 56-68.

Aos dirigentes da EMBRAFILME a solução que se apresentou foi evitar o investimento neste tipo de filme a partir de meados dos anos setenta e tentar sempre referendar culturalmente qualquer produção com investimento estatal, o que evidentemente nem sempre era possível, causando novas e intermináveis críticas.

II. D. EM BUSCA DO GRANDE PAI

A corporação cinematográfica teve algumas de suas demandas atendidas pelo governo por meio da tímida legislação protecionista implantada a partir de 1932, já o sabemos. Mas como ela reagiu à mentalidade culturalista, tão forte por parte dos representantes do Estado tais como Edgard Roquette-Pinto?

É necessário lembrar que o desarranjo momentâneo do mercado brasileiro devido à chegada do som na virada da década de 1920 para a de 1930 deu a impressão de que chegara o momento da industrialização da produção nacional. Ocorreu, então, além de um pequeno surto de produção para os tímidos padrões brasileiros da época, a fundação de duas companhias claramente inspiradas no modelo hollywoodiano: a Cinédia, fundada por Adhemar Gonzaga em 1930, e a Brasil Vita Filme, fundada por Carmen Santos em 1933.

Como observa Randal Johnson não se tinha na devida conta o poder da indústria norte-americana para superar os problemas causados pelo som, nem o encarecimento da produção provocado pelo alto custo dos equipamentos de sonorização. O público brasileiro acostumou-se com a legendagem como processo de tradução e a defasagem tecnológica levou o nosso cinema a recuar ainda mais no seu próprio mercado, pois os equipamentos eram importados, reforçando assim os vínculos de dependência¹⁶⁷.

Exemplo do quadro ideológico do início da década de 1930 é a palestra de Humberto Mauro, que já trabalhava na Cinédia, transmitida pela Rádio Educadora¹⁶⁸. Nela, Mauro reprova o público por comparar os filmes nacionais com os americanos, sem dar conta para a falta de meios dos produtores daqueles e de que boa parte destes eram até inferiores. Então advoga:

¹⁶⁷ JOHNSON, Randal. Op. cit., p. 45.

¹⁶⁸ MAURO, Humberto. O homem brasileiro em primeiro plano. In: VIANY, Alex (Coord.). Op. cit., p. 103-107. Palestra radiofônica proferida em 1932.

De tudo isto devemos concluir que não nos basta apresentar na tela as nossas belíssimas cachoeiras, os nossos rios formidáveis, as nossas florestas e tudo o mais de que a natureza brasileira é pródiga. Faz-se necessário jogar-se com esses aspectos dentro das histórias e dos enredos, e ainda com o devido senso de oportunidade e coesão [como fariam os americanos]. E não é só; temos que esperar pela produção regulada e continuada, além do tempo, fatores principais de que dispuseram os americanos para fazerem os seus costumes mais conhecidos aos brasileiros do que o são para nós os nossos próprios costumes. (p. 105)

Além da eterna preocupação com a intrusão cultural norte-americana, destaca-se a necessidade da estabilização da produção e a defesa da ficção, este último ponto em total consonância com a campanha pelo cinema brasileiro de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. A seguir, o palestrante afirma que o número de filmes “naturais” deveria ser pequeno, pois “não é de todo fácil torná-lo interessante”. Atento às mudanças políticas do momento, assevera o interesse das autoridades pelo cinema.

Intelectuais, homens cuja cultura se projeta até fora do país, falam freqüentemente do valor do Cinema e sobretudo das vantagens que poderão advir ao Brasil com a criação definitiva da sua indústria de filmes. E já acham que só o cinema brasileiro poderá resolver certos e determinados problemas brasileiros, de elevada importância. (p. 105-106)

Já estaria no ar a idéia da necessidade de um guia para o cinema brasileiro? De uma figura exterior à corporação, mas que pela sua importância e clarividência propiciaria a industrialização tão almejada?

Neste sentido é representativo que o comparecimento de Getúlio Vargas a uma sessão do longa-metragem *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931), o maior sucesso de público do cinema nacional até aquele momento¹⁶⁹, gerasse não apenas muita repercussão na imprensa, mas alvoroço em Pedro Lima – que realmente deve ter ficado impressionado, pois Adhemar Gonzaga havia convidado o então presidente Washington Luiz para ver *Brasa dormida* e a resposta foi negativa¹⁷⁰.

¹⁶⁹ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Org.). *O Brasil republicano*. v. IV. São Paulo: Difel, 1984. p. 469.

¹⁷⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Op. cit., p. 256-257.

A presença do chefe do nosso governo ao cinema Eldorado é, até agora, o maior e único estímulo que já teve qualquer filme brasileiro, sendo de esperar que novos horizontes surjam para a consagração definitiva de todos os esforços em prol de um ideal tão bonito e patriótico.¹⁷¹

Quando da publicação do relatório da ACPB, em 1937, Getúlio Vargas já havia se constituído na figura do grande pai. O volume apresenta foto do líder com legenda indicando ser ele “Presidente de Honra” da associação, aponta-o como “benemérito n. I do Cinema Brasileiro” e reproduz integralmente o seu discurso – analisado anteriormente – proferido na solenidade em sua homenagem organizada pela ACPB no Palácio Guanabara no dia 30 de junho de 1934. O evento devia-se ao fato de Vargas ter baixado instruções que fixavam a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem prevista no decreto 21.240¹⁷².

O auge do processo ocorreu no final da década. O longa-metragem ficcional sobre crianças desamparadas *Aves sem ninho* (Raul Roulien, 1939) tinha como último plano o retrato de D. Darcy Vargas – esposa do presidente, ela havia sugerido ao diretor o tema da película –¹⁷³ e a revista corporativa *Cinema Brasileiro* estampa na capa do seu primeiro número foto de Vargas acompanhada pelos dizeres “O maior amigo do Cinema Brasileiro”¹⁷⁴.

No período em pauta, geralmente as reivindicações da corporação, na forma de memoriais, projetos de lei, artigos, discursos etc., dirigiam-se diretamente ao chefe da nação, numa relação claramente marcada pelo paternalismo do governo em relação ao cinema.

Evidentemente o cinema aqui não estava só, refletindo, por vezes de forma mais amplificada devido à sua fraqueza estrutural econômica, social e cultural, um tipo de relação certamente bem mais generalizada. Veja-se, por exemplo, a mensagem que o comércio e a indústria de São Paulo enviaram a Vargas quando do seu aniversário em 1942,

¹⁷¹ XIZ [Pedro Lima]. O chefe do governo prestigiou o cinema brasileiro. *Diário da Noite*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 7 dez. 1931.

¹⁷² CARJÓ, Armando de Moura (Relator). Op. cit., p. 65-68.

¹⁷³ TAVARES, Zulmira Ribeiro. Paulo Emilio crítico, o antes e o depois. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 45, mar. 1985. HEFFNER, Hernani. Verbete “Raul Roulien”. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs.). Op. cit., p. 477.

¹⁷⁴ *Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, jul. 1940.

na qual se afirma que ele era “menos o presidente da República que o chefe da família brasileira”.¹⁷⁵

O ano de 1933 marcou o fim do entusiasmo com o advento do som como possível elemento impulsionador da indústria cinematográfica brasileira, basta observar que apenas dez longas foram produzidos, contrastando com os dezoito de 1930¹⁷⁶.

Ainda em 1933 a ACPB dirigiu ao Chefe do Governo Provisório, além de um “Memorial”, o “Projeto de Lei de Proteção à Indústria do Filme Brasileiro”¹⁷⁷. O projeto pleiteia as seguintes medidas: obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem nacional com no mínimo 250 metros lineares em cada programa cinematográfico – o decreto 21.240 de 1932 ainda não entrara em vigor no tocante a este ponto; a fiscalização do cumprimento da obrigatoriedade caberia às autoridades policiais; o exibidor infrator seria multado e, no caso de reincidência, sua licença cassada; subvenção governamental para filmes aprovados pela comissão composta por um representante do governo, um da Associação Brasileira de Imprensa e um da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; isenção de direitos aduaneiros por três anos para equipamentos destinados à produção de filmes; elevação de 30% nos direitos de importação dos filmes impressos em positivo e manutenção da taxa para os filmes impressos em negativo; prêmios em dinheiro para profissionais da produção cinematográfica escolhidos pela comissão citada; a empresa nacional para se beneficiar da legislação deveria empregar no mínimo 80% de brasileiros.

Releva notar que no projeto de lei a obrigatoriedade de exibição encontra forte defesa, demonstrando total distanciamento para com as ilusões resultantes da chegada do som.

Tal dispositivo [a obrigatoriedade de exibição] é o maior anelo dos produtores nacionais e aquele que maior animação virá dar aos estúdios brasileiros, proporcionando-lhes desde logo, ambiente para realizações mais arrojadas.

¹⁷⁵ Apud LEME, Marisa Saenz. *A ideologia dos industriais brasileiros (1919-1945)*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 31.

¹⁷⁶ São os seguintes os índices de produção de longas-metragens nos anos de 1930: 1930 = 18 / 1931 = 17 / 1932 = 14 / 1933 = 10 / 1934 = 7 / 1935 = 6 / 1936 = 7 / 1937 = 6 / 1938 = 8 / 1939 = 7. Ver JOHNSON, Randal. Op. cit., p. 201. Há outras quantificações que discrepam desta, mas apontam também para a queda acentuada na produção de longas, como a de José Inácio de Melo Souza: 1930 = 20 / 1931 = 14 / 1932 = 8 / 1933 = 6 / 1934 = 3 / 1935 = 7 / 1936 = 8. Ver SOUZA, José Inácio de Melo. *Retrato do ocupado e do ocupante vistos através das estatísticas (1896-1936)*. São Paulo: 1988. p. 11, 12 e 17.

¹⁷⁷ CARIJÓ, Armando de Moura (Relator). Op. cit., p. 23-37.

Os produtores podem afirmar que dele depende a existência de um cinema brasileiro. (p. 30)

A ACPB, dentro da estratégia do realismo político extremo, não solicita a obrigatoriedade de exibição do longa-metragem, mas tão-somente do curta. Porém, o fim último é alavancar economicamente as empresas, desta forma elas passariam à produção de fôlego comercial, as tais “realizações mais arrojadas”.

Também há clareza de qual o principal inimigo, o distribuidor de filmes estrangeiros, embora tudo em função do curta-metragem.

Os programas cinematográficos são organizados pelas empresas estrangeiras, aqui estabelecidas como agentes de suas matrizes, que os impõem aos exibidores completos, sem lugar para mais nada, com ‘Jornal’, ‘Desenho Animado’, ‘Natural’, ‘Drama’ ou ‘Comédia’. O sistema de negócio é o de sociedade na bilheteria. O exibidor entra com o Cinema, o importador com o programa, e dividem o produto das entradas. Senhores absolutos do mercado de filmes, sua autoridade sobre os exibidores não tem contraste. Mandam e desmandam. Põem e dispõem. Felicitam ou arruinam qualquer empresário ou dono de cinema, brasileiros em sua quase totalidade, que de tal sorte, não tem, senão, submeter-se a todos os seus caprichos. Ora, esses potentados têm um interesse marcado, estrangeiros que são, em conter o surto possível da produção de filmes nacionais que, se desenvolvida, começaria a ameaçar-lhes o monopólio com que se locupletam e daí não adquiririam nenhum filme nacional para as suas linhas de programação. (p. 31)

A ação política da ACPB acaba tornando sua argumentação paradoxal, pois reconhece que o exibidor está de mãos atadas, mas o grosso das medidas legais, inclusive punitivas, dirigem-se contra este setor. A única medida referente aos distribuidores é o aumento proibitivo da taxa de importação do filme revelado em positivo, visando gerar encomendas às produtoras nacionais equipadas com laboratório. O projeto chega a comentar as políticas protecionistas da Alemanha, Itália, França e Inglaterra, dentre outros países, para concluir que a ACPB pedia o “mínimo”.

Os produtores conseguiram em 1934 ver implementados parcialmente alguns dos seus pedidos como o encarecimento de 33% da película impressa estrangeira através do aumento na taxa de censura e a entrada em vigor da lei de obrigatoriedade de exibição do

filme curto com no mínimo 100 metros lineares. Segundo Anita Simis, graças a esta última medida “a situação calamitosa desaparece e surge um clima de euforia” já que para atender à lei seria preciso produzir oito filmes por semana com três cópias cada. Buscando fiscalizar melhor o cumprimento da obrigatoriedade e evitar a concorrência predatória entre os produtores foi criada a DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros)¹⁷⁸.

Em 1936 os produtores apresentaram outro memorial a Getúlio Vargas, pois, apesar da reafirmação da idéia “de que atrás dos complementos é que havia de vir a grande produção” e da previsão de que naquele ano se realizariam até doze longas-metragens no Brasil, a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem continuava a ser burlada por cerca de 70% dos cinemas¹⁷⁹. Expressa-se neste momento também a necessidade de financiamento para as empresas produtoras. O documento solicitava, entre outras coisas: novas instruções visando aprimorar a fiscalização do cumprimento da obrigatoriedade; aumento das verbas do DPDC para que este órgão premiasse o cinema brasileiro e adquirisse cópias de filmes com a finalidade de fazer propaganda do país no exterior através das embaixadas e dos consulados; e abertura de linha de crédito no Banco do Brasil, entendido como “o sistema mais racional de auxílio à indústria”. Sublinhando o fato de vários países da Europa e da América subvencionarem ou abrirem linhas de crédito para suas produções cinematográficas, o memorial esmiúça o caso mexicano que além de conceder 20.000 contos para premiar sua indústria ainda taxava pesadamente as distribuidoras estrangeiras¹⁸⁰. Fica claro, apesar da retórica, o início do entendimento dos limites da política em torno do curta-metragem como elemento de capitalização das empresas que lhes permitiria se lançar na realização comercial e na industrialização.

Entretanto, paradoxalmente, neste memorial inexistia qualquer defesa de medidas restritivas à importação. Aliás, da mesma forma que no projeto de lei de 1934, não há nem mesmo referência à obrigatoriedade de exibição do longa-metragem, cuja possibilidade fora

¹⁷⁸ SIMIS, Anita. Op. cit., p. 102, 103, 111 e 112.

¹⁷⁹ Para o exibidor o curta-metragem nacional significava mais custos, visto que o complemento estrangeiro já vinha incluído no programa que continha o longa-metragem. Ademais, o setor de exibição havia investido muito capital com equipamentos de reprodução sonora, sendo que em vários casos pequenos exibidores tiveram de fechar suas casas por falta de dinheiro para aplicar em tal equipamento. A crise no setor pode ser aferida pela diminuição no número de cinemas entre 1930 e 1936 de 1650 para 1370. Ver SIMIS, Anita. Op. cit., p. 111. JOHNSON, Randal. Op. cit., p. 45.

¹⁸⁰ O relatório dá conta que cinco longas-metragens foram produzidos em 1935, ou seja, um a menos do número computado por Randal Johnson. Quanto ao ano de 1936 foram produzidos tão-somente sete filmes. CARIJÓ, Armando de Moura (Relator). Op. cit., p. 111 e 141-152.

aberta pela lei 21.240. Tal paradoxo explica-se pela influência que a política governamental focada no filme curto educativo ou de propaganda, expressão da mentalidade culturalista comentada no subcapítulo anterior, já tinha sobre o meio cinematográfico em termos de transformação do seu ideário. O tipo de relação institucional entre o Estado e a corporação, marcada pelo paternalismo, também teve a sua influência neste processo em que, de fato, aquele grupo profissional passou a incorporar idéias distantes de algo que possibilitasse uma política visando a industrialização efetiva da produção, mas sem possuir consciência disto.

O caso mais representativo desta transformação é Humberto Mauro, que em 1936 começou a trabalhar no INCE convidado por Roquette-Pinto. Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* após viagem à Exposição de Veneza, ocorrida em 1938 e onde fora apresentar os documentários *Vitória-Régia* e *Céu do Brasil*, produzidos ambos no INCE, Mauro defende com vigor a realização de documentários para comercialização no exterior como única forma de industrializar a produção, que o Estado financiasse a construção e manutenção de um laboratório modelo, cujos serviços seriam oferecidos a todos os produtores por preços módicos, destarte o governo “daria um impulso à indústria”, pois os defeitos comuns nos filmes desapareceriam; defendia também a redução das taxas alfandegárias sobre o filme virgem e a isenção para maquinaria; prêmios concedidos pelo governo; a diminuição de impostos para os exibidores que dessem preferência ao produto nacional; além de facilidades aos produtores como o barateamento dos custos com transporte¹⁸¹. A posição ímpar de Humberto Mauro, ao mesmo tempo diretor de atuação destacada há anos e então funcionário do governo, leva-o a tentar harmonizar o sonho industrial comum à corporação com o projeto cinematográfico do Estado. Humberto Mauro não desenvolve abertamente a questão político-ideológica, apesar de certamente ela perpassar seu depoimento visto que seu cavalo de batalha como exemplo é a sensação da exposição *Mannesmann* (1937), filme cujo diretor, Walter Ruttmann, era adepto do nazismo¹⁸².

¹⁸¹ MAURO, Humberto. O Primeiro Festival Internacional. In: VIANY, Alex (Coord.). Op. cit., p. 109-113. Entrevista publicada a 1, 2 e 4 nov. 1938.

¹⁸² TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996. p. 553.

Na revista *Cinema brasileiro* encontra-se o artigo “Sr. Presidente a nossa situação é esta”, de Eurico de Oliveira, diretor responsável pela publicação¹⁸³. O título por si já chama atenção, pois demonstra a tendência, anteriormente apontada por mim, de o meio dirigir-se de forma direta ao líder da nação, bem como do paternalismo existente na relação entre Estado e corporação. Na matéria há também foto do autor com Getúlio Vargas. O texto exprime as reivindicações dos produtores naquele momento, o qual foi caracterizado como de “crise de acentuada gravidade”.

A crise devia-se à concorrência dos complementos realizados por empresas particulares com aqueles produzidos pelo governo por meio de órgãos como INCE, SIA (Serviço de Informação Agrícola) – órgão do Ministério da Agricultura – e DIP. Para dirimir a questão, solicitava-se que além do *Cine-Jornal Brasileiro* do DIP – na realidade, o principal concorrente –, os cinemas fossem obrigados a exibir o complemento produzido pela iniciativa privada brasileira.

O artigo também defendia uma política nitidamente concentracionista, ou seja, a diminuição do número de empresas produtoras e o seu fortalecimento econômico. A divisão da corporação entre os “verdadeiros produtores” – caracterizados por investirem “vultosos capitais na indústria cinematográfica”, pagarem impostos e realizarem filmes ficcionais de longa-metragem – e os “cavadores” – indivíduos “pouco idôneos”, sem inscrição no Registro Comercial e cujos investimentos restringiam-se à filmagem propriamente dita e ao serviço de laboratório –, resultava numa competição desigual na qual os primeiros eram prejudicados, na opinião de Eurico de Oliveira. Visando resolver isto, solicitava que as encomendas das repartições públicas levassem em conta a estrutura empresarial, o currículo da empresa, se o produtor tinha inscrição no Registro Comercial e no DIP e, finalmente, se ele possuía a “capacidade financeira” para fazer o trabalho. Ademais, o governo deveria encaminhar os serviços de laboratório das realizações do Ministério da Agricultura, do Ministério da Educação e do DIP para produtoras de longas-metragens, possuidoras de estúdios e laboratórios, ou seja, a “verdadeira indústria”, citando as seguintes empresas: Sonofilmes, Cinédia, Brasil Vita Filme e Cia. Americana.

¹⁸³ OLIVEIRA, Eurico de. Sr. Presidente a nossa situação é esta. *Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, jul. 1940.

A incapacidade das empresas que visavam à produção comercial de se capitalizarem através do complemento encaminhou a discussão para a autofagia do meio cinematográfico. De maneira significativa novamente não há referência à legislação protecionista para o longa-metragem, parecendo que a então recém aprovada cota obrigatória de um filme por ano em cada cinema era perfeita, quando na verdade de nada adiantava enquanto motor industrializante. Neste momento boa parte das lideranças da corporação introjetaram como um dogma a política governamental de não mexer no domínio norte-americano no mercado, portanto, nem se encaminha a discussão.

Exceção neste quadro regressivo era Adhemar Gonzaga, então o produtor mais importante do país. Ele, tal como o restante do meio cinematográfico, tem Hollywood como ideal e apóia a obrigatoriedade do complemento nacional, mas vai além ideologicamente, pois não se deixa levar pela postura culturalista do governo. Isto se devia tanto aos anos como observador da cena cinematográfica brasileira nas páginas de *Para Todos* e *Cinearte*, como também pela sua já larga experiência como produtor de diversos longas-metragens realizados desde o início da década de 1930 através da Cinédia. Entrevistado por Celestino Silveira, anuncia para ainda aquele ano de 1940 o lançamento comercial de *Pureza e Romance proibido*¹⁸⁴. Segundo Gonzaga:

Aqui na Cinédia, por exemplo, temos neste momento, invertida nos dois filmes já citados, uma cifra respeitável. É preciso que haja filmes circulando continuamente, fazendo entrar nos cofres do estúdio dinheiro proveniente de filmes exibidos, dinheiro que represente compensação, lucro, dinheiro de cinema e para o cinema, enfim, e que já não nos encontremos na emergência de pôr, durante um ano ou mais, seguidamente, dinheiro particular, paralisado por tanto tempo.

Destaca-se, além da perspectiva clara sobre a ausência de retorno adequado do capital investido e deste como motor para a melhoria da qualidade e o aumento da quantidade, o enfoque no longa-metragem. Gonzaga também não hesita em afirmar que a obrigatoriedade de um longa-metragem por ano era insuficiente como proteção ao cinema nacional.

¹⁸⁴ GONZAGA, Adhemar. É preciso obter maiores rendimentos na exibição para melhorar e intensificar a produção. *Cine-Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, v. III, n. 119, 17 out. 1940.

É possível atribuir parcela das dificuldades da industrialização do nosso cinema à ausência de diretriz governamental neste sentido e às ambigüidades do pensamento industrial da corporação, ambas resultantes do extremo atraso econômico do Brasil naquele momento. Diz muito deste atraso geral o fato de o próprio meio cinematográfico incorporar aquilo que, certa feita, Paulo Emílio Salles Gomes denominou “mentalidade importadora”¹⁸⁵, aceitando como natural o domínio da produção norte-americana no mercado brasileiro. Evidentemente minha reflexão não tem caráter acusatório, busco unicamente sublinhar os enormes entraves para a constituição do pensamento industrial cinematográfico conseqüente num país retardatário.

Conforme observam Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza, nas décadas de 1920 e 1930 o pensamento industrial cinematográfico permaneceu, sobretudo, “mera construção ideológica”¹⁸⁶. No entanto não entendo isto de forma totalmente negativa, pois graças à “construção ideológica” algumas problemáticas efetivas ganharam visibilidade, mesmo explicadas atabalhoadamente, sem senso de hierarquia ou mal compreendidas. Tentando alcançar a miríade hollywoodiana, os críticos Adhemar Gonzaga e Pedro Lima certamente elaboraram um programa idealista, mas conseguiram elencar e discutir questões relevantes tais como: a necessidade de uma política protecionista, o destaque ao mercado interno e o nó górdio da distribuição.

A ACPB e algumas lideranças da corporação buscaram a maior proximidade possível com o governo de Getúlio Vargas e seu programa para o cinema, mas nem por isto a reflexão acerca da indústria foi menos idealista, pois à força de se sintonizar de qualquer forma com o governo, nunca se atilou para o fato deste não possuir interesse no desenvolvimento econômico efetivo da atividade e da inviabilidade do complemento como motor, mesmo que inicial, da industrialização. Impressiona a desatenção dos projetos de lei, memoriais, artigos etc., para com políticas protecionistas no campo do longa-metragem ou o pouco desenvolvimento de propostas como a abertura de linhas de crédito nos bancos oficiais, o que dá a medida do quanto a concepção governamental puramente culturalista, e que, portanto, não via necessidade na alteração das relações de força no mercado cinematográfico brasileiro, foi absorvida de forma inconsciente pela corporação. Quando

¹⁸⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. Um mundo de ficções. In: Op. cit. v. II. p. 298. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 17 dez. 1960.

¹⁸⁶ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. Op. cit., p. 470-471.

me refiro à inconsciência isto se deve ao fato de que a corporação não abriu mão do projeto industrial, ocorre que insistindo em apoiar tal projeto a partir da ação do Estado ele já estava comprometido desde o início. Cumpre ainda observar que, paradoxalmente, foi ao longo da primeira passagem de Vargas pelo poder que o Estado se configurou no pensamento cinematográfico brasileiro como o principal vetor de industrialização da produção.

O pensamento industrial cinematográfico não se desenvolveu numa progressão de conquistas, que pouco a pouco clarificaram os problemas da nossa produção, mas, seguindo a regra geral da aventura do cinema brasileiro, tudo ocorre de forma confusa na imbricação de avanços e recuos, do arcaico convivendo com o moderno, do superado com o essencial.

II. E. POR UM LEVIATÃ

Se até a década de 1940 a corporação cinematográfica pautou-se, na sua forma de reivindicar junto ao Estado, pela referência a um grande pai encarnado, sobretudo, na figura de Getúlio Vargas, bem outra seria sua atuação a partir dos anos de 1950. Acompanhando as próprias transformações políticas, econômicas e sociais do país, assim como o aumento da consciência da complexa problemática da industrialização do cinema, as relações com o Estado tornaram-se mais institucionalizadas.

Não que vez por outra o paternalismo deixe de ressurgir encarnado em novas figuras, como, por exemplo, no caso relatado pelo pesquisador Tunico Amâncio em que Roberto Farias – presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica – e Luiz Carlos Barreto – representando a Associação de Produtores Cinematográficos – propuseram em 1974 a mudança do nome do Prêmio EMBRAFILME para Prêmio Ministro Jarbas Passarinho, destinado aos dois melhores longas-metragens brasileiros baseados em obras literárias¹⁸⁷. Jarbas Passarinho então ocupava o Ministério da Educação e Cultura e teve participação decisiva nas articulações políticas que levaram Roberto Farias à presidência da EMBRAFILME logo depois. Mas são casos isolados que não representam a forma mais geral pela qual passaram a se dar as relações entre a corporação cinematográfica e o Estado, mediadas preponderantemente pelo Legislativo ou pela burocracia federal.

¹⁸⁷ AMÂNCIO, Tunico. Op. cit., p. 38.

De grande importância no progresso destas relações foram os três congressos organizados pela própria corporação: o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro – ocorrido em São Paulo entre 15 e 17 de abril de 1952 –, o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro – ocorrido no Rio de Janeiro entre 22 e 28 de setembro de 1952 – e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro – ocorrido em São Paulo entre 12 e 20 de dezembro de 1953.

Também o próprio quadro da produção torna-se mais complexo na primeira metade da década de 1950, com a criação da mais importante tentativa nacional de imitação do modelo hollywoodiano, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, a qual se deve juntar três outros empreendimentos contemporâneos de escala menor: a Maristela, a Multifilmes e a Kino Filmes. Lembro ainda que a Atlântida encontrava-se em plena atividade com seus estúdios mal ajambrados, mas adotando um esquema de produção barato e articulado com a distribuição e a exibição de forma verticalizada, pois Luís Severiano Ribeiro Jr. era proprietário não apenas da produtora como ainda da UCB (União Cinematográfica Brasileira) – empresa distribuidora – e de um grande circuito de salas pelo país.

A principal linha de força dos congressos, tanto no que se refere à organização dos eventos quanto às diretrizes ali determinadas, entretanto, foram os partidários do Cinema Independente, que reunia *grosso modo* profissionais identificados ideologicamente com o PCB tais como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Moacyr Fenelon, Carlos Ortiz e Rodolfo Nanni. Maria Rita Galvão resume da seguinte forma o ideário do grupo:

Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente “independente”. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que freqüentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a “brasilidade”.¹⁸⁸

Embora dominante tal grupo não era o único nos conchaves, nos quais tomaram parte de forma destacada figuras como Mario Civelli, Oswaldo Massaini ou Fernando de

¹⁸⁸ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das idéias sobre Cinema Independente. *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, 1980, p. 14.

Barros. Além disso, no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, marcado, segundo José Inácio de Melo Souza, pela crise da grande produção¹⁸⁹, houve participação mais ampla do meio cinematográfico, incluindo profissionais ligados à Vera Cruz como Agostinho Martins Pereira, Cavaleiro Lima ou Tônia Carrero.

Nos congressos, o Estado seguiu constituindo-se como o principal centro para o qual confluíram as reivindicações do meio cinematográfico. Mas tal centralidade redobrava-se devido ao polêmico anteprojeto do INC (Instituto Nacional de Cinema). Este anteprojeto foi encomendado em 1951 por Getúlio Vargas a Alberto Cavalcanti, logo após o grande cineasta ter se desligado de forma ruidosa da Vera Cruz. Cavalcanti constituiu uma comissão, cujos relatores foram Paulo F. Gastal, Vinicius de Moraes, Jurandyr Noronha, Décio Vieira Otoni e José Sanz, que elaborou o *Relatório geral sobre o cinema nacional*, dividido em quatro partes: “Estrutura do cinema brasileiro”, “Cinema oficial”, “Instituto Nacional de Cinema” e “Anexos”¹⁹⁰. O relatório, portanto, não se limitava ao anteprojeto do INC, almejando apresentar um quadro geral do cinema brasileiro, para daí propor soluções ligadas à criação deste órgão. Entretanto, o documento é bastante decepcionante em vários sentidos, inclusive no que tange ao pensamento industrial.

A parte dedicada ao conjunto do cinema brasileiro faz uma retrospectiva histórica excessivamente sintética e cheia de equívocos, além de incorrer nas justificativas de sempre para explicar a necessidade do apoio do Estado: a “influência desagregadora” dos filmes estrangeiros e a evasão de divisas através das remessas de lucros das distribuidoras estrangeiras. Somente no que toca ao funcionamento do mercado esta parte do relatório é mais rica, pois além da observação da importância do mercado interno e da verticalização para a afirmação do cinema norte-americano, afirma-se que historicamente o mercado brasileiro foi formado pelo filme estrangeiro. Já a parte “Cinema oficial”, muito maior do que a primeira, faz um minucioso levantamento de todos os serviços cinematográficos do governo federal: INCE, Gabinete de Cinema do Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura, Laboratório Cinematográfico da Agência Nacional, Serviço de Censura de Diversões Públicas, Conselho Nacional de Geografia, Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio, Serviço de Alimentação da Previdência Social e mais alguns

¹⁸⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões*. São Paulo: 1981. p. 98.

¹⁹⁰ CAVALCANTI, Alberto. *Relatório geral sobre o cinema nacional*. Rio de Janeiro: 11 set. 1951. ABJ-DT / 2a, 2b e 2c. Cinemateca Brasileira.

que não foram relatados por falta de fornecimento de informações à comissão. Criticando a dispersão de órgãos relacionados de alguma maneira com o cinema no serviço federal bem como a qualidade dos filmes produzidos, julgados péssimos em sua quase totalidade, o relatório propõe a “centralização” deles – com a exceção da Agência Nacional, que continuaria afeta ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores – a fim de aproveitar melhor pessoal, equipamentos e verbas, além de melhorar a qualidade da produção, cuja finalidade precípua deveria ser a de através do documentário permitir “ao nosso povo o conhecimento de si próprio” e mostrar no exterior algo que “faça justiça ao nosso país”.

Na parte denominada “Instituto Nacional de Cinema”, além do anteprojeto de lei, há um arrazoado que defende a criação do órgão para resolver os problemas da indústria cinematográfica, mencionando inclusive a necessidade de legislação protecionista. Mas, novamente, a preocupação com o documentário ressurgiu de forma vigorosa no documento através de toda uma análise da importância do GPO (Government Post Office Film-Unit) para o cinema contemporâneo¹⁹¹. Pior ainda, partindo do envelhecido pressuposto de que o cinema brasileiro não existia nem enquanto arte nem enquanto indústria, pois a Vera Cruz e a Maristela tão-somente iniciaram a “vida vegetativa” desta cinematografia, classifica-se de “degenerescência fetal” o procedimento de alguns produtores – ironicamente alcunhados de “produtores sem telefone” – alugarem estúdios como a Cinédia para realizar seus filmes; a crítica decorre do fato não apenas destes produtores realizarem comédias musicais classificadas de “abacaxis” como ainda concorrerem de forma vantajosa com as empresas organizadas, por exemplo, a própria Cinédia, esta sim uma empresa que devotaria “real interesse pelo desenvolvimento artístico da cinematografia”. Aqui fica patente que, para além do interesse no documentário, a perspectiva do relatório sobre a industrialização se dá sem nenhuma ligação com a realidade econômica efetiva do cinema brasileiro. A análise proposta pelo documento ideologicamente está totalmente presa à idéia da qualidade artística como condição *sine qua non* para o desenvolvimento da produção.

Resulta da preocupação com o documentário, da desatenção para com a realidade econômica e da fixação na qualidade artística como instrumento para o desenvolvimento industrial uma proposta, ao meu ver, bastante discutível. De início a própria estrutura

¹⁹¹ Trata-se do órgão oficial inglês destinado à realização de documentários do qual Alberto Cavalcanti foi um dos nomes mais destacados.

sugerida pelo anteprojeto do INC é confusa, pois além de o órgão ser estranhamente subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, ele compreende as funções básicas descritas a seguir:

Um tal órgão se encarregaria não só da feitura de documentários, dentro do verdadeiro conceito da palavra, de sua distribuição interna e externa, organizando desta forma a divulgação do Brasil, seus aspectos, sua cultura, seu povo, seus recursos, seus produtos, – como a criação de condições para o desenvolvimento do cinema nacional, pela proteção efetiva de sua produção cinematográfica, tanto através de uma censura realizada não apenas em moldes morais mas também qualitativos, como também de departamentos especializados em executar planejamentos para filmes, fiscalizar em todo o território nacional a observância das leis, a arrecadação das taxas cinematográficas, a qualidade das projeções nas salas de espetáculo das capitais e do interior, etc.

Trocando em miúdos: o INC de Cavalcanti seria voltado à produção de documentários e ao fomento à indústria apenas no que toca ao cumprimento da legislação e da sua implementação. Não se previa uma participação mais direta do órgão no suporte à industrialização, de forma, por exemplo, a financiar a produção por meio de alguma carteira específica para a área, proposta já feita na década de 1930 pela ACPB, conforme vimos anteriormente. A fixação na questão da qualidade da produção comercial é tão grande que se sugere a tal censura qualitativa, certamente para cercear as chanchadas, e ainda se afirma, em outro ponto do documento, que o estabelecimento da quota de filmes nacionais exibidos compulsoriamente pelos cinemas, função do INC, deveria “ser proporcional à quantidade e qualidade da produção”.

Apesar de não ter o seu texto divulgado publicamente, o relatório de Cavalcanti causou enorme polêmica no meio cinematográfico, pois através de entrevistas na imprensa dos participantes da comissão, do vazamento de partes do texto e de um grande diz-que-me-diz o seu conteúdo veio à baila mesmo que de forma por vezes confusa e truncada. A polêmica fez com que a APC (Associação Paulista de Cinema), entidade formada basicamente pela esquerda do campo cinematográfico, convocasse uma série de mesas-redondas para discutir o anteprojeto nos dias 30 e 31 de agosto e 1º de setembro de 1951. Segundo José Inácio de Melo Souza, havia um “consenso contrário” a criação de um órgão

verticalizado como o INC, recaindo a preferência daquela parcela da corporação sobre uma forma como a do Conselho Nacional de Cinema, cujo projeto então tramitava na Câmara dos Deputados, já que este previa assento na sua direção de pessoas ligadas ao meio cinematográfico. O mesmo pesquisador demonstra a polarização do clima ideológico ao anotar que Cavalcanti foi convidado para debater o anteprojeto e não foi, enviando em seu lugar o crítico Décio Vieira Otoni, este mal conseguiu falar¹⁹². As mesas-redondas foram uma espécie de preâmbulo dos congressos de cinema, pois ficou claro que para pressionar o governo e o parlamento seria necessária uma grande articulação política da corporação. Também ficou evidente a necessidade de análises mais aprofundadas sobre a problemática do cinema nacional, visando formular propostas que pudessem ser encaminhadas ao parlamento influenciando nas discussões sobre o CNC e / ou o INC.

Uma primeira questão relativa ao Estado que se destacou nos congressos foi a definição legal de filme brasileiro. Já no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro foram apresentadas três teses sobre o assunto: por Carlos Ortiz, por Salomão Wolff Kochen e por autor desconhecido¹⁹³. O primeiro sublinha a importância da definição:

A definição em lei, e de uma vez para sempre, do filme nacional, parece-nos um ponto de partida indispensável para todos os trabalhos deste e de futuros congressos de cinema. Com efeito, equipes, diretores, produtores de várias procedências estão atualmente filmando no Brasil. Pergunta-se: são estes filmes brasileiros? Desfrutarão, em igualdade de condições com os demais, dos favores da legislação brasileira de proteção e defesa do cinema nacional?

Ortiz propõe, então, as seguintes características para definir o filme nacional: dirigido por brasileiro ou por estrangeiro aqui residente há pelo menos três anos; argumento, diálogos e roteiro escrito por brasileiros; pelo menos 60% dos capitais da produção teriam de ser nacionais; falado em português; equipe técnica e artística composta por, no mínimo, 2/3 de profissionais brasileiros. A outra proposta de definição é mais sucinta: produção realizada por empresa com capital integralizado tão-somente por brasileiros; equipe técnica e artística composta por, no mínimo, 4/5 de profissionais

¹⁹² SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., p. 52-54.

¹⁹³ ORTIZ, Carlos. Tese sobre a definição do filme nacional. São Paulo: 25 mar. 1952. DT1505 – Arquivo Multimeios – CCSP. KOCHEN, Salomão Wolff. Definição de filme nacional. São Paulo: abr. 1952. DT 1506 – Arquivo Multimeios – CCSP. Não consegui localizar a tese de autor desconhecido, utilizando-me para a análise dos comentários de SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., p. 65.

brasileiros; argumento feito a partir de “história com motivo nacional”. Este último ponto não foi aceito pelo relator, Ortiz Monteiro, que argumentou haver histórias estrangeiras aproveitáveis para o cinema nacional pela sua “humanidade”. Já a proposta de Carlos Ortiz provocou no relator Joaquim Carlos Nobre contrariedade em relação às exigências em torno do diretor e da percentagem de capital nacional, em relação ao primeiro ponto por se considerar que devido ao alto grau de especialização da função o país deveria abrir a possibilidade de receber bons profissionais estrangeiros desde que auxiliados por brasileiros; quanto ao segundo ponto, entendia que o capital estrangeiro não deveria ser aceito até porque se buscava evitar a evasão de divisas para o exterior. Finalmente, a proposta de autor desconhecido, segundo observou José Inácio de Melo Souza a que mais influenciou a resolução final do congresso, fixa que o filme deve ter 100% de capital brasileiro; dirigido por brasileiro; argumento, diálogos e roteiro escritos por brasileiro; realização em estúdios e laboratórios brasileiros; falado em português; 2/3 dos profissionais deveriam ser brasileiros.

A resolução final do congresso indicava a seguinte proposta de definição legal do filme nacional: capital 100% nacional; produção realizada em estúdios e laboratórios nacionais; argumento, diálogo e roteiro escritos por brasileiros; falado em português; dirigido por brasileiro ou estrangeiro radicado no país; no mínimo 2/3 dos profissionais deveriam ser brasileiros¹⁹⁴. Note-se que apesar do nacionalismo patente na definição, não se incluiu a proposta do argumento baseado em “história com motivo nacional”, indicando uma opção de legislação que pudesse ser aferida de forma a mais objetiva possível, visto que o “motivo nacional” acarretaria sempre profundas controvérsias.

Quando do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro a única modificação nesta definição diz respeito a autoria do argumento, diálogos e roteiro que é ampliada para os estrangeiros aqui radicados, mas sem se especificar um mínimo de tempo, aliás, da mesma forma que os diretores estrangeiros já contemplados na definição do congresso paulista¹⁹⁵. No II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro omite-se a necessidade de o filme ser

¹⁹⁴ RESOLUÇÕES do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. *Folha da Noite*, São Paulo, 18 abr. 1952. Documento gentilmente cedido por José Inácio de Melo Souza.

¹⁹⁵ RESOLUÇÕES do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. *Boletim Noticioso*, n. 1, 1 out. 1952. Documento gentilmente cedido por José Inácio de Melo Souza.

falado em português e há o acréscimo dos personagens principais do filme serem interpretados por atores brasileiros¹⁹⁶.

Também os congressos destacam-se em termos do pensamento industrial pela notável evolução da questão da proteção para o produto brasileiro, pois se nas resoluções do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro não existe nenhuma reivindicação neste sentido, nas resoluções do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro já se solicita a proibição da distribuição de “lotes” de filmes, e, finalmente, nas resoluções do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro além de pedido de revisão da lei do 8 por 1 em favor do filme nacional e da condenação da colocação da fita brasileira como cabeça de lote contendo películas estrangeiras, acata-se a tese de Alex Viany intitulada “Limitação de Importação e Taxação do Filme Estrangeiro Por Metro Linear”, cujo relator foi Cavaleiro Lima e que teve viva repercussão no conclave e na imprensa¹⁹⁷.

Alex Viany entendia ser necessário, primeiramente, fazer o levantamento do número total de filmes que poderiam ser consumidos anualmente pelo mercado brasileiro, para então estabelecer por meio legal – a Lei do Contingente – a quantidade máxima de filmes importados. O autor exemplifica: em 1952 entraram no Brasil novecentos filmes estrangeiros, enquanto a produção nacional foi de pouco mais de trinta filmes; dever-se-ia, portanto, limitar a importação a no máximo setecentos filmes estrangeiros, abrindo espaço no mercado para a produção brasileira em escala industrial. Complementando a “Lei do Contingente”, sugeria o aumento da taxa do filme importado impressionado, que de Cr\$ 1,50 o metro linear deveria passar para Cr\$ 10,00 ou Cr\$ 8,00 – nesse último caso se o filme fosse copiado no Brasil. Por último, previa-se que as rendas auferidas com a cobrança da taxa seriam revertidas pelo governo na produção, através da criação da Carteira Bancária de Crédito Cinematográfico.

Particularmente esta tese dá uma idéia bastante diversa da análise de Paulo Emílio Salles Gomes sobre os congressos.

¹⁹⁶ RESOLUÇÕES do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. *Fundamentos*, [São Paulo], [1954]. MJ2126 – Arquivo Multimeios – CCSP.

¹⁹⁷ Não consegui encontrar cópia da tese, para analisá-la foram consultados: SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., p. 105-108. TAMBELLINI, Flávio. Cinema. *Diário da Noite*, São Paulo, 17 dez. 1953. BARROS, Fernando de. Relatório do 3º e 4º dias do Congresso. *Última Hora*, São Paulo, 18 dez. 1953. OLIVEIRA, Carlos. Haverá salvação para o cinema nacional? *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 88, 26 dez. 1953. “ESQUEMA Aranha” é a morte do cinema nacional, *O. Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1953.

Falava-se muito em imperialismo, mas em nenhum momento foi esclarecido, mesmo parcialmente, o sistema que sufoca o desenvolvimento do cinema nacional.

Na verdade, não havia nos referidos congressos e conferências clima para o exercício de um pensamento propriamente racional. Como os dados exatos das questões em pauta eram ignorados, tudo banhava numa atmosfera de mistério, no sentido mágico da expressão. Os interesses estrangeiros eram praticamente definidos em termos de espíritos maléficos, poderosos, onipresentes e ambíguos ou então encarnados por tal personalidade política brasileira ou um funcionário de empresas americanas. Os discursos, declarações, manifestos e moções não tinham a natureza de um empreendimento lógico, tratava-se de exorcismos.¹⁹⁸

Se, de um lado, Paulo Emílio aponta com propriedade a falta de estudos aprofundados sobre o mercado, que por sinal tomam impulso a partir dos congressos e da falência da Vera Cruz sendo encarnados especialmente por Cavalheiro Lima – funcionário da empresa e, como vimos, participante do último conclave –, bem como ironiza de forma refinada a concepção de imperialismo empregada pelos comunistas para a compreensão da economia cinematográfica e da economia em geral; de outro lado, não se atina para a articulação da proposta de Viany – que contém inclusive esboços de dados sobre o mercado – e para uma questão importantíssima assentada nos congressos: ao contrário das reivindicações dos anos de 1920, 1930 e 1940 não se tratava mais de pedir o mínimo necessário para a garantia da produção, mas sim exigir apoio financeiro e legislação protecionista que viabilizassem o predomínio do cinema brasileiro no mercado interno. Ou seja, pela primeira vez a corporação cinematográfica reconhecia o mercado interno como “naturalmente” seu, decorrendo daí toda uma mentalidade fortemente protecionista cujo desenlace se daria apenas nos anos de 1970 com a EMBRAFILME.

Representativo ainda do significado dos congressos para o diagnóstico dos problemas da industrialização da produção cinematográfica no Brasil e, ao mesmo tempo, da importância cada vez maior do Estado no encaminhamento das soluções, é um artigo, datado de 1954, escrito pelo mesmo Alex Viany. Nele, além de defender novamente a Lei do Contingente, o aumento de taxaço do filme estrangeiro e o financiamento do governo

¹⁹⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. A agonia da ficção. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Op. cit., p. 303. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 24 dez. 1960.

para o filme nacional, o crítico e diretor advoga as seguintes medidas relacionadas com o Estado: melhor fiscalização por parte do governo das rendas dos filmes brasileiros, pois a maior parte dos exibidores não pagariam os 50% da renda previstos pela legislação; proibição da distribuição de filmes brasileiros por distribuidoras estrangeiras ou mesmo brasileiras que operassem com produtos estrangeiros; criação de cinemas municipais que exibiriam exclusivamente fitas nacionais; menor taxaço para a importação de filme virgem; subvenção governamental para a construção de uma fábrica de filme virgem; isenção total de impostos para a importação de material cinematográfico e o cumprimento da lei que obrigava os importadores de atualidades e documentários a comprar pelo menos 10% do total importado de filmes brasileiros do mesmo gênero. A única questão não diretamente relacionada com o apoio do Estado é a criação de uma distribuidora única para o produto brasileiro, ela seria bancada pelos produtores e fiscalizada pelo governo¹⁹⁹.

Alberto Cavalcanti não participou dos congressos, bem ao contrário, atacou e ironizou os conclaves sempre que possível. Entretanto, o anteprojeto não passou incólume por toda a discussão do meio cinematográfico, pois antes mesmo de ser enviado pelo presidente da República à Câmara dos Deputados, em agosto de 1952 e, portanto, já após o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, Cavalcanti fez várias alterações no que havia sido apresentado inicialmente. Entre outras mudanças, o anteprojeto revisto previa: a subordinação do INC ao Ministério da Educação e Saúde, o apoio à produção comercial através de suplementação de renda cujo cálculo seria feito a partir da receita bruta, a previsão de uma legislação protecionista inicialmente fixada em 42 dias por ano para a exibição da produção nacional, maior representatividade da corporação cinematográfica no órgão através do Conselho Deliberativo, etc²⁰⁰.

Havia ainda uma terceira corrente neste momento, que se opunha tanto aos congressos quanto ao anteprojeto do INC de Alberto Cavalcanti em qualquer das suas versões, representada por nomes como B. J. Duarte, Moniz Vianna e Trigueirinho Neto. Em relação ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, B. J. Duarte explica que não aderiu devido ao fato dos seus organizadores possuírem um “passado totalmente velado” em termos de contribuição à atividade cinematográfica ou restringirem-se “ao infra-

¹⁹⁹ VIANY, Alex. O cinema brasileiro por dentro (I) – Retrato de uma criança (aos 50 anos). *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 109, 22 maio 1954.

²⁰⁰ Estas alterações foram coletadas em SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., p. 95-97.

vermelho do sectarismo ideológico”²⁰¹. Ao meu ver, efetivamente é no anticomunismo que residia a motivação dos ataques promovidos por estes colunistas. Quanto aos anteprojetos elaborados por Cavalcanti, novamente é a questão política que pesou, mesmo no caso de B. J. Duarte, amigo e admirador do cineasta. Após observar a seriedade com que o relatório fora redigido, o crítico de *Anhembi* ataca vários pontos do anteprojecto, para concluir:

Tudo isso nos deixa um tanto melancólicos, ante a criação de um instituto nacional de cinema, em meio da balbúrdia dos interesses pessoais, ou de grupos, de interesses políticos ou industriais, em meio dos debates e dos conflitos do nepotismo, do protecionismo partidário, ou ainda em meio do cacarejar desse bando de aventureiros e de técnicos improvisados. A falta de confiança que os governos de hoje oferecem na administração do bem público, um patrimônio que vem sendo desbaratado com a maior naturalidade, impede se leve a sério a evolução teórica e o desenvolvimento prático do Instituto.²⁰²

Em relação ao INC, o problema para esta fração do meio cinematográfico estava em quem encomendara o projeto a Cavalcanti, o presidente Getúlio Vargas, daí não haver nenhum tipo de esperança no futuro do órgão.

Segundo Octavio Ianni, no período de 1946 a 1954 formaram-se três propostas para o desenvolvimento econômico do Brasil, que resumo em linhas gerais a seguir: a caracterizada pelo entendimento de que o capitalismo no Brasil deveria expandir-se associado ao capitalismo internacional, subsumindo o país vinculado de forma subordinada às potências dominantes; a marcada pela perspectiva socialista que, possuindo caráter fortemente nacionalista, defendia a estatização da economia e lutava contra o latifúndio e contra o imperialismo; e a corrente defensora do desenvolvimento de um capitalismo nacional, que via no Estado e no nacionalismo as formas de desenvolver o país de maneira a possibilitar nossa emancipação econômica em relação às potências hegemônicas²⁰³.

É possível estabelecer correspondências entre os setores políticos e sociais que defendiam as posições acima e o campo cinematográfico. Vejamos: à perspectiva liberal da UDN (União Democrática Nacional), dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Correio da*

²⁰¹ DUARTE, B. J. Um pseudo congresso de cinema e coisas parecidas. *Anhembi*, São Paulo, v. VI, n. 18, maio 1952.

²⁰² DUARTE, B. J. Instituto Nacional de Cinema. *Anhembi*, São Paulo, v. VIII, n. 23, out. 1952.

²⁰³ IANNI, Octavio. Op. cit., p. 134-136.

Manhã e de setores sociais como os latifundiários e parte da grande burguesia corresponde no cinema as posições de nomes como B. J. Duarte ou Moniz Vianna; à perspectiva socialista do PCB, esposada por intelectuais, trabalhadores urbanos e setores da classe média corresponde as posições de Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni, Walter da Silveira e Ortiz Monteiro, entre outros; finalmente à perspectiva nacionalista representada no campo partidário pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) e no social por parcela do empresariado nacional, por trabalhadores urbanos e setores da classe média corresponde as posições de Alberto Cavalcanti, Vinicius de Moraes, Mario Civelli, Cavalheiro Lima, Fernando de Barros etc.

Entretanto, tais posicionamentos políticos não encontram uma tradução direta no pensamento cinematográfico de cada uma destas correntes no que tange às relações com o Estado, pois todas as três apoiavam a intervenção estatal, defendiam a produção como atividade realizada por particulares, acreditavam na industrialização como o modo de estabilizar a produção e, finalmente, entendiam a necessidade da melhoria na qualidade artística dos filmes já que até ali a cinematografia brasileira teria um padrão muito baixo. É claro que a concepção da forma de intervenção do Estado, do modo de produção, do tipo de indústria e do conceito de qualidade diferia muito de corrente para corrente, mas indica para pontos comuns inexistentes, por exemplo, no campo político mais geral. Neste, um liberal muito dificilmente defenderia a criação de um órgão público para apoio à produção de determinada atividade econômica.

*

Os integrantes do Cinema Novo ainda na primeira metade da década de 1960 abandonam o pensamento francamente antiindustrial, inicialmente defendido pela maioria dos seus participantes. De forma geral, os cinemanovistas alteraram sua posição porque a extrema precariedade da economia cinematográfica brasileira simplesmente não permitia o ideário antiindustrial tal como colocado, visto que levado às últimas conseqüências acarretaria o esfacelamento do movimento por motivos financeiros. Carlos Diegues expôs tal mudança de posição.

A ilusão do cinema antiindustrial, do cinema independente de suas raízes econômicas já vai se desfazendo. Sabemos que, quando falamos em *produção independente*, não eliminamos o caráter industrial do cinema e, sim, estabelecemos um

novo método, mais livre e autêntico, de se fazer indústria cinematográfica.²⁰⁴ [grifo do autor]

Não se tratava mais de recusar a indústria, mas de a organizar de modo diferente de como até então ela havia se constituído no mundo inteiro. E aqui a própria expressão frisada pelo autor, “produção independente”, revela a imbricação forte entre o Cinema Novo e os independentes da década anterior, inclusive dois nomes centrais pertencem a ambos os movimentos: Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany. No que tange à identificação dos problemas que sufocam a nossa produção, do que se solicita ao Estado a fim de possibilitar a industrialização e na própria idéia da indústria como central para possibilitar a realização contínua de filmes há o prolongamento harmônico entre estes dois momentos do cinema brasileiro.

O próprio Carlos Diegues, em artigo sintomaticamente denominado “Luta pelo cinema brasileiro”²⁰⁵, expõe os principais entraves para a industrialização: a concorrência com o produto estrangeiro cujos impostos alfandegários seriam baixos; sobre a película virgem, ao contrário, haveria taxação alfandegária excessiva; os exibidores não cumpriram muitas vezes a lei dos oito por um; falta de fiscalização adequada para conferir se os exibidores estariam sonegando rendas ou não; finalmente, o desvio do adicional de renda devido pela prefeitura aos produtores²⁰⁶. Por onde passaria a solução para os problemas? Pela ação mais conseqüente de órgãos do governo federal como o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) e o INCE, e para que isso viesse a ocorrer a corporação cinematográfica deveria fazer reivindicações por meio das suas entidades representativas. Novamente, portanto, o Estado é entendido como tábua de salvação principal do cinema brasileiro, sem o qual nenhuma ação industrializante torna-se passível de concretização.

Maurice Capovilla, no alentado artigo “GEICINE e problemas econômicos do cinema brasileiro”, além de expor *grosso modo* os mesmos problemas econômicos apontados por Carlos Diegues, indica um tipo de indústria que não interessava ao Cinema

²⁰⁴ DIEGUES, Carlos. Perspectivas. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 13, jul. 1963.

²⁰⁵ DIEGUES, Carlos. Luta pelo cinema brasileiro. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 16, out. 1963.

²⁰⁶ Trata-se de um prêmio concedido pelas prefeituras de São Paulo, Rio de Janeiro e Marília, posteriormente aplicado para todo o território nacional pelo INC. O prêmio era proveniente de um adicional ao imposto de diversões públicas que incidia sobre o ingresso, concedendo-se ao produtor nacional um valor calculado a partir da renda bruta anual do filme por ele realizado. Ver SIMIS, Anita. Verbete “Legislação”. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). Op. cit., p. 321-322.

Novo e um tipo que interessava²⁰⁷. Após assinalar a importância do GEICINE como impulsionador da produção através de medidas legislativas e orientações econômicas, o autor observa:

Contudo, não se pode negar que o GEICINE é um produto típico da mentalidade desenvolvimentista, nos moldes do GEIA em relação com a indústria automobilística, voltado exclusivamente para as formas capitalistas de desenvolvimento e que vê na livre empresa, na “sã” concorrência, e em última instância, na colaboração dos capitais monopolistas estrangeiros, os pressupostos básicos para a implantação de uma indústria de cinema no País.

Tal “colaboração” devia-se ao fato do GEICINE ter encaminhado ao congresso dois projetos que visavam associar o distribuidor estrangeiro com a produção nacional, num deles determinava-se a obrigatoriedade do distribuidor operar com no mínimo um filme brasileiro para cada dez estrangeiros e no outro previa-se a possibilidade do distribuidor investir na produção parte do imposto de renda cobrado sobre suas remessas de lucro.

José Mário Ortiz Ramos observou em relação a este texto:

Temos aí uma lúcida e correta avaliação dos objetivos e perspectivas do GEICINE, e apesar do apoio às medidas que encaminhassem para uma industrialização, a crítica de que se tratava de um desenvolvimento capitalista dependente do setor cinematográfico, apreensão correta inclusive do processo mais global que o país atravessava.²⁰⁸

Devido ao seu corte ideológico marcadamente nacionalista e de esquerda, Maurice Capovilla entendia na ação do GEICINE um desenvolvimento a “qualquer preço”, sem preocupações com a independência econômica e cultural do cinema brasileiro. Mas é na proposta de indústria efetuada por Capovilla que reside a parte mais curiosa da argumentação:

Em todo caso, o GEICINE é uma etapa útil e necessária, fatalmente condenada a ser superada, no momento em que o cinema, como o petróleo no passado, deixa de ser um simples problema de governo, para se tornar um produto do governo, com

²⁰⁷ CAPOVILLA, Maurice. GEICINE e problemas econômicos do cinema brasileiro. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 44, nov. dez. 1962.

²⁰⁸ RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit., p. 30-31.

distribuição e exibição nacionalizadas, e um órgão realmente executivo, atualmente mais ou menos utópico, que poderia se chamar CINEBRÁS.

Como assinala José Mário Ortiz Ramos, o espaço no campo político conquistado pela esquerda no início dos anos de 1960 gera uma proposta de tipo “socialista”²⁰⁹ no campo cinematográfico. É somente lembrando da ilusão naquele momento das esquerdas sobre as possibilidades de uma revolução brasileira que se torna compreensível o raciocínio em torno da atividade tornar-se totalmente estatizada, aliás, quase nunca esboçada ao longo da história do nosso pensamento cinematográfico. A ilusão das esquerdas no campo cultural naquele momento é muito bem representada pela intensa atividade do CPC (Centro Popular de Cultura), que incluiu além da produção de peças, filmes – *Cinco vezes favela* e *Cabra marcado para morrer*²¹⁰ –, shows musicais, cursos, livros etc., a UNE Volante, que, segundo Marcelo Ridenti, “percorreu os principais centros universitários do país, no primeiro semestre de 1962, levando adiante suas propostas de intervenção dos estudantes na política universitária e na política nacional, em busca das reformas de base, no processo da revolução brasileira, envolvendo a ruptura com o subdesenvolvimento e a afirmação da identidade nacional do povo”²¹¹.

Também é de se realçar no trecho citado da autoria de Capovilla a comparação com o petróleo. Num primeiro nível, a menção da exploração desta riqueza em detrimento da indústria automobilística se dá devido ao fato de a primeira ser monopólio estatal e a segunda conduzida por empresas estrangeiras. Entretanto, poder-se-ia citar a siderurgia ao invés do petróleo, configurando maior lógica econômica. Isto não é feito e devo salientar que se trata neste momento quase de uma tradição realizar a comparação do petróleo com o cinema, pois já nos anos de 1950 Alex Viany recorria a ela:

Agora, terminada a Segunda [Guerra Mundial], e o estando perdidos para sempre os grandes mercados do oriente europeu e da Ásia, é questão de vida ou morte, para a indústria cinematográfica norte-americana, garantir de qualquer modo os demais mercados disponíveis. A luta que se vem processando nos últimos anos, por

²⁰⁹ RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit., p. 32.

²¹⁰ *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, começou a ser produzido pelo CPC em 1964 e teve as suas filmagens interrompidas pelo golpe militar. O diretor retomou o projeto quando da abertura política, mas com perspectiva estética e ideológica totalmente diversa, bem como o tipo de produção, desta vez ligada à EMBRAFILME.

²¹¹ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 108.

intermédio da chamada Guerra Fria e do Plano Marshall, é em tudo semelhante à batalha dos imperialistas pelo petróleo e outras fontes de riqueza natural dos países ocidentais, africanos e sul-asiáticos.²¹²

Por que a insistência no petróleo da parte de Maurice Capovilla e vários outros? Afinal já havia transcorrido mais de dez anos entre um e outro artigo, o pensamento econômico da esquerda evoluira a ponto de não utilizar mais uma noção tão simplificadora do stalinismo, como a que entendia a ação do imperialismo de modo uniforme em qualquer área da economia de qualquer país subdesenvolvido. Quer me parecer que, em ambos os casos, além da menção a uma atividade econômica desenvolvida pelo Estado, permanece de forma subjacente a concepção de cultura nacional como uma espécie de “solo comum”, pois a expressão cinematográfica brasileira realizar-se-ia a partir da extração de algo já constituído, apenas esperando para ser retirado deste “solo”.

A comparação com o petróleo está presente também no clássico *Revisão crítica do cinema brasileiro*²¹³. E aqui se expõe claramente a idéia do cinema “extraindo” a cultura nacional de um “solo comum”.

Torcer a realidade e deixar que nossa matéria prima – povo-problemas deste povo-paisagem – seja fotografada por estrangeiros – que em breve estarão reproduzindo o Amazonas e a Bahia nos estúdios da Fox ou da Cinecittà – é a mesma coisa que deixar levar as areias monazíticas como já levaram a borracha. Como o petróleo, o cinema tem de ficar aqui. (p. 146-147)

*

A timidez, a ambigüidade e o idealismo que marcaram as primeiras formulações pró-industriais do Cinema Novo começaram a ser superadas por volta de 1965, apesar da alteração do quadro político devido ao golpe militar ocorrido no ano anterior. Há um salto qualitativo do pensamento sobre a industrialização a partir especialmente das reflexões de Gustavo Dahl.

Neste sentido, de fundamental importância é o ensaio “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”²¹⁴. O texto inicia-se de forma cautelosa, demonstrando o temor do

²¹² VIANY, Alex. Breve introdução à história do cinema brasileiro. *Fundamentos*, São Paulo, v. IV, n. 20, jul. 1951.

²¹³ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ensaísta, ele próprio antes um opositor da indústria, diante das reações que suas idéias pudessem suscitar nos espíritos mais puritanos do “cinema de autor”. Gustavo Dahl critica a opção econômica inicial do movimento, de buscar o retorno dos investimentos nos filmes através das rendas provenientes dos mercados externos, constatando a sua total ineficácia, pois nos países desenvolvidos havia forte protecionismo e crise nos mercados, já em relação aos países subdesenvolvidos era necessário uma estrutura empresarial de um porte que os produtores não possuíam. Quanto ao mercado brasileiro o Cinema Novo haveria incorrido no mesmo erro da Vera Cruz, ou seja, estava totalmente desligado dos distribuidores e exibidores tradicionais. O problema central para a produção nacional estava na oposição entre exibidores brasileiros e distribuidores estrangeiros *versus* distribuidores e produtores brasileiros. Segundo Dahl, o açambarcamento do mercado pelo produto estrangeiro ocorria devido às baixas taxas alfandegárias para a importação, a facilidade de remessa de lucros por parte das distribuidoras e a falta de qualquer obrigação destas empresas em importar o filme brasileiro para os seus países de origem. Também o fato de o exibidor freqüentemente não pagar ao produtor brasileiro os 50% da renda conforme previsto na lei, de fraudar os borderôs, da fiscalização governamental ser precária e o lento retorno de capital inerente à produção cinematográfica tornavam a atividade economicamente insustentável. O exibidor era aliado do distribuidor estrangeiro porque este tinha condições de oferecer maiores percentuais nas bilheterias, já que o distribuidor tinha lucros nos diversos mercados internacionais enquanto o produtor e o distribuidor brasileiros só contavam praticamente com o mercado interno. Diante de tal quadro, chega-se à seguinte conclusão:

A absoluta saturação do mercado faz com que o filme brasileiro só possa afirmar-se em detrimento do filme estrangeiro.

Não existe aí nenhuma novidade, desde meados dos anos de 1950 como consequência da falência da Vera Cruz, dos congressos de cinema, das várias comissões oficiais e de incontáveis discussões travadas em mesas-redondas e pela imprensa já se sabia da necessidade de avançar no mercado ocupado pelo produto estrangeiro. Tal avanço teria, em algum nível, de ser alavancado pelo Estado. Gustavo Dahl, no entanto, ataca a atuação

²¹⁴ DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5-6, mar. 1966.

do GEICINE, pois o órgão seria personalista porque excessivamente concentrado na figura de Flávio Tambellini, sem força legal executiva visto que o governo o mantinha na posição tão-somente consultiva e fracassara ao buscar tornar as distribuidoras estrangeiras produtoras ou co-produtoras de filmes brasileiros por meio da aplicação de parte do imposto de renda retido.

Não será pela colaboração com o capital estrangeiro que se firmará a indústria cinematográfica brasileira. Mas, sim, será indispensável que o Governo Federal lhe volte os olhos e intervenha no mercado no sentido de sua regularização, e na indústria, no sentido de proteção para seu desenvolvimento.

Gustavo Dahl, tal como Diegues e Capovilla, apesar de fazer restrições ao GEICINE, especialmente no que concerne às tentativas do órgão de associar o capital externo à produção brasileira, entende como necessária a atuação do governo em prol da indústria. A contribuição essencial de Dahl não foi tanto no sentido de inovar na discussão em torno da industrialização do cinema brasileiro, quando muito se procedeu a modernização de determinadas questões. Sua importância decisiva está no fato de demonstrar melhor do que qualquer outro integrante do Cinema Novo, até aquele momento, a necessidade da indústria sob pena da atividade extinguir-se. É claro que esta posição não vem sem suscitar problemas, pois para o autor:

O fato de a indústria cinematográfica brasileira ter-se mantido sempre afastada das grandes forças econômicas do país privou-a de uma cobertura política indispensável à obtenção de certas medidas governamentais necessárias à sua afirmação.

A observação acima não se confirma historicamente. A Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes foram empresas ligadas ao grande empresariado paulista e nem por isso a tal “cobertura política” se deu. Gustavo Dahl no fundo projeta na história do cinema brasileiro, algo que ele considera necessário para o grupo que constituía o Cinema Novo afirmar-se do ponto de vista da continuidade da produção. Ademais, se nos anos de 1930 a corporação cinematográfica tinha relações tênues com as “grandes forças econômicas”, isto não impediu o assédio quase que permanente ao Estado.

Carlos Diegues em artigo para uma revista oficial da Guanabara, no qual analisa a atividade da CAIC, reflete os novos tempos marcados, ainda de forma tênue, pela busca de aproximação com o poder²¹⁵.

Acossados entre a crise do cinema em todo o mundo e a precariedade da indústria brasileira, os produtores cariocas encontraram na CAIC uma espécie de tábua de salvação. Apesar dos erros cometidos, apesar da insuficiência de critérios que ainda a aflige, a CAIC tem sido a razão da sobrevivência desses produtores. Os fundos da CAIC, arrecadados sobre o imposto dos cinemas, serviram para premiar filmes como *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Menino de engenho* ou *Viagem aos seios de Dullia*, como serviram para financiar cerca de 30 filmes nesses seus três anos de existência. Esse serviço nenhuma outra entidade, em todo o País, jamais prestou.

O trecho ecoa as reflexões de Gustavo Dahl, especialmente quanto à tentativa de aproximação com o Estado ditatorial. Tal aproximação, cujo processo foi lento e ambíguo, teve o seu auge em meados dos anos de 1970, quando Roberto Farias foi nomeado diretor geral da EMBRAFILME e, inclusive, Gustavo Dahl tornou-se seu assessor²¹⁶. Ela se caracterizava, segundo a formulação de José Mário Ortiz Ramos, pela crença num “Estado neutro’ que teria como função e dever a defesa desinteressada do cinema nacional”²¹⁷.

II. F. O DESENVOLVIMENTISMO CINEMATOGRAFICO

Em relação ao pensamento econômico mais geral, o desenvolvimentismo é definido por Ricardo Bielschowsky como “o ‘projeto’ de superação do subdesenvolvimento através da industrialização integral, por meio de planejamento e decidido apoio estatal”. O mesmo autor considera que o desenvolvimentismo foi a ideologia econômica dominante nos anos de 1950. O desenvolvimentismo diferia do neoliberalismo porque esta corrente defendia o livre mercado e era contrária à ação do Estado em prol da industrialização e em relação aos

²¹⁵ DIEGUES, Carlos. Um cinema carioca. *Guanabara em Revista*, Rio de Janeiro, n. 1, ago. 1966.

²¹⁶ É curioso notar que o primeiro longa-metragem dirigido por Gustavo Dahl, *O bravo guerreiro* (1968), narra a história de um político de esquerda que entra num partido conservador para dali poder alavancar sua carreira e realizar seus ideais, entretanto, termina por fazer muitas concessões e fracassa nos seus objetivos originais.

²¹⁷ RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit., p. 55.

comunistas a diferença dava-se pelo fato de que estes defendiam a industrialização e a intervenção estatal como componentes da etapa necessária de fortalecimento do capitalismo que deveria posteriormente ser superado pelo socialismo²¹⁸.

A partir da metade da década de 1950 podemos identificar uma corrente do meio cinematográfico, basicamente radicada em São Paulo, claramente antenada com o desenvolvimentismo. Seus nomes principais: Almeida Salles, Jacques Deheinzelin, Cavalheiro Lima, Flávio Tambellini, Fernando de Barros, Abílio Pereira de Almeida e Paulo Emílio Salles Gomes. A principal diferença desta corrente, em relação ao restante da corporação, é que ela buscou compreender a questão da industrialização de um ponto de vista mais ligado à economia do que à cultura ou à arte, embora isto não se desse de uma forma absoluta e nem sem contradições ou ambigüidades. Para os desenvolvimentistas o revés da Vera Cruz foi capital na compreensão da necessidade da intervenção do Estado. Componentes do grupo, como Cavalheiro Lima, Jacques Deheinzelin, Fernando de Barros ou Abílio Pereira de Almeida, inclusive trabalharam na empresa, outros como Almeida Salles defenderam-na arduamente por meio da imprensa. Embora alguns deles também tenham participado dos congressos, não tinham na sua maioria, ao contrário dos esquerdistas que organizaram aqueles conclaves, especial predileção pela produção independente nem oposição radical à aplicação de capitais estrangeiros na produção.

O esforço dos desenvolvimentistas para compreender os entraves à industrialização possuiu amplo embasamento em teses – *Problemas da economia cinematográfica e Cinema: problema de governo*, ambas de Cavalheiro Lima, ou *Uma situação colonial?*, de Paulo Emílio Salles Gomes –, no trabalho em comissões oficiais – Comissão Municipal de Cinema, Comissão Estadual de Cinema e Comissão Federal de Cinema – e intervenções através da imprensa – não por acaso vários dos nomes citados tinham colunas fixas em jornais como *O Estado de S. Paulo* (Almeida Salles e Paulo Emílio Salles Gomes), *Diário da Noite* (Flávio Tambellini) e *Última Hora* (Fernando de Barros).

Os desenvolvimentistas tiveram atuação destacada na instituição do único órgão governamental da história do nosso cinema ligado a um ministério da área econômica. Anita Simis anota que o GEICINE foi criado por Jânio Quadros em 1961, subordinado,

²¹⁸ BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 33-34.

então, à própria Presidência da República, porém no ano seguinte ele foi deslocado para o Ministério da Indústria e Comércio²¹⁹. Segundo a mesma autora, o GEICINE:

Procurava seguir o exemplo da estrutura dos Grupos Executivos, como o da indústria automobilística ou o da indústria de construção naval, criados no governo anterior para implementar, pela alternativa da administração paralela, evitando reforma total da administração pública, o Plano de Metas (especialmente metas que propunham a substituição de importação da indústria de bens de capital), junto com órgãos já existentes, como a Cacex e a Sumoc. (p. 236-237)

A criação da APICESP (Associação Profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo) em 1955, que teve como primeiro presidente Abílio Pereira de Almeida e como vice Mário Audrá Jr., foi o indício inicial de mobilização dos desenvolvimentistas. Segundo Abílio Pereira de Almeida, a entidade havia sido constituída com o objetivo de defender junto ao poder público os anseios da indústria, destacando os seguintes pontos: revisão do preço do ingresso, revisão das tarifas alfandegárias e instituição de crédito bancário para o cinema. Anunciava-se também a formação de comissões visando elaborar estudos que embasariam a formulação das soluções²²⁰. Nisto a APICESP assemelhou-se, guardadas as devidas proporções, a importantes iniciativas da burguesia industrial nacional, no período de 1930 até 1950, que a partir das suas associações formaram grupos de técnicos especializados que preparavam estudos com a função precípua de buscar caminhos para a industrialização do país a partir da perspectiva desenvolvimentista, com especial destaque para Roberto Simonsen, cuja atuação na Confederação Industrial do Brasil – depois Confederação Nacional da Indústria – e na Federação das Indústrias do Estado de São Paulo pautou-se pela criação de núcleos deste tipo²²¹.

Com o apoio da APICESP, Cavalheiro Lima preparou o trabalho sintomaticamente intitulado *Cinema: problema de governo*, no qual defende o ponto de vista de que a crise da indústria cinematográfica brasileira decorreria da ausência de apoio à atividade, para solucionar tal situação o governo deveria igualar o cinema às outras indústrias nacionais no

²¹⁹ SIMIS, Anita. Op. cit., p. 236.

²²⁰ ALMEIDA, Abílio Pereira de. Entrevista com o presidente da “APICESP”. *Última Hora*, [São Paulo], 23 ago. 1955.

²²¹ BIELSCHOWSKY, Ricardo. Op. cit., p. 81-82.

sentido de fomentá-lo também. A legislação de proteção ao cinema existente no Brasil era relativa apenas à comercialização do produto final, sem nenhum tipo de suporte à produção propriamente dita. Destarte, o estudo sugere ao governo: criar o Fundo de Financiamento de Filmes Cinematográficos através da Carteira Industrial do Banco do Brasil, criar uma taxa de 10% sobre o preço do ingresso que seria revertida para o fundo administrado pelo Banco do Brasil e modificar a tarifa aduaneira de importação do filme impresso estrangeiro passando a cobrá-la por metro linear ao invés de sobre o peso bruto de forma a que se constituísse num impedimento para o excesso de importação²²². Não existem aí diferenças ponderáveis em relação às Resoluções do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, com a exceção de que o *parti pris* de Cavalheiro Lima e da APICESP dizia respeito mais diretamente às questões econômicas, ou seja, uma igualdade no tratamento governamental para as diferentes indústrias, evitando grandes considerações sobre o cinema como forma de resistência cultural, embora ainda assim haja no memorial algumas observações desta ordem.

A argumentação mais diretamente voltada para o campo econômico conseguiu superar determinadas críticas ao apoio do Estado ao cinema nacional baseadas no pressuposto da necessidade de qualidade por parte deste. Quando do seu discurso na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, ocorrida em São Paulo às vésperas da criação do GEICINE, Cavalheiro Lima focou esta questão²²³:

O GEIC ouviu sempre duas interpelações: como ajudar o cinema nacional, qual deles, o péssimo ou o outro, que ainda não nasceu? Uma segunda reza assim: ao Governo, o governo; ao produtor, a produção. Ajuda, sim, só ao bom cinema.

Para evitar a produção de maus filmes, só existe um sistema: formar técnicos, capitais e mercados, mediante normas que justamente só podem ser ditadas pelo Governo e pelo Legislativo.

Ao invés de vincular ao “nascimento” do cinema brasileiro ou à sua qualidade artística ou à sua importância cultural o apoio do Estado, o articulista faz o contrário, decreta que “nascimento”, qualidade ou relevância cultural provêm da ação eficaz do

²²² LIMA, Cavalheiro. *Cinema: problema de governo*. São Paulo: memorial da Associação Profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo, 17 out. 1955.

²²³ LIMA, Cavalheiro. A Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. *Shopping News*, [São Paulo], 27 nov. 1960.

Estado. Cavalheiro Lima, ao argumentar desta forma, dá uma roupagem desenvolvimentista a uma ponderação que os esquerdistas ligados ao PCB também faziam, pois conforme Alex Vianny:

Dizem eles [os opositores da Lei dos 8x1], sempre “defendendo” o princípio abstrato da qualidade divorciada da quantidade, que tal lei fomenta a produção de filmes de baixa qualidade. Indubitavelmente. Mas, acima de tudo, fomenta a produção – e sabem os realistas, os estudiosos, que não existe qualidade sem quantidade, que os ianques ou os franceses ou os ingleses jamais poderiam produzir automóveis de qualidade *industrialmente* se não os produzissem em quantidade.²²⁴ [grifo ao autor]

Apesar da argumentação da esquerda na defesa da proteção estatal ao cinema reservar ampla importância ao lastro cultural, ali também existia um entendimento de viés econômico, claramente expresso na citação acima quando da comparação com a indústria automobilística. Entretanto, no geral, tal entendimento não foi tão representativo quanto no caso dos desenvolvimentistas, pois havia a tendência declarada de buscar compreender economia, cultura e arte de forma imbricada conforme fica claro na tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, de Nelson Pereira dos Santos, segundo a qual priorizar o “plano econômico-financeiro” seria “subordinarmos os valores humanos aos interesses do lucro”, por isso se deveria discutir ao mesmo tempo tanto a questão econômica quanto a do conteúdo²²⁵.

Ainda em 1955 dois membros da Comissão Municipal de Cinema paulistana, Almeida Salles e Jacques Deheinzelin, elaboram extenso relatório que serviria de subsídio à Secretaria de Educação e Cultura para esta enviar um projeto de lei à Câmara Municipal visando apoiar o cinema nacional²²⁶. Repetindo que “cinema é problema de governo”, o documento defende, tal como a tese de Cavalheiro Lima, a limitação de importação de filmes estrangeiros e o financiamento da produção através de carteiras específicas, medidas adotadas em vários países e à segunda é atribuída ainda o desenvolvimento da indústria na Argentina e no México. Especificamente em relação às medidas que poderiam ser adotadas

²²⁴ VIANNY, Alex. Os homens de cinema do Brasil já têm um programa. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. I, n. 4, 1ª quinzena jul. 1956.

²²⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. O problema do conteúdo no cinema brasileiro. [São Paulo]: [abr. 1952]. Documento gentilmente cedido por José Inácio de Melo Souza.

²²⁶ SALLES, Almeida e DEHEINZELIN, Jacques. Indústria cinematográfica brasileira. *Anhembi*, São Paulo, v. XXI, n. 61, dez. 1955.

pelo município, o relatório defende a instituição de auxílios seja através de prêmios fixos aos filmes seja de uma premiação proporcional à renda, em ambos os casos a origem do dinheiro estaria ligada a impostos ou taxas cobradas do comércio cinematográfico, tais formas de apoio também seriam comuns no exterior. O que é paradoxal na argumentação em favor do financiamento governamental, particularmente na lembrança de que as produções da Argentina e do México se beneficiavam de legislação semelhante, é o fato de a qualidade ter caído muito nas realizações destas indústrias e inclusive no caso argentino o sistema de fomento bancário estava em colapso devido às vultosas dívidas acumuladas²²⁷, pois a intenção de Almeida Salles e Jacques Deheinzeln era favorecer a afirmação de uma indústria sólida com qualidade artística. Pelos dados que coletei não há como saber se os autores do relatório conheciam a situação concreta daquelas indústrias, utilizando o exemplo mais como exercício de retórica, ou se efetivamente não tinham muita idéia da situação da produção nos dois países.

Quando da anteriormente mencionada instituição do GEICINE, o indicado para sua secretaria executiva foi o crítico, produtor e diretor Flávio Tambellini, que permaneceu no cargo mesmo após a renúncia de Jânio Quadros e do golpe militar de 1964. Sob a direção de Tambellini, que além da atuação jornalística destacada na defesa da indústria havia feito parte da Comissão Municipal de Cinema, Comissão Estadual de Cinema e do GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica), o GEICINE teve ampla importância como instrumento de proposição de projetos em favor do cinema brasileiro.

Já no fim de 1961 o GEICINE apresentava um conjunto de propostas aos poderes Executivo e Legislativo visando “normalizar as condições de concorrência entre o filme nacional e o estrangeiro” no mercado interno, pois elas seriam desiguais, com o produto brasileiro em situação desvantajosa²²⁸. Dentre tais propostas havia as eternas reivindicações em torno da diminuição na taxaço do filme virgem e do aumento em relação ao filme impresso, esta já então realizada por metro linear conforme preconizavam as Resoluções do

²²⁷ GETINO, Octavio. Argentine. In: HENNEBELLE, Guy e GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. Op. cit., p. 32-36. RIERA, Emilio Garcia. Mexique. In: HENNEBELLE, Guy e GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. Op. cit., p. 378-381. PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985. p. 41-57. MARANGHELLO, César. La pantalla y el Estado. In: COUSELO, Jorge Miguel (Org.). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992. p. 92.

²²⁸ NORMALIZAÇÃO das condições de concorrência entre o filme nacional e estrangeiro. *Revista do GEICINE*, s. 1., 1961.

II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro e também Cavalheiro Lima em sua tese. Entretanto, interessa mais ao pensamento industrial dois projetos de lei: 1) Um prevendo a obrigatoriedade legal de toda distribuidora instalada no país em operar com pelo menos um filme brasileiro para cada dez estrangeiros, esperando-se que daí nasceria a competitividade entre os distribuidores para obter o produto nacional e a tendência destas empresas entrarem na produção seja por conta própria ou associadas aos independentes ou numa co-produção estrangeira. 2) Outro que instituía a cobrança do imposto de consumo do filme impresso de forma a diminuir a importação do produto estrangeiro e facultando ao importador a utilização de 1/3 do imposto devido na produção de longas-metragens brasileiros ou em co-produção com outros países, visando assim complementar o mercado de capitais que se esperava surgir por meio da lei que permitia aos importadores aplicar na produção parcela do imposto de renda devido. O documento assinala que não se buscou estabelecer cotas de importação ou qualquer tipo de restrição do mercado, ademais havia a tentativa de associar o capital estrangeiro e o nacional por meio da criação de um mercado de capitais.

A estratégia era, portanto, algo diferente daquela defendida na tese de Cavalheiro Lima e pelo relatório de Almeida Salles e Jacques Deheinzelin, pois ambos postulavam a limitação da importação do filme impresso – assinalando que ela não deveria chegar a impedir totalmente o acesso deste ao mercado, inclusive por motivos de ordem cultural – e não se referiam diretamente à questão da participação do capital estrangeiro na produção nacional. Ricardo Bielschowsky dividiu a corrente desenvolvimentista em duas frações: a “nacionalista”, que via no Estado o agente adequado para o financiamento e controle dos principais setores industriais tais como energia, transporte e mineração, e o “não nacionalista”, que acreditava na necessidade e na possibilidade do capital estrangeiro investir em tais áreas²²⁹. Novamente é possível estabelecer relativo paralelo com o campo cinematográfico, sempre tomando o cuidado de não levar a comparação às últimas consequências, pois além do pensamento econômico *strictu sensu* possuir um nível de teorização incomparável ao do cinema, também aqui as divisões são menos radicais posto não haver declarações contrárias em Cavalheiro Lima e Almeida Salles & Jacques Deheinzelin em torno da questão da participação das distribuidoras estrangeiras na

²²⁹ BIELSCHOWSKY, Ricardo. Op. cit., p. 103.

produção, e também porque o cinema não é uma atividade estratégica do nível da siderurgia, da energia ou do transporte ferroviário ninguém defenderia a sua estatização por completo.

Certamente a progressiva internacionalização do capitalismo no Brasil, representada, por exemplo, pela implantação da indústria automobilística, inspirou os projetos do GEICINE de Flávio Tambellini no sentido de tentar tornar “o concorrente em aliado”, como afirma a introdução do documento. Representativo disto, a definição de filme brasileiro do GEICINE, regulamentada em lei através do decreto 51.106 de 1961, como observou Randal Johnson é bastante semelhante à defendida nos congressos de cinema, com a exceção da questão do capital dos filmes, à qual não havia nenhum tipo de limitação, enquanto os conclaves indicaram a necessidade de 100% de capital nacional para o produto ser considerado brasileiro do ponto de vista legal²³⁰. Também é clara a inspiração nas legislações da Inglaterra, França e Itália que, após a II Guerra Mundial, adotaram o congelamento de repatriação dos lucros obtidos por distribuidoras estrangeiras, isto devido principalmente à delicada situação financeira de tais países, permitindo às empresas o investimento do dinheiro congelado na produção nacional²³¹. É bastante provável que Tambellini trabalhasse com a hipótese de que após a formação do mercado de capitais através dos incentivos governamentais, as distribuidoras estrangeiras começassem a trazer capital para o Brasil especificamente para aplicação na produção.

Nada disso ocorreu, pois nem as leis em torno da distribuição obrigatória e do imposto de consumo foram aprovadas, nem os distribuidores se interessaram em investir na produção mesmo quando entrou em vigor em 1962 a lei que permitia a utilização de 40% do imposto de renda devido²³². Flávio Tambellini não se dava conta de que o modo dependente pelo qual o Brasil continuava a se inserir no capitalismo internacional, que se aprofundou na década de 1950 através inclusive da industrialização acelerada do país, dava pouca margem a decisões unilaterais como esta de pressionar a formação de uma aliança com as distribuidoras estrangeiras para a formação de um mercado de capitais, pois tais

²³⁰ JOHNSON, Randal. Op. cit., p. 95.

²³¹ GUBACK, Thomas H. Op. cit., p. 474-475.

²³² As distribuidoras estrangeiras passaram a investir na produção somente a partir da alteração da legislação em 1966, mudança por meio da qual os recursos não utilizados reverteriam para o INC, quando anteriormente eram destinados ao Tesouro Nacional. Em 1969 a lei foi novamente alterada destinando parcela da receita do imposto de renda para a então recém criada EMBRAFILME e acabando com a possibilidade das distribuidoras operarem com tais recursos. Ver JOHNSON, Randal. Op. cit., p. 121-122.

empresas simplesmente não tinham interesse nisso. Na Europa Ocidental o investimento de capital norte-americano na produção ocorrera devido a razões como a existência de maior parque técnico e profissional, bem como ao apoio econômico norte-americano aos países daquela região de forma a deter o avanço da influência soviética. A própria lei de distribuição obrigatória era pouco viável na prática, não sendo difícil prever que em geral as distribuidoras trabalhariam com o rebotalho do mercado apenas para cumprir a legislação ou diminuiriam ao máximo a importação, porém ocupando as salas com o mesmo produto por mais tempo, portanto, não parece cabível que tal legislação permitisse o avanço do produto nacional a ponto de concorrer com o estrangeiro e de viabilizar a tão almejada industrialização.

A atuação de Flávio Tambellini à frente do GEICINE foi responsável também pela implantação do INC em 1966, já no final do primeiro governo da ditadura militar, o do Marechal Castelo Branco. O novo projeto de criação do órgão foi encaminhado ao Ministério da Indústria e Comércio em agosto de 1963, justificando a sua necessidade da forma seguinte²³³:

No exercício de suas atribuições, o GEICINE encontrou uma série de dificuldades para a colocação, em prática, de várias medidas que estudou e propôs, uma vez que não sendo a execução dessas medidas de sua competência nem dispendo de estrutura administrativa para tanto, não pode exercer uma ação direta, principalmente no que diz respeito à fiscalização das leis de proteção ao cinema nacional.

O projeto apresentado reflete bem a preocupação exposta acima. No artigo que prevê as competências do INC, sete dos dezesseis pontos elencados relacionam-se de alguma forma com a criação de legislação ou a fiscalização da já existente. Ademais, a leitura do documento deixa clara a confiança de Tambellini na formação do mercado de capitais através dos incentivos fiscais comentados anteriormente, posto não haver nenhuma determinação relativa ao funcionamento do INC como órgão de financiamento. Interessa ainda notar na proposta do INC que ele se subordinaria ao Ministério da Indústria e Comércio, tal como o GEICINE, possuindo um Conselho Técnico, sua mais alta instância de decisões, composto pelos representantes de vários ministérios e órgãos econômicos

²³³ INSTITUTO Nacional de Cinema. *Revista do GEICINE*, s. l., 1964.

governamentais. Desta forma de organização podemos retirar duas importantes conclusões, a primeira deixa patente que mais do que nunca “cinema é problema de governo”, ou seja, da burocracia governamental deveria surgir a indústria, isto a ponto de não haver representantes da área cinematográfica no Conselho Técnico, deslocados que estavam para o Conselho Consultivo; a segunda, constata predominância da área econômica do governo no Conselho Técnico de forma a isolar o culturalismo de educadores e diplomatas²³⁴.

O INC contaria para sua manutenção com dotações orçamentárias do governo e a taxa de censura, serviço, aliás, que ele passaria a executar. Curiosamente, da mesma forma que no projeto da autoria de Alberto Cavalcanti, defendia-se a unificação de todos os serviços cinematográficos do governo federal, com a exceção da Agência Nacional e do INCE. Ao meu ver, no que se refere ao pensamento industrial, apesar da ausência de previsão do órgão como financiador da produção, embora houvesse espaço dentro das suas atribuições para que isso fosse levado a efeito caso julgado necessário, o projeto do INC elaborado pelo GEICINE foi dos mais radicais em termos eminentemente industrialistas.

Entretanto, quando da sua efetiva implantação, o INC assumiu feição bem distinta daquela delineada no projeto. Sem obter a centralização dos serviços cinematográficos federais nem a censura, sua principal fonte de renda era a “contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica” – taxa cobrada por metro linear de todos os filmes exibidos nos cinemas e na televisão – e de maneira secundária dotações orçamentárias e o dinheiro retido do imposto de renda dos distribuidores estrangeiros não utilizado por estes na produção²³⁵. Ao contrário do projeto, quando da sua criação o INC tinha entre seus objetivos financiar a produção, sinal que começava se implantar a descrença no funcionamento do mercado de capitais incentivado. A distância do INC que realmente se efetivou e o do projeto desenvolvimentista também pode ser aferida pela vinculação ao Ministério da Educação e Cultura, marcando a faceta culturalista do órgão, isto a ponto de se afirmar no documento oficial da sua criação que os financiamentos

²³⁴ O Conselho Técnico do INC teria como componentes o presidente do instituto e representantes indicados pelo Ministério da Fazenda, Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Educação e Cultura, Ministério da Justiça e Negócios Interiores, da Superintendência da Moeda e do Crédito, da Carteira de Crédito Agrícola e Industrial do Banco do Brasil, da Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil, do Conselho de Política Aduaneira e do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico. No Conselho Consultivo tinham assento representantes da crítica, dos produtores, das “empresas industriais de cinema”, das empresas de curta-metragem, dos técnicos e atores, das entidades culturais de cinema, dos exibidores e dos distribuidores.

²³⁵ SIMIS, Anita. Op. cit., p. 249-259.

diretos se pautariam pelo critério artístico-cultural. Mas também se garantia que o INC teria entre suas funções o “estímulo” à indústria e de “elemento disciplinador” pretensamente neutro nos conflitos de interesses entre produtores, distribuidores e exibidores visando se tornar “instrumento de harmonização” nas relações destes setores²³⁶. Note-se que as contradições encontradas posteriormente na EMBRAFILME decorrentes do acúmulo de funções absolutamente diferenciadas germinaram no INC, embora aqui mais adensadas pela predisposição em tornar-se o tal “instrumento de harmonização” numa situação de absoluta oposição no mercado, na qual produtores e distribuidores de filmes nacionais defendiam a industrialização e distribuidores de filmes estrangeiros e exibidores eram contrários.

*

Talvez cause espécie em alguns historiadores do cinema brasileiro incluir, como fiz anteriormente, Paulo Emilio Salles Gomes no rol dos desenvolvimentistas. Inicialmente, é necessário explicar que o autor dedicou parte bastante limitada da sua obra à reflexão mais sistemática sobre a questão da industrialização, basicamente uma série de textos publicados no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* entre fins de 1960 e o início 1961. A ligação com o desenvolvimentismo cinematográfico, para além do apoio ao GEICINE, expressa-se, por exemplo, no artigo “Novos horizontes”, no qual se destacam positivamente o trabalho jornalístico de Flávio Tambellini e os estudos econômicos de Cavalheiro Lima e Jacques Deheinzelin²³⁷.

Na fase atual a luta pelo cinema nacional em São Paulo assumiu um aspecto novo, caracterizado pela clareza das intenções e pelo horror às frases feitas. Ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que cem denúncias vagas ao imperialismo. (p. 43)

A referência negativa relaciona-se com os comunistas e seus ataques ao imperialismo no campo cinematográfico, e já tive oportunidade anteriormente de comentar o quanto Paulo Emilio tendia a desconsiderar importantes avanços em termos do pensamento industrial efetuados, por exemplo, nos congressos da primeira metade dos anos

²³⁶ INC hora primeira. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5, jul. ago. 1967.

²³⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. Novos horizontes. In: Op. cit. v. I. p. 42-44. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 8 dez. 1956.

de 1950. Também ficou bem caracterizada nesta citação a ligação do autor com outros desenvolvimentistas, sejam nacionalistas ou não.

Entretanto, neste período, o apoio incondicional de Paulo Emílio ao cinema nacional, atualmente consumido de forma bastante acrítica e sem atenção para com a riqueza analítica dos termos deste apoio, ainda não se configurara. O crítico chegou mesmo a declarar-se em determinado momento contrário ao apoio estatal à produção se não fossem feitas exigências na legislação em torno da questão da qualidade. Esta surge, como de hábito, sem maiores definições e exemplificada em obras tão díspares como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Absolutamente certo* (Anselmo Duarte, 1958) e *Estranho encontro* (Walter Hugo Khouri, 1958)²³⁸.

Mas quando da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica²³⁹, ocorrida em novembro de 1960 sob os auspícios da Comissão Estadual de Cinema paulista e com Paulo Emílio entre os principais organizadores, bem outra já era a sua posição. José Inácio de Melo Souza registra que o temário dizia respeito à crítica e suas relações com a indústria, o comércio e a cultura cinematográfica. O mesmo autor informa ainda que Paulo Emílio apresentou duas teses, “Ideologia da crítica cinematográfica e o problema do diálogo”, relatada por Humberto Didonet, e “Uma situação colonial?”, por Jacques do Prado Brandão, a primeira obteve maior repercussão, mas é a segunda que aqui interessa²⁴⁰.

A análise do hoje clássico “Uma situação colonial?” indica que a concepção desenvolvimentista de corte nitidamente nacionalista de Paulo Emílio, no início dos anos de 1960, apresenta pontos de intersecção com a reflexão de alguns pensadores então ligados ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros)²⁴¹. Para os intelectuais do ISEB, segundo Caio Navarro de Toledo, a situação do Brasil era entendida de forma homogênea como subdesenvolvida, sem nenhuma autonomia entre economia, cultura e ideologia, concepção expressa no axioma “tudo é subdesenvolvido no

²³⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. Rascunhos e exercícios. In: Op. cit. v. I. p. 349-355. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 21 jun. 1958.

²³⁹ Entre os participantes da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica destacam-se, além de Paulo Emílio: Almeida Salles, B. J. Duarte, Cavalheiro Lima, Trigueirinho Neto, Jacques Deheinzelin, Jacques do Prado Brandão, Walter da Silveira, P. F. Gastal, Humberto Didonet, Linduarte Noronha, Ely Azeredo, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira.

²⁴⁰ SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 399-404.

²⁴¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial? In: Op. cit. v. II. p. 286-291. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 19 nov. 1960.

subdesenvolvimento”²⁴². Já no seu ensaio, que responde positivamente à interrogação do título, Paulo Emílio identifica na “mediocridade”, classificada de a “marca cruel do subdesenvolvimento”, o dado comum de todas as atividades cinematográficas – produção, distribuição, exibição e cultura – desenvolvidas no país, sem nenhuma distinção de níveis diferentes. As homologias tornam-se particularmente notáveis quando se investiga o pensamento de Roland Corbisier, que em *Formação e problema da cultura brasileira*²⁴³, no subcapítulo intitulado “Estrutura da situação colonial”, explicita que esta seria uma “totalidade” ou uma “situação global”, portanto, a sociedade colonizada seria “globalmente alienada”, pois o seu funcionamento ocorreria baseado no imperialismo econômico que faria da colônia apenas um “instrumento”²⁴⁴. Ora, Paulo Emílio caracteriza os importadores, exibidores e críticos como “alienados”, os dois primeiros segmentos pelo fato de a sua atividade estar desligada da “emancipação” econômica do país, os últimos por terem o seu “espírito” voltado para as culturas estrangeiras que admiravam, mas sobre as quais não teriam nenhum poder de influência; finalmente os produtores dedicados aos filmes mais diretamente comerciais e o seu público seriam também “alienados” mas em relação ao próprio cinema, posto que para eles a verdadeira arte cinematográfica era estrangeira. “Uma situação colonial?” observa ainda que as co-produções poderiam acarretar a utilização por diretores estrangeiros das “histórias, paisagens e humanidade” brasileiras configurando a “fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados”; fazendo eco à seguinte asserção de Corbisier:

Assim como, no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima e importa produto acabado, assim também, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior. (p. 69)

No decorrer da série de textos de Paulo Emílio deste período há outras semelhanças com o pensamento de Roland Corbisier, pois ambos compartilhavam a crença no desenvolvimento da sociedade caracterizado por etapas, de que aquele momento histórico demarcava o início de uma nova etapa – a da superação do colonialismo –, entendiam a

²⁴² TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1978. p. 86-87.

²⁴³ Carlos Guilherme Mota destaca a ampla divulgação de *Formação e problema da cultura brasileira* e anota que quem melhor formalizou a ideologia da cultura brasileira segundo os pressupostos nacionalistas foi Roland Corbisier. Ver MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1990. p. 164-173.

²⁴⁴ CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960. p. 28-32.

“consciência” do subdesenvolvimento como fator libertador e a industrialização como substrato econômico para tanto. Segundo Paulo Emílio:

A cinematografia brasileira, como a política geral dos países subdesenvolvidos, tem sido um mundo de ficções. Durante anos a fio ninguém teve idéia de como as coisas se passavam; os dados nos quais se assentava a produção e o comércio dos filmes brasileiros eram bem mais fantasiosos do que o enredo das fitas.²⁴⁵ (p. 297-298)

Para o ensaísta, a entrada da alta burguesia paulista no cenário cinematográfico nacional, consubstanciada, sobretudo, pela criação da Vera Cruz, é que iniciou o processo de conhecimento da realidade dos motivos do atraso da produção nacional, inoculando o “gosto da realidade” em nossa “consciência cinematográfica”. Passados pouco mais de dez anos da fundação da empresa paulista, ocorria na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica “a oportunidade para a cristalização das idéias e para a tomada de consciência da fase superior em que vai entrar a cinematografia brasileira”.²⁴⁶

Roland Corbisier preocupou-se com a questão da formação da “consciência” da realidade nacional e do que isto significava em termos mais amplos na luta contra o colonialismo.

Temos insistido em que a urgente tarefa que se apresenta à inteligência brasileira, na presente fase da vida nacional, é a de tomar consciência da nossa realidade, do processo histórico-social do País. Essa tomada de consciência da realidade nacional não consiste, porém, como se poderia imaginar, na apreensão e na descrição de um objeto imóvel no espaço, mas, ao contrário, na compreensão de um processo em curso no tempo, que se desdobra nas dimensões do passado, do presente e do futuro. Tomar consciência de nosso passado, à luz de um prévio projeto de emancipação nacional, é fazer a crítica e a denúncia do colonialismo, que foi, digamos assim, nosso estatuto existencial até há bem pouco tempo. O que importa salientar a esse respeito é que o colonialismo é um “fenômeno social total” ou, se preferirem, “uma forma específica de existência humana”, para empregar a expressão de Ortega y Gasset. Assim sendo, o colonialismo não caracterizava apenas o nosso aparelho de

²⁴⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. Um mundo de ficções. Op. cit. v. II. p. 296-300. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 17 dez. 1960.

²⁴⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. O gosto da realidade. Op. cit. v. II. p. 305-308. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 31 dez. 1960.

produção, voltado para a exportação de matérias-primas e a importação de produtos acabados, mas caracterizava a nossa vida cultural, que consistia também na importação do produto cultural estrangeiro, pronto e acabado.²⁴⁷

A problemática do cinema nacional adapta-se bem ao esquema proposto por Roland Corbisier, pois tanto do ponto de vista econômico quanto cultural esta atividade encontrava-se colonizada já que o mercado era dominado pelo produto norte-americano e o público habituou-se completamente a ele.

Partindo do novo pressuposto de Paulo Emílio, de que não adiantaria analisar “motivos técnicos, artísticos e intelectuais” que levavam o filme brasileiro a possuir um nível ruim e nem mesmo discutir medidas para garantir a produção, qual o objetivo da luta pela industrialização? Tudo se resume num primeiro nível em abrir espaço para o produto nacional no mercado ocupado, e para tanto seria necessária a aplicação de “medidas de caráter alfandegário e cambial”, ou seja, tratar-se-ia de uma ação do governo, pois atualmente “a revolução assume às vezes o aspecto de medidas rotineiras” da administração pública, tal como acontecia na Inglaterra governada pelos trabalhistas. Ocorria que o governo, o responsável pelo fato de o cinema não ter se afirmado entre nós na década de 1950, não tomava tais medidas demonstrando possuir ainda resquícios da mentalidade colonial, compreensível no início do século XX, mas inteiramente superada naquela quadra marcada pelo advento das indústrias siderúrgica, petrolífera e automobilística²⁴⁸. Observo que neste ponto Paulo Emílio retoma a já tradicional comparação do cinema com outras indústrias e a elevou a novo patamar, pois não se partia da ilusão de que o cinema era mais importante ou difícil em comparação a siderurgia, a exploração e o refino de petróleo e derivados ou a fabricação de veículos automotores, aliás, bem ao contrário. Era justamente o novo estágio econômico do país que estaria a exigir a industrialização também no campo cinematográfico.

Representativo do tipo de mentalidade governamental, então combatida por Paulo Emílio, é um caso narrado pelo produtor Mário Audrá Jr. quando a CFC (Comissão Federal de Cinema), da qual ele fazia parte, foi recebida no Catete para entrega de um relatório ao

²⁴⁷ CORBISIER, Roland. Por uma cultura brasileira autêntica. In: *Autobiografia filosófica – Das ideologias à teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 273-274. Publicado originalmente em *Para Todos* na 1ª quinzena jul. 1957.

²⁴⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma revolução inocente. Op. cit. v. II. p. 324-327. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 18 mar. 1961.

presidente Juscelino Kubitschek e este indagou se as medidas ali reclamadas não prejudicariam o cinema estrangeiro²⁴⁹.

Mas se a esfera governamental não tomava decisões fundamentais por ainda estar marcada em relação ao cinema por uma mentalidade colonial, o que fazer? Paulo Emílio tem clareza meridiana quanto a isto²⁵⁰:

O papel dos que assumiram a responsabilidade de cuidar do cinema brasileiro é esclarecer, persuadir, educar os nossos homens públicos. O processo já está em curso, como demonstram os resultados parciais obtidos pelas diferentes comissões de cinema na esfera municipal, estadual e federal, e cada dia que se passa o terreno amadurece para uma tomada definitiva de consciência. (p. 315)

A citação acima, ao meu ver, resume de forma esclarecedora o projeto de Paulo Emílio e de outros componentes do meio cinematográfico de então, não apenas os desenvolvimentistas: tratar-se-ia de “conscientizar” a elite, especialmente política e também a econômica – como este artigo mesmo acrescenta em outro trecho –, da importância do cinema brasileiro, só a partir daí a sua industrialização se concretizaria e mesmo do ponto de vista artístico a maturidade seria atingida. Esta responsabilidade auto-atribuída rebate-se na perspectiva que o ISEB tinha da responsabilidade dos intelectuais, que, segundo Roland Corbisier, seriam o próprio “órgão da consciência nacional” preocupado com os problemas do Brasil e buscando resolvê-los²⁵¹.

Mas voltando a Paulo Emílio, ele assim descreve as novas relações entre cinema brasileiro e sociedade:

À indiferença generalizada de alguns anos atrás, só perturbada por acontecimentos de vulto como a estréia da Vera Cruz ou o êxito de *O cangaceiro*, substituiu-se um estado de espírito difícil de ser configurado, e que por minha parte definirei como sendo de aflição. As pessoas se afligem pelo fato de o cinema brasileiro ser tão mau. [...]. Estamos aflitos porque nosso cinema nos humilha. Sua mediocridade torna-se cada dia mais insuportável, não porque os filmes se tenham

²⁴⁹ AUDRÁ JR. Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997. p. 152-153.

²⁵⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. A vez do Brasil. Op. cit. v. II. p. 314-318. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 11 fev. 1961.

²⁵¹ CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Op. cit., p. 44.

tornado piores, mas porque assumem aos nossos olhos uma importância que não lhes concedíamos antigamente. (p. 316-317)

Não se define quem era indiferente ao cinema nacional ou a quem ele passou a afligir pela “mediocridade”, seriam todos os espectadores brasileiros como a utilização da primeira pessoa do plural talvez deixe entrever? Certamente que não, pois o próprio autor divulga uma pesquisa atribuída a Jacques Deheinzelin segundo a qual o rendimento médio do filme nacional é maior que o do estrangeiro²⁵². Aliás, já era fato conhecido há algum tempo que o público popular, por diversas razões que iam da identificação cultural, passando pelo desejo de ver imagens dos astros do rádio até pela impossibilidade de conseguir ler as legendas dos filmes estrangeiros, preferia mesmo o produto nacional. Portanto para este público especificamente não havia manifestação aparente de insatisfação, indiferença, vergonha, aflição etc. Havia sim para as classes média e alta, é a elas que Paulo Emílio se dirige, e mais especificamente para suas franjas de elite do ponto de vista político, social, intelectual ou econômico. Entretanto, cumpre sublinhar, ao nível do estilo o apelo à primeira pessoa do plural e ao nível ideológico o nacionalismo, acabam por agir como uma argamassa que une os setores populares à classe média e alta no objetivo de acabar com a “mediocridade” no cinema brasileiro.

O nacionalismo de Paulo Emílio nesta quadra histórica fica bem marcado quando o último daquela série de artigos discute o recém criado GEICINE, comentando inicialmente a convenção de críticos ocorrida no final de 1960²⁵³.

Ou adquirimos uma perspectiva nacional, o que implica num entrosamento cada vez mais íntimo com o borbulhar de idéias e iniciativas que surgem nas mais diversas partes do território, ou seremos incapazes de enfrentar as tarefas que aí estão, a solicitar o nosso pensamento e a nossa ação. (p. 328)

Apesar de o autor referir-se diretamente aos “brasileiros que se interessam por cinema” no trecho citado, entendo que esta, naquele momento, era sua concepção de pensar o Brasil e seus problemas de forma mais ampla. A concepção da união de classes, etnias e regiões num todo nacional visando resolver os problemas da nação freqüentemente, entre

²⁵² GOMES, Paulo Emílio Salles. Ao futuro prefeito. Op. cit. v. II. p. 319-323. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 18 fev. 1961.

²⁵³ GOMES, Paulo Emílio Salles. Importância do GEICINE. Op. cit. v. II. p. 328-332. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 25 mar. 1961.

nós, acaba derivando para a crença no Estado como meio para se chegar a tal fim, visto que ele não conflitaria com os verdadeiros interesses nacionais e que estes seriam iguais para todos. Não espanta, portanto, quando no mesmo artigo afirma:

Na verdade, só falta, só estava faltando, o toque mágico da decisão governamental, o *Abre-te-Sésamo* de algumas medidas federais, de caráter aduaneiro, tarifário, cambial e bancário, para que se revelem aos nossos olhos pasmados os tesouros latentes e insuspeitos de uma grande cinematografia brasileira. A fórmula mágica foi encontrada, a vara de condão que vai apresentar o gênio cinematográfico brasileiro aí está, já se forjou o instrumento da ação libertadora, é o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, o GEICINE. (p. 329-330)

Há um evidente exagero retórico, sublinhado especialmente pela utilização de imagens que remetem às histórias fantásticas, mas todo ele direcionado de forma a marcar a importância da ação governamental. E esta é tão essencial na perspectiva de Paulo Emílio, que, ao contrário de vários segmentos do meio cinematográfico²⁵⁴, ele apóia integralmente o fato de a Diretoria Executiva do GEICINE ser composta unicamente por representantes de órgãos governamentais, ficando reservada à corporação representatividade tão-somente no Conselho Consultivo.

Esta série de artigos constitui-se na mais bem acabada expressão do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, por conseguir articulá-lo de forma refinada a determinadas reflexões da época sobre o desenvolvimento do país, especialmente aquelas produzidas no interior do ISEB. Alex Viany buscou o mesmo objetivo em relação ao marxismo tal como ele era difundido pelo PCB, mas suas interpretações devido às excessivas simplificações e reducionismos estão longe de se igualar às de Paulo Emílio. Este tipo de articulação, raro na história do pensamento cinematográfico e expressão do seu acanhamento face à inteligência brasileira, é fundamental não apenas por permitir integrar a questão do cinema ao conjunto dos problemas nacionais como ainda por ser uma forma de dimensionar de maneira mais realista a sua configuração neste conjunto, evitando-se ingenuidades que acabaram por minar boa parte do esforço de reflexão em torno da indústria cinematográfica.

²⁵⁴ B. J. Duarte, Geraldo Santos Pereira, o sindicato carioca da indústria cinematográfica e o sindicato paulista dos distribuidores posicionaram-se contra o GEICINE, entre outras razões, pelo fato de a Diretoria Executiva não ter representantes do meio cinematográfico. Ver SIMIS, Anita. Op. cit., p. 238.

III. MATERIALIDADE E CAPITALISTAS

III. A. FILME VIRGEM E LABORATÓRIOS

O filme virgem foi o primeiro tema da campanha do cinema brasileiro de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima a agir de maneira a catalisar as discussões no meio cinematográfico, pois ele era o insumo básico para a realização. Cabe ainda assinalar que a produção nacional sempre teve de recorrer à importação do filme virgem negativo e positivo, visto que até hoje nunca foram fabricados no Brasil, isto certamente colaborou para fortalecer a dependência estrutural em relação ao exterior.

Já em 1924, Luiz de Barros explica, através de um texto publicado na coluna “O cinema no Brasil” de Pedro Lima²⁵⁵, que os direitos alfandegários cobrados pelo filme virgem importado sobrecarregavam a produção, solicitando ao governo federal a isenção deste insumo e o aumento na taxaço do filme impresso importado, destarte, a alfândega não perderia receita. Outra reivindicação ali expressa diz respeito à diminuição dos impostos municipais cobrados dos laboratórios, como compensação poder-se-ia cobrar mais imposto dos cinemas que não exibissem certo número de fitas brasileiras durante o ano.

Paulo Emílio Salles Gomes contextualizou a problemática do filme virgem naquele momento:

Antigamente ele pagava para entrar no país muito menos do que o impresso, mas como a Alfândega não dispunha de uma câmara escura, os comerciantes declaravam como virgens boa parte dos filmes que depois passavam em seus cinemas. Para simplificar, a autoridade pública estabeleceu um imposto só para as duas categorias, o mais alto naturalmente.²⁵⁶

Logo depois de publicar o artigo de Luiz de Barros, Pedro Lima comenta que o governo gastava dinheiro com o cinema de forma errada, pois além dos compadrios, os filmes financiados eram “naturais” divulgando produtos brasileiros como o café ou figuras importantes naquele momento e isto nada adiantava. Na sua opinião, o governo, ao invés de

²⁵⁵ BARROS, Luiz de. Direitos alfandegários e impostos. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 36, 6 set. 1924.

²⁵⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p. 316.

bancar este tipo de produção, deveria facilitar a importação do filme virgem e diminuir os impostos sobre os laboratórios²⁵⁷.

Em momento de maior angústia diante da desatenção governamental para com o problema, Pedro Lima argumenta que nenhuma produtora poderia “estabelecer-se solidamente”, pois os impostos alfandegários sobre o filme virgem tornavam a competição com as fábricas estrangeiras impossível. Fazia-se necessário, portanto, isentar totalmente o filme virgem, até porque a sua importação era irrisória, não afetando o tesouro nacional significativamente. Ademais, as distribuidoras estrangeiras que importavam fitas para o Brasil passariam a copiá-las aqui a fim de se aproveitar da isenção, fato alvissareiro, pois incrementaria o trabalho dos laboratórios nacionais e os negativos impressos importados sempre poderiam ter seu imposto alfandegário aumentado²⁵⁸. Tudo isto para concluir de forma retumbante:

Suprimir os direitos da alfândega pagos pelo filme virgem, corresponde quebrar as algemas que amarram a cinematografia brasileira.

Removido este obstáculo teremos uma realidade, o Cinema Brasileiro.

No entanto, apesar de toda esta verbosidade, os governos do final da República Velha em nada alteraram a situação do imposto alfandegário sobre o filme virgem. Contribuiu certamente para tanto o fato de na época o sistema tributário brasileiro escorar-se na renda alfandegária, levando o governo a seguir uma diretriz cujas tarifas eram essencialmente fiscais, ou seja, não se pretendia aumentar os impostos visando criar condições propícias para o florescimento industrial, mas sim cobrar valores que permitissem a continuidade da importação e a manutenção no equilíbrio das contas do país²⁵⁹. Devido a tal política, Luiz de Barros e Pedro Lima demonstraram preocupação em sugerir outras fontes para compensar a isenção ou diminuição de direitos sobre o filme virgem.

Somente no início dos anos de 1930, no bojo da regulamentação cinematográfica implementada pelo decreto 21.240/32, ocorreu significativa redução no imposto alfandegário, alterando-se de 10\$000 para 1\$000 a cobrança por quilo de filme virgem importado para o Brasil. Segundo Anita Simis, houve, neste sentido restrito, política

²⁵⁷ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 52, 27 dez. 1924.

²⁵⁸ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 14, 7 abr. 1926.

²⁵⁹ LUZ, Nícia Vilela. *A luta pela industrialização do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975. p. 26-27.

protecionista por parte do governo já que para o filme impresso a redução foi de 60% na sua taxa alfandegária enquanto a do filme virgem foi da ordem de 90%, destarte o filme impresso pagava dez vezes mais que o filme virgem para entrar no Brasil, proporção só alterada em 1949, quando este foi totalmente isentado da taxa alfandegária²⁶⁰.

Em alguns momentos específicos a dependência externa do insumo assumiu contornos dramáticos no pensamento industrial, especialmente quando da II Guerra Mundial, período no qual sua importação foi muito dificultada pelo fato de a produção da película 35mm norte-americana ter sido incorporada ao esforço de guerra. Humberto Mauro observou que se algumas indústrias nacionais beneficiaram-se com o conflito abastecendo o mercado interno que não mais podia contar com o produto importado, já a atividade cinematográfica não teve a mesma desenvoltura devido à mencionada dificuldade de acesso ao filme virgem²⁶¹. É de se notar que a produção cinematográfica da Argentina, cujo apogeu em termos numéricos naqueles anos ocorreu em 1942 com a realização de 56 longas-metragens, sofreu duro golpe do ano seguinte, entre outras razões, pela restrição norte-americana de vender película a um país neutro na guerra, de forma que em 1945 sua produção reduziu-se a 23 longas-metragens, isto num contexto de forte concorrência com o México pelo mercado hispano-americano²⁶².

Especialmente sensível à dependência excessiva em relação aos Estados Unidos, e conhecendo os problemas atravessados pela Argentina, Alex Viany, já em 1952, propõe:

É preciso que se dedique especial atenção à questão das relações comerciais e do intercâmbio direto entre o Brasil e todos os países produtores de equipamento cinematográfico e filme virgem, a fim de que possamos negociar com aqueles que melhores condições oferecem – e termos mesmo no Brasil, dentro em pouco, uma indústria de filme virgem capaz de suprir o mercado interno.²⁶³

Ou seja, tratar-se-ia de ampliar as fontes de importação, e certamente Viany pensava na União Soviética e seus aliados, como ainda criar condições para a instalação da fábrica de filme virgem talvez até com a colaboração de um país socialista. A instituição de uma

²⁶⁰ SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1996. p. 101-102.

²⁶¹ MAURO, Humberto. A guerra fotográfica. In: VIANY, Alex (Coord.). *Humberto Mauro – Sua vida / Sua arte / Sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / EMBRAFILME, 1978. p. 148-149. Palestra radiofônica proferida a 1 jul. 1944.

²⁶² GETINO, Octavio. Argentine. In: HENNEBELLE, Guy e GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Paris: Lherminier, 1981. p. 32-35.

²⁶³ VIANY, Alex. O cinema nacional. *Fundamentos*, São Paulo, v. V, n. 28, jun. 1952.

fábrica de filme virgem, a partir daí, vez por outra será retomada pelo pensamento industrial como objetivo a ser alcançado.

A dificuldade na manutenção econômica de laboratórios para o processamento das películas e de que eles tivessem um mínimo de qualidade técnica imbrica-se diretamente com a questão do filme virgem. Se em plena década de 1920 o processamento através de equipamentos rudimentares, tais como teares, não era encarado como um problema; já a partir do advento do som tal não se dá, pois começaram a se fazer necessárias várias máquinas para se chegar à cópia final com alguma qualidade, tudo isto especialmente devido ao som ótico. Vimos acima que Luiz de Barros e Pedro Lima preocuparam-se, no período do cinema silencioso, com formas de incrementar o trabalho dos laboratórios nacionais, particularmente no caso do segundo através da proposta de taxa alfandegária que incentivasse as distribuidoras estrangeiras a copiar suas produções no Brasil. No entanto, até este tipo de proteção enfrentou forte oposição das distribuidoras estrangeiras, conforme é possível aferir numa truculenta declaração de William Melniker, representante da Metro-Goldwyn Mayer, na qual se afirma que a empresa nunca copiaria suas fitas aqui²⁶⁴. Em 1933, a ACPB (Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros), em documento a Getúlio Vargas contendo várias reivindicações, apelou para que se elevasse em 30% a taxa alfandegária do filme positivo impresso e se mantivesse a taxa do negativo impresso, objetivando evidentemente aumentar o trabalho dos laboratórios nacionais²⁶⁵. A utilização no Brasil do filme colorido, que começou a se dar de maneira mais efetiva na década de 1950, também trouxe novos problemas de adaptação dos laboratórios às tecnologias ali envolvidas, embora de forma menos dramática do que a introdução do som pelo fato de o preto-e-branco ter continuado até na década seguinte a ser opção corrente dos produtores.

Em relação aos outros tipos de indústria cultural, a questão do filme virgem e do seu processamento não deixa de colocar problemas específicos para o cinema. Afirimo isto porque o suporte no qual a obra é impressa e depois divulgada, as películas negativa e positiva, possuem custos incomparavelmente maiores do que o papel, o disco, a fita

²⁶⁴ LIMA, Pedro. Fecharão todos os cinemas do Brasil? *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 28 out. 1931.

²⁶⁵ CARIJÓ, Armando de Moura (Relator). *Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros – Relatório da Diretoria – Biênio de 2-6-34 a 2-6-36*. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937. p. 24-27.

magnética etc. Também o processamento das películas no laboratório, que ocorre em várias etapas, é mais complexo do que os processos da indústria fonográfica, do livro, da televisão ou do rádio. Finalmente, o público de cinema no Brasil acostumou-se ao padrão técnico de qualidade determinado pelo produto estrangeiro, de forma que o nacional teria de segui-lo minimamente para conseguir aceitação sem que muitas vezes máquinas, tipos de películas, emulsões e *know-how* fossem os adequados. Os ideólogos do pensamento industrial possuem concepção difusa desta problemática, mas que se revela quando, por exemplo, o produtor Jarbas Barbosa nas suas memórias considera José Augusto Rodrigues, o criador do Líder Cine Laboratórios, uma das principais figuras do cinema brasileiro na vertente da indústria²⁶⁶. Esta ordem de problemas envolvendo o material mesmo de veiculação do filme e o seu processamento teve importância ainda difícil de avaliar nos reveses na implantação da indústria cinematográfica entre nós, merecendo um estudo particular que está por ser feito.

III. B. *STUDIO SYSTEME* ESTÚDIOS

Desde o início a campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima teve como referência incontestável Hollywood, inclusive no que se refere ao modo de produção. Pedro Lima, por exemplo, interroga “Onde será a Los Angeles do Brasil?” ao anunciar que São Paulo estava superando numericamente o Rio de Janeiro na realização de filmes de ficção²⁶⁷; bem como elogia a APA Film pela contratação de Antônio Rolando, profissional brasileiro que, segundo o cronista, viajara aos Estados Unidos para ver como se trabalhava nos estúdios²⁶⁸. Tal fixação por Hollywood se explica pelo domínio do cinema norte-americano no mercado brasileiro desde meados da década de 1910, além, claro, de este ser o principal centro de produção do mundo. Conforme indicam David Bordwell e Janet Staiger, o predomínio internacional de Hollywood tornava-a exemplar mesmo entre países europeus cujas indústrias foram importantes; o grande diretor dinamarquês Urban Gad

²⁶⁶ BARBOSA, Jarbas. *Jarbas Barbosa: 30 anos de Cinema Novo*. Entrevistado por Silvia Oroz. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade / RIOFILME, 1993. p. 76.

²⁶⁷ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 29, 19 jul. 1924.

²⁶⁸ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 12, 21 mar. 1925.

defendeu, num livro publicado ainda em 1919, o estilo e divisão do trabalho norte-americanos como modelares²⁶⁹.

Imagine-se a força de Hollywood como exemplo num país cuja indústria inexistia, a tradição era pequena e a produção reduzida. Os números quando comparados mostravam diferenças acachapantes:

Em 1923, foram lançados nos Estados Unidos 530 filmes, isto é, *features*, produções de metragem regular. Em 1924, 588. No Brasil, no ano findo [1924], apenas cinco, que foram: *Gigolette, Hei de vencer, Paulo e Virgínia, O segredo do corcunda* e *O dever de amar*, se é que não falham as nossas contas... Este ano temos *A esposa do solteiro, Alma gentil, Retribuição, Quando elas querem*, a próxima produção da América Film, que fez *Paulo e Virgínia* e que já está iniciada, e alguns outros. Podia ser pior...²⁷⁰

Na visão típica dos anos de 1920, a industrialização do cinema no Brasil só ocorreria a partir da atuação de algum profissional estrangeiro que por aqui aportasse se dispondo a investir na atividade ou através da instalação de uma grande empresa norte-americana. Representativo do primeiro caso é o texto publicado por *O Estado de S. Paulo* apontando num “antigo diretor técnico da afamada Fox Film” a nossa tábua de salvação²⁷¹; do segundo caso, o artigo de Mário Behring em *Para Todos* afirmando que este “seria o processo mais fácil, o único talvez de implantar entre nós a indústria cinematográfica”²⁷².

Entretanto, a campanha colocou a questão de forma diferente e mais avançada. Para Adhemar Gonzaga:

Não podemos esperar o dia de S. Nunca, em que a Fox e a Paramount construirão os seus *studios*, para depois filmar a nossa linda “natureza” e os tipos curiosos como o doceiro, o peixeiro, o vendedor de amendoim e outras coisas que os americanos só acham interessante nos países estrangeiros...

²⁶⁹ BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 424.

²⁷⁰ GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira. Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 321, 7 fev. 1925.

²⁷¹ *Apud* BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 32.

²⁷² *Apud* GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.*, p. 299-300.

Nós mesmos é que temos de fazer, sozinhos, pegando de fora os elementos apresentáveis que se nos apareçam.²⁷³

O processo comparativo entre o Brasil e a produção hollywoodiana levou os críticos a perceber a necessidade da unidade industrial, ou seja, do estúdio. Tal fato não deve causar estranheza, pois, conforme demonstrou Janet Staiger, o modo de produção hollywoodiano apresentava-se como semelhante ao executado numa fábrica Ford e inicialmente as descrições dos estúdios não apenas utilizavam a expressão “fábrica” para descrevê-los como ainda estas construções lembravam arquitetonicamente instalações industriais do princípio do século XX²⁷⁴. O discurso publicitário e institucional elaborado por Hollywood repisava o caráter industrial da sua produção, donde a necessidade de evidenciar a fábrica, ou seja, o estúdio.

Gonzaga celebra a notícia de que Paulo Benedetti pretendia erigir um estúdio “modesto”, continuando destarte “a cooperar pela indústria!”²⁷⁵. Pedro Lima, imerso na mística da obra fundadora, elogia *Quando elas querem* (Paulo Trincheira e Eugênio Kerrigan, 1925) porque este teria seria o primeiro filme no Brasil rodado num “estúdio de verdade”²⁷⁶ e já no período de *Cinearte* considera necessário para a produção ininterrupta entre nós a “construção de um pequeno estúdio”²⁷⁷.

Seria simplista achar que os dois críticos desejavam apenas imitar Hollywood. Ora é sabido que o estilo clássico valoriza a variação das posições da câmera na mesma seqüência, pois assim a montagem tem possibilidade de dar ao espectador a impressão de uma narração com a maior ubiqüidade possível. O estúdio, dentre outras funções, propiciava facilidades técnicas para a consecução do estilo clássico em menor tempo e com maior economia de gastos. Adhemar Gonzaga e Pedro Lima entendiam como única opção estética válida o que hoje conhecemos por estilo clássico de Hollywood. Partindo desta concepção, eles tinham clareza que boa parte das deficiências dos filmes brasileiros decorria da falta de estúdios, pois os realizadores ou adaptavam suas histórias de forma que seus ambientes fossem externos – limitando muito os tipos de situações desenvolvidas na narrativa ou realizando-as de maneira inverossímil – ou utilizavam locações internas –

²⁷³ GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira. Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 355, 3 out. 1925.

²⁷⁴ BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *Op. cit.*, p. 100 e 136.

²⁷⁵ GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira. Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 346, 1 ago. 1925.

²⁷⁶ LIMA, Pedro. *O cinema no Brasil. Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 17, 25 abr. 1925.

²⁷⁷ LIMA, Pedro. *Cinema brasileiro. Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 126, 25 jul. 1928.

bastante inconvenientes, pois as câmeras, as películas e o equipamento de luz da época não facilitavam tal tipo de filmagem.

Referimo-nos aos cenários interiores, que têm sido a maior dificuldade para os que desejam filmar, devido a falta de iluminação e mesmo a um estúdio que facilite a construção de cenários.²⁷⁸

Já na crítica em torno de *Hei de vencer* (Luiz de Barros, 1924)²⁷⁹, Pedro Lima além de deplorar o fato de as internas terem sido rodadas em locações, o que prejudicaria a qualidade da iluminação, adverte:

Em geral, há nesta produção, falta de detalhes e *close-ups*, mas a colocação de máquina é das melhores que temos visto nas nossas películas, a não ser numa ou outra cena, em que a falta de espaço – sempre ela! – obriga também tal disposição de móveis, que não dão o efeito esteoscópico [sic] que serve para simular profundidade e agradar a vista.

O modelo de produção hollywoodiano baseado no estúdio conduz insensivelmente ao corolário básico deste sistema, o *star system*. Daí todo o rico tratamento visual das colunas amplamente ilustradas por fotos dos filmes prontos ou ainda em confecção, bem como por poses de pretensos astros e estrelas. A falta de fotos para ilustrar as colunas, levam os jornalistas a escrever em tom panfletário sobre a publicidade:

É necessário que todos compreendam o alcance da propaganda que para ser eficiente tem que ser fotográfica. Ajudem a ajudar-vos! Tudo isso ainda é pouco, muito pouco! Fotografem com freqüência as suas *estrelas*, gastem chapas durante as filmagens. É a despesa mais necessária.²⁸⁰

As reclamações continuaram ao longo de toda a campanha, fosse pelo fato de os produtores não apreenderem a importância da publicidade, pela falta de capital para gastar na feitura deste tipo de material ou até pelo medo de revelar o filme ao espectador – este dado, segundo a arguta análise de Paulo Emílio Salles Gomes, indica que algumas fitas deviam ser “um encadeamento de cenas sem a menor estrutura”²⁸¹. Quando da realização de *Barro humano* (1929), película dirigida por Adhemar Gonzaga e cujo diretor de

²⁷⁸ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 34, 22 ago. 1925.

²⁷⁹ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 47, 22 nov. 1924.

²⁸⁰ GONZAGA, Adhemar. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 369, 9 jan. 1926.

²⁸¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. Op. cit., p. 303.

produção foi Pedro Lima, *Cinearte* reproduziu inúmeras fotos dos atores e de *stills*. Pedro Lima chegou mesmo a afirmar, com seu habitual exagero, que graças a esta publicidade nenhum outro filme chamou tanta atenção antes²⁸².

A relevância de Hollywood para a campanha tem sua perfeita tradução na seguinte análise:

A Phebo Brasil Film, que é uma companhia completamente organizada, possuindo estúdio, pessoal técnico e alguns artistas contratados, se dedicando exclusivamente à cinematografia, é a empresa que está presentemente em melhor situação para tomar a vanguarda da nossa produção cinematográfica.²⁸³

Ou seja, características do sistema de produção hollywoodiano como estúdio, contratos fixados por tempo e estrelismo são os pesos para a avaliação de qual produtora brasileira de maior destaque no momento. Não se leva quase em consideração a realidade econômica do cinema brasileiro.

*

É fora de dúvida que durante muito tempo a necessidade de constituição do *studio system* para o desenvolvimento da indústria entre nós foi um dogma do pensamento industrial, corporificado ao nível da infra-estrutura especialmente na Cinédia, na Brasil Vita Filme e na Cia. Americana, empresas que construíram ao longo da década de 1930 estúdios de elevado custo financeiro e com boa qualidade técnica. Apesar do fracasso inapelável de todas estas experiências, o dogma continuou inabalável até a falência, em 1954, da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, certamente o exemplo mais acabado desta ideologia.

Alberto Cavalcanti, primeiro produtor geral da empresa que através dos seus conhecimentos técnicos e de arquitetura amplos chegou a colaborar na construção dos estúdios, afirmava mesmo que era impossível criar uma indústria sem as fábricas²⁸⁴. Ou seja, incorria na aceção já vista anteriormente do estúdio como unidade fabril de onde saíam os produtos para o consumo no mercado, sem nenhuma consideração de ordem econômica da crise do *studio system* nos Estados Unidos e das novidades ao nível da produção trazidas pelo advento do Neo-Realismo italiano. Também não havia clareza da gama de elementos envolvidos na importação do modo de produção do período clássico de

²⁸² LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 143, 21 nov. 1928.

²⁸³ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 157, 27 fev. 1929.

²⁸⁴ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953. p. 37.

Hollywood, pelo menos se atinarmos para o conceito de modo de produção tal como exposto por Robert C. Allen e Douglas Gomery:

Por esta última expressão entende-se aqui a estrutura global de organização da produção do filme: razões que presidiram a feitura do título em questão, repartição de tarefas na filmagem, tecnologia empregada, delegação de responsabilidades, assim como controle e critérios de avaliação do produto final.²⁸⁵

Na acepção de Gonzaga, Cavalcanti, Zampari e Audrá, dentre outros, tudo se passa como se a construção do estúdio, as importações de técnicos e de equipamentos por si só pusessem em marcha a indústria. Desconsiderava-se não apenas a conformação real do mercado, mas ainda a divisão de tarefas e responsabilidades no *studio system* – os casos narrados nos depoimentos retrospectivos de quem integrou a Vera Cruz confirmam totalmente minha hipótese –, a articulação das diferentes etapas da realização do filme, a forma de avaliar se determinado produto já estava pronto para o mercado etc.

Outra manifestação ideológica relevante partiu não da própria Vera Cruz, mas de uma empresa surgida no bojo da euforia que a criação da companhia de São Bernardo do Campo criou, trata-se da Cinematográfica Maristela. Fundada em 1950, a Maristela, segundo Afrânio Mendes Catani, tornou-se uma “segunda Vera Cruz”, pois contava com apoio de empresas, dividia-se em diversos departamentos, fazia inúmeras contratações e pretendia realizar vários filmes ao mesmo tempo. Apesar deste tipo de estrutura, seu principal acionista, Mário Audrá Jr., queria realizar filmes baratos que se pagassem no mercado interno, assim as rendas das primeiras produções bancariam as seguintes²⁸⁶.

Visando comunicar ao grande público o seu aparecimento, a Maristela produziu o curta-metragem documentário *O cinema nacional em marcha* (Mario Civelli, 1951). Após destacar inicialmente através da tradicional locução ilustrada por planos gerais da parte exterior dos estúdios que eles contavam com os melhores equipamentos técnicos, temos uma panorâmica dos refletores da empresa e a seguinte observação na banda sonora:

Aqui está o maior parque de luz dos estúdios brasileiros. Centenas de refletores que são indispensáveis para uma boa fotografia.

²⁸⁵ ALLEN, Robert C. e GOMERY, Douglas. *Faire l'histoire du cinéma*. Paris: Nathan, 1993. p. 107.

²⁸⁶ CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002. p. 61.

Seguem imagens das outras áreas técnicas e administrativas da companhia, tais como a sala das câmeras, a carpintaria, os camarins e o estúdio de som, com alguns *inserts* de filmagens então ocorrendo. É evidente que a qualidade e a quantidade de equipamentos do estúdio são julgados pelo filme elementos fundamentais para o bom rendimento das várias áreas técnicas. É de estranhar, entretanto, numa película destinada ao grande público, o fato de o estúdio em si e seus equipamentos constituírem o tema central, com pouquíssimo destaque para os astros e estrelas da companhia, que a princípio seriam os elos principais de identificação para com os espectadores. A admiração pela infra-estrutura obscurece também a ação dos técnicos, apresentados como coadjuvantes no processo industrial cinematográfico. Não deixa de ser curioso que ao final, quando a locução diz ter encontrado na mesa do produtor a lista de filmes da Maristela, não haver ninguém na sala, indicando para uma concepção do cinema industrial como algo realizado principalmente a partir do estúdio e de seus equipamentos.

O advento da Vera Cruz, e em nível inferior das outras tentativas industriais de menor escala do período como a Maristela, Multifilmes e Kino Filmes, teve o condão de fascinar de forma acrítica boa parte do meio cinematográfico de então. Escreve, por exemplo, o crítico e diretor Jonald:

Tomou vulto a consolidação da nossa indústria de filmes. A Vera Cruz e a Maristela são recentes pontos de convergência, empresas que se colocam diante do público, com aparelhagem técnica inédita no país.

São Paulo passou a receber maquinaria e técnicos. Estabeleceu-se um saudável clima de emulação de tal modo efetiva que, de hoje em diante, os que se dispuserem a novos estúdios precisam colocar a sua iniciativa em um plano mais alto. Não é mais possível repetir as aventuras do passado.²⁸⁷

Como este seria possível encontrar vários outros escritos que expressavam não mais que o embevecimento dos ideólogos diante da possibilidade da formação de uma Hollywood tropical. Isto, por vezes, mesmo da parte de críticos ligados ao PCB, e hipoteticamente defensores do cinema independente, tais como Salvyano Cavalcanti de Paiva.

²⁸⁷ JONALD. Os movimentos da Vera Cruz e da Maristela. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, XLIV, n. 2292, 24 mar. 1951.

Levanta-se, em S. Paulo, a indústria cinematográfica há muito reclamada pelo Brasil. Vera Cruz, Multifilmes e Kino Filmes são as três produtoras que constroem com rapidez estúdios e filmes, estes preparados sem solução de continuidade, tecnicamente ótimos, artisticamente aproximados do índice ideal. Fabrica-se, em São Paulo, fita de cinema não só para o mercado interno (na justa competição doméstica) como para o mercado exterior, de que tanto necessitamos.²⁸⁸

Os filmes são “construídos”, tal como os estúdios, ou “fabricados”. Tais expressões, da forma como estão utilizadas, dão a entender que uma vez a unidade industrial em perfeito funcionamento o filme seria um produto realizado tal como qualquer outro. Esta concepção do estúdio como “fábrica” estava tão arraigada que levou a produção da Vera Cruz a ser caracterizada pela ausência de estilo na maioria dos filmes. Segundo Carlos Augusto Calil, a ausência de estilo decorreria do fato de que os diversos setores trabalhavam como numa linha de montagem, cada qual com autonomia em relação ao outro resultando em algo sem nenhuma unidade²⁸⁹.

A concepção do filme como algo que pode ser equiparado a qualquer outro produto industrial do ponto de vista da sua feitura, desde que a unidade fabril funcione a contento, tem inspiração completamente enviesada em Hollywood, onde, de fato, isto nunca ocorreu. No período áureo do *studio system* os produtores mantinham grande controle sobre a realização dos filmes, servindo para, entre outras coisas, imprimir unidade de estilo à obra; sendo por vezes secundados por diretores com maior poder no interior da indústria ou, mais raramente, acumulando as duas funções.

Note-se ainda diferença marcante entre o cinema e a televisão, pois neste veículo aparentemente a construção de grandes estúdios não fazia parte do imaginário industrialista, hipótese que parece ser confirmada pelo fato de mesmo as emissoras pioneiras de vulto terem surgido sem instalações de monta, aumentando-as apenas na medida do crescimento das suas necessidades e do seu poderio econômico. A TV Tupi, informa David José Lessa Mattos, no momento da sua criação, em 1950, dividia o *cast* e um pequeno edifício com as rádios Difusora e Tupi, construção por sinal projetada para estas últimas. A TV Rio

²⁸⁸ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. É uma realidade industrial o cinema brasileiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 59, 6 jun. 1953.

²⁸⁹ CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. In: *Projeto Memória Vera Cruz*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987. p. 14.

quando surgiu em 1955 possuía apenas um estúdio bem pequeno e uma câmera, segundo depoimento de Geraldo Casé, o crescimento físico e de equipamentos foi paulatino de acordo com os primeiros sucessos de público da emissora²⁹⁰.

Porém, nem todos do meio cinematográfico brasileiro compartilharam da postura idealista diante do sistema de produção hollywoodiano, que pressupunha como meta a ser atingida a sua transplantação para o Brasil. Figuras fundamentais neste sentido foram os fundadores da Atlântida, especialmente Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Em documento escrito por Alinor Azevedo e por Arnaldo de Farias, que segundo Alex Viany intitulava-se “Manifesto da Atlântida” e marcava a fundação da empresa em 1941, temos os primeiros indícios de alternativa à mentalidade que continuou a reinar até a metade do decênio seguinte:

No Brasil, o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e, por isso mesmo, quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos. E também prestará indiscutíveis serviços para a grandeza nacional.²⁹¹ [grifo meu]

O fato de já não se perder tempo com a discussão da existência do cinema brasileiro seja como arte ou indústria ou ambos chama atenção neste trecho, mas, além disso, a principal questão indicada está na frase destacada: as “razões de capacidade” que deveriam ser levadas em conta por aqueles que resolvessem se dedicar à industrialização da produção. Ou seja, tratava-se de observar o mercado existente e a partir dele desenvolver a atividade da empresa tanto ao nível do sistema de produção quanto do próprio produto final.

Sérgio Augusto descreve que a precariedade do estúdio, localizado num terreno que abrigara um frontão de jogos de pelota basca, chegava a ponto de o isolamento acústico ser totalmente ineficiente. Os refletores foram construídos na própria empresa e a câmera, de segunda mão, era uma contrafação da Mitchell. Tais indicações levantam injunções relativas à materialidade da produção cultural. A discussão em torno do primeiro longa-

²⁹⁰ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002. p. 60. COSTA, Alcir Henrique da. Rio e Excelsior: projetos fracassados? In: SIMÕES, Inimá, COSTA, Alcir Henrique da e KEHL, Maria Rita. *Um país no ar – História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 131-132.

²⁹¹ Apud VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 113.

metragem ficcional a ser realizado pela Atlântida também consumiu bom tempo, até que se chegasse a escolha de biografia romantizada de Grande Otelo em *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943). João Luiz Vieira destaca Moacyr Fenelon na criação da Atlântida, atribuindo à experiência dele na Sonofilms influência determinante na nova empreitada. A Sonofilms, ao longo da década de 1930, com estúdios e equipamentos muito inferiores aos da Cinédia e da Brasil Vita Filme havia se firmado no mercado realizando filmes voltados para o público popular com baixo custo, especialmente comédias musicais e adaptações de comédias teatrais leves. O pesquisador Hernani Heffner informa que a empresa cinematográfica pertencia a Alberto Byington Jr., industrial que entre suas várias atividades empresariais era ligado à gravadora Columbia e possuía emissoras de rádio como a paulistana Cruzeiro do Sul, o que explica parcialmente a opção pelas comédias musicais. A companhia produtora paralisou suas atividades em 1940 após um incêndio que destruiu suas instalações²⁹².

É evidente que antes da Atlântida surgiram vários outros empreendimentos, entre eles a própria Sonofilms, investindo poucos recursos na realização de longas-metragens de ficção. O importante, em termos do pensamento industrial, é que a Atlântida foi criada a partir da compreensão destas experiências e da comparação em relação a outras mais sofisticadas, colocando-se ideologicamente em favor da observação das condições reais de mercado e da elaboração de um sistema de produção que levasse tais condições em conta. Isto foi um passo fundamental na evolução não apenas das idéias sobre a industrialização, mas do próprio cinema brasileiro como um todo. Outrossim, fica claro neste caso que a evolução do pensamento industrial cinematográfico brasileiro pelo menos até este momento deu-se em geral totalmente a reboque da realidade da produção.

Os desdobramentos mais interessantes ao nível do pensamento industrial desta nova proposta só ocorreriam efetivamente com o advento da Vera Cruz, que gerou um enfrentamento nítido entre o viés ideológico baseado no estilo de produção hollywoodiano e o que destacava em primeiro lugar a consideração para com a realidade do mercado brasileiro como base para o desenvolvimento do modo de produção. O projeto original da

²⁹² AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1989. p. 105-107. VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 153-154. HEFFNER, Hernani. Verbete "Sonofilms". In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 521-522.

Atlântida neste momento já estava descaracterizado, devido à saída de seus fundadores da direção da empresa, que desde 1947 era dominada por Luiz Severiano Ribeiro Jr. O então maior exibidor do país nunca apresentou interesse em desenvolver a empresa, buscando tão-somente maximizar seus lucros produzindo fitas que serviam para cumprir a lei de obrigatoriedade de exibição. No entanto, Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle continuaram a se bater pelas mesmas idéias nas suas novas empreitadas empresariais, nos filmes e através da imprensa.

Momento particularmente interessante deste debate ideológico em torno das formas de produção inscreve-se em *Carnaval Atlântida* (1952), dirigido por José Carlos Burle. Não que a representação em filmes do ambiente cinematográfico fosse alguma novidade, bastando lembrar de grandes obras como *Seu novo emprego* (*His new job*, Charles Chaplin, 1915), *O silêncio é de ouro* (*Le silence est d'or*, René Clair, 1947), *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) ou *Assim estava escrito* (*The bad and the beautiful*, Vincent Minnelli, 1952). No Brasil, inicialmente a maioria das películas de ficção cujos entroschos se passam no meio cinematográfico eram comédias. Já *Filmando fitas* (Antônio Rolando, 1926) seria, segundo depoimento do seu roteirista Francisco Madrigano para Maria Rita Galvão, uma “sátira” em torno da “nossa gente de cinema” na qual o operador de câmera além de caolho trabalhava com equipamento feito de sucata, o diretor se fazia passar por conde italiano – referência evidente a E.C. Kerrigan –, a atriz era burra e “assanhada”, o filme pronto irritava um exibidor a ponto de ele atacar um membro da equipe etc²⁹³. *Fazendo fitas* (Vittorio Capellaro, 1935), segundo Jorge e Víctorio Capellaro uma “crítica” aos musicais carnavalescos de sucesso feitos então tais como *Alô, alô, Brasil* (Wallace Downey, 1934) e *Alô, alô, carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1935), também enveredou pela ironia e não só em relação aos filmes citados, mas para com a própria realização que nos créditos era anunciada como produzida pela SOS, escrita por um louco, fotografada por um cego e cujo responsável pelo som era surdo. Sua trama, segundo os pesquisadores, contava a seguinte história:

Dois empresários, produtor e diretor, decidem selecionar pessoal de méritos artísticos – canto, dança e declamação – para fazer um filme, porém, devido a várias

²⁹³ GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975. p. 112-117.

peripécias, não conseguem e acabam loucos. Na última cena aparecem comprando passagens para o hospício do Juqueri (hoje Franco da Rocha), em São Paulo.²⁹⁴

A julgar pela sinopse, pois o filme se perdeu e resta apenas o trailer, trata-se no mínimo de humor negro. E o pessimismo em tom cômico sobre o cinema brasileiro não parou aí. Sérgio Augusto lembra que as confusões de *Malandros em quarta dimensão* (Luiz de Barros, 1954) têm como eixo a produtora Hara Puca Filmes²⁹⁵. Em *A baronesa transviada* (Watson Macedo, 1957), os responsáveis por um filme só pensam em arrancar o dinheiro da personagem de Dercy Gonçalves que acabou de receber uma grande herança.

Até os anos de 1950, o desprezo votado pelas elites econômicas, políticas e intelectuais ao cinema brasileiro foi inculcado por grande parte da corporação cinematográfica e refletia-se na sua própria representação fílmica. Até os anos de 1930 tal processo se deveu à dependência econômica dos cineastas em relação às elites que gerou, como demonstrou Jean-Claude Bernardet, forte atrelamento ideológico²⁹⁶. A partir dos anos de 1940 e da afirmação da chanchada enquanto gênero de grande sucesso de público, o autodesprezo explica-se devido ao fato de esta produção não ser entendida como “cinema mesmo” pelos vários produtores, conforme a observação de Paulo Emílio Salles Gomes²⁹⁷.

Entretanto, *Carnaval Atlântida* rompeu com esta tradição de autodesprezo e pessimismo, dando início à representação fílmica do pensamento industrial cinematográfico sensível e inteligente. Sua trama desenvolve-se, entremeada por vários números musicais, em torno da Acrópole Filmes, empresa de Cecílio B. de Milho (Renato Restier). O conflito central fica exposto logo de início: na sala do produtor dois populares (Colé e Grande Otelo) apresentam o argumento de um filme para Cecílio e seu assistente Augusto (Cyll Farney), o produtor odeia a proposta e manda ambos para a faxina chamando-os de “idiotas”, ordena ainda a Augusto que vá atrás de um especialista em História da Grécia para escrever o argumento de *Helena de Tróia*. Em seguida, entra na sala o falso Conde de Verdura (José Lewgoy) que pretende interpretar Páris, julgando-se qualificado para tanto por ter obtido o primeiro prêmio na Real Academia de Monteverdi. Aqui já contamos com

²⁹⁴ CAPPELLARO, Jorge J. V. e CAPELLARO, Victorio G. J. Vittorio Capellaro – Italiano pioneiro do cinema brasileiro. *Cadernos de Pesquisa*, Rio de Janeiro, n. 2, jul. 1986.

²⁹⁵ AUGUSTO, Sérgio. Op. cit., p. 152.

²⁹⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 25-27.

²⁹⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial? *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1981. p. 287.

referências à Vera Cruz e ao meio cinematográfico brasileiro da época, seja pela figura do produtor que pretende fazer filmes com grande envergadura de produção e muita pretensão pseudocultural embutida, seja pela referência aos “aventureiros” que se diziam profissionais destacados na Itália e desejavam trabalhar aqui. Logo em seguida, num dos grandes momentos do cinema nacional, temos o encontro de Cecílio com os dois populares diante de um cenário que deveria servir para a filmagem de *Helena de Tróia*: o produtor “mostra” a ambos – e aos espectadores – como imagina seu filme, bastante empolado diga-se de passagem, então os dois populares apresentam a sua visão e se trata de um número carnavalesco com o cantor Blecaute e Maria Antonieta Pons, que interpreta Lolita, cantando *Dona Cegonha*. Outra seqüência que apresenta referência ao meio cinematográfico ocorre quando o professor de História da Grécia, Xenofontes (Oscarito), vai à casa do produtor ainda titubeante em assinar o contrato para escrever o argumento de *Helena de Tróia*, Cecílio B. de Milho afirma não ser necessário entender de cinema para a tarefa e aumenta a proposta salarial do professor sem que este peça, ambas piadas que remetem a “casos” envolvendo Franco Zampari; ademais, quando chega Regina (Eliana), a filha do produtor, Xenofontes vai olhar a “pinacoteca” da residência, referência ao outro comanditário da Vera Cruz, Ciccillo Matarazzo, dono de importante coleção de obras de arte e cujo apelido não deixa de lembrar o nome do produtor Cecílio. Após várias peripécias, envolvendo a descoberta de que o Conde de Verdura é apenas chofer de um homem rico bem como a formação dos casais Xenofontes / Lolita e Augusto / Regina, estes quatro vão ao escritório de Cecílio B. de Milho anunciar que não haverá mais *Helena de Tróia*. Trata-se da seqüência angular do filme do ponto de vista ideológico, na qual Lolita diz que o povo quer cantar, dançar e divertir-se e Augusto afirma que “não estamos em condições de produzir com perfeição um filme como *Helena de Tróia*. Por que não fazemos um musical?”. O produtor negaceia e se auto-intitula “mestre dos super-espetáculos”, mas Lolita retruca que ele ganhará em popularidade. Xenofontes diz que “renunciou” à Grécia antiga e aderiu ao samba, dispondo-se a escrever o argumento do novo projeto. Cecílio B. de Milho finalmente acata a sugestão, mas observa que depois vai produzir *Helena de Tróia*. No número musical que encerra o filme há ainda um elemento da máxima importância ideológica: *inserts* ao longo da seqüência dos dois populares abraçados a Cecílio, vestido também com roupas do povo e não com o costumeiro terno.

João Luiz Vieira já indicou de forma perspicaz que este “filme-manifesto” é uma experiência de reflexividade pelo fato da sua narrativa discorrer “sobre a (im)possibilidade de se fazer determinado tipo de cinema de qualidade no Brasil, nos termos provavelmente sonhados pela Vera Cruz”²⁹⁸. Seguindo esta trilha, seria mais incisivo e afirmaria que o filme alegoriza mesmo duas propostas de produção em jogo na primeira metade da década de 1950: a da Vera Cruz através da postura inicial de Cecílio B. de Milho e sua Acrópole Filmes pretendendo produzir o épico histórico *Helena de Tróia*, correspondendo a isto a cultura importada e elitista; a da Atlântida através de Augusto, Regina, Lolita e dos personagens populares que defendem a realização de comédias musicais como a saída exequível para a realidade do cinema brasileiro de então, à qual corresponde um ponto de vista de cultura popular e nacional. Ocorre que na ficção de Burle o produtor acaba se convencendo das razões dos seus parentes e empregados, passando a integrar desta forma o lado oposto; assim como Xenofontes, só que este no campo cultural, ao abandonar a Grécia e adotar o carnaval. Ou seja, as contradições econômicas e culturais acabam dissolvidas, perspectiva ideológica muito bem representada quando ao final Cecílio B. de Milho dança e canta abraçado aos malandros, os três vestidos com o mesmo tipo de roupa.

À guisa de observação metodológica, cabe notar a necessidade de se analisar em profundidade os filmes voltados para o público de massa, pois a produção “cultura” no que diz respeito à discussão de estilo, de ideologia, da estrutura narrativa ou mesmo de conteúdo domina amplamente o trabalho dos historiadores, que, embora tenham avançado no estudo das fitas direcionadas para o grande público, ainda se restringem na maioria dos casos a levantar esquemas de produção, a memória dos integrantes das equipes de tais películas, a relação com o mercado e no máximo se avalia este tipo de filme como mero “reflexo” da situação política e social do momento. No que pese o valor destes procedimentos, faz-se necessário avançar mais no sentido de discutir os filmes sob ângulos ainda pouco explorados, o que é difícil, pois tira o historiador da confortável posição na qual seus objetos estão já previamente etiquetados e coloca o incômodo de ele ter de lançar um novo olhar para as obras de forma que antigas denominações já não bastam.

Carnaval Atlântida, por exemplo, do ponto de vista da análise desenvolvida acima, surge em toda a sua dimensão como filme político, não apenas pela expressão do nacional-

²⁹⁸ VIEIRA, João Luiz. Op. cit., p. 165.

popular tão bem resolvida na imagem da burguesia industrial associada ao povo na última seqüência, mas ainda por indicar como a atividade cinematográfica se imbricaria neste tipo de política enquanto indústria cultural. Poucos discursos em torno do pensamento industrial assumiram, ao longo da história de nosso cinema, uma posição tão coerente.

Em termos do pensamento sobre o estúdio e o sistema de produção, os cineastas independentes de esquerda aproximaram-se dos criadores da Atlântida. Já indiquei em trabalho anterior que os depoimentos retrospectivos de Alex Viany em torno da sua oposição aos estúdios devem ser relativizados, pois em 1954 o crítico e diretor cinematográfico ainda salientava a importância de se defender os estúdios brasileiros, evitando que o seu espaço físico fosse utilizado para outros fins tal como ocorreu com o da Cinédia, transformado em garagem²⁹⁹. O exame de teses para os congressos e artigos dos independentes na realidade permite apontar muita ambigüidade no que toca às posições em torno da utilização de estúdios, sofisticados ou não, bem como restrições ao sistema de produção inspirado em Hollywood implantado pela Vera Cruz e pela Maristela.

Quanto ao *studio system* note-se que o “Relatório sobre a Cinematográfica Maristela S. A.”, preparado pelos funcionários Carlos Ortiz, Marcos Margulies, José Ortiz Monteiro e Alex Viany, já demonstra a dificuldade de aceitação de tal método de produção ao recomendar o aumento das atribuições do diretor e a respectiva diminuição do poder do produtor. Em relação ao estúdio propriamente dito não há nenhuma restrição³⁰⁰.

Outro documento de interesse é o artigo “Cinema nacional e seus problemas de produção”, de Carlos Ortiz, escrito após a sua demissão daquela empresa³⁰¹. Após ponderar que o filme brasileiro deve contar de maneira precípua com o mercado interno, pois a concorrência no exterior seria “furiosa e desleal”, o autor defende a necessidade do barateamento da produção e elenca uma série de medidas neste sentido: filmar histórias simples de se produzir e que por “singular coincidência” seriam as preferidas do povo; “filmar decentemente” do ponto de vista técnico, pois do contrário o público desprezaria o

²⁹⁹ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo / Rio de Janeiro: Perspectiva / Petrobras, 2003. p. 190.

³⁰⁰ ORTIZ, Carlos, MARGULIÈS, Marcos, MONTEIRO, José Ortiz e VIANY, Alex. *Relatório sobre a Cinematográfica Maristela S. A.* In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 64-66. Documento datado de 21 abr. 1951.

³⁰¹ ORTIZ, Carlos. *Cinema nacional e seus problemas de produção*. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Op. cit.*, p. 55-56. Texto publicado originalmente em jul. 1951.

filme; filmar rapidamente; filmar com equipes pequenas; liquidação do estrelismo, ou seja, os atores deveriam ser contratados por filme e não de forma permanente. Somente a última recomendação pode ser considerada crítica em relação ao *studio system*, afinal fitas baratas com um mínimo de apuro técnico não eram novidade em Hollywood, particularmente nas *minor majors* Columbia e Universal. Carlos Ortiz também critica a “ilusão dos grandes estúdios” da Vera Cruz e da Maristela, que encareciam por demais a produção; representativo de tal situação era o fato da segunda empresa apesar da folha de pagamentos vultosa ter produzido em seis meses apenas dois filmes. Ademais, os grandes estúdios impossibilitariam “o contato com a vida e com a realidade”, problema tanto maior porque acarretaria perda de bilheteria. Pareceria, portanto, que o autor era terminantemente contra os estúdios, no entanto ele defendia a construção de estúdios pequenos e o estímulo às coproduções e produções independentes que possibilitariam rendimento suficiente à sobrevivência dos grandes estúdios.

Esta posição ambígua em relação ao estúdio, afinal a princípio não haveria razão para que hipoteticamente uma produção da Vera Cruz tivesse maior tendência em evitar externas do que uma independente rodada nos seus pavilhões, fica evidente no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, quando Carlos Ortiz apresenta tese defendendo a concentração da indústria³⁰². Segundo ela, haveria no estado de São Paulo número superior a 40 empresas cinematográficas, no entanto apenas duas possuíam estúdios com boas condições técnicas.

Dada a sua complexidade, o cinema é uma indústria que pede concentração. Quem estudou a história do cinema, sabe que a indústria cinematográfica só prosperou nos países em que se organizou em bases, se não de trustes e de monopólio, pelo menos em sentido de concentração. E quando dizemos concentração, não queremos significar apenas concentração de interesses, de capitais e lucros, mas principalmente concentração geográfica ou topográfica.

As vantagens da concentração espacial residiriam na facilidade para o conhecimento dos técnicos de cinema entre si, bem como na permuta entre os pequenos estúdios de técnicos e equipamentos. A justificativa é pobre diante da amplitude de esforço que

³⁰² ORTIZ, Carlos. Tese sobre a concentração da indústria cinematográfica. São Paulo: 11 abr. 1952. DT 1496. Arquivo Multimeios – CCSP.

acarretaria tal concentração, até porque as áreas sugeridas são Campinas e São José dos Campos, totalmente descentradas em relação à produção cinematográfica do momento. Por que então a proposta? Uma influência, ainda que inconsciente, da miragem hollywoodiana?

A tese do diretor Rodolfo Nanni, apresentada no mesmo conclave, contém propostas mais diretas e exequíveis em relação ao sistema de produção e ao estúdio³⁰³. O pressuposto da tese é claro:

Nota-se, nos meios cinematográficos paulistas um grande entusiasmo pelo afluxo de novas companhias que surgem quase que diariamente, e grande alarde em torno da produção nacional que neste ano parece atingir a casa dos quarenta filmes. O fato é que nada disso tem base. Não existe o que se possa chamar de uma indústria nacional de cinema e o que nós precisamos fazer neste congresso, é abrir perspectivas para isso.

O viés industrialista da tese é inegável, avançando inclusive uma definição do que seria a “verdadeira indústria”, aquela que produzisse cinema para “mostrar a vida, os costumes e a história de nosso povo, apoiado em um nível técnico e artístico bom, e tendo por base, garantias financeiras, para a garantia de produção e distribuição”. Não há nenhuma crítica direta às grandes empresas produtoras brasileiras, embora se comente a crise dos estúdios na França e preveja-se a possibilidade de ocorrer aqui o mesmo que lá no sentido de os estúdios darem preferência à produção de filmes norte-americanos, ademais havia também a idéia de que os independentes perderiam a sua liberdade ao utilizar a infraestrutura das grandes empresas, característica importante visto que para aqueles era necessário realizar filmes cujos conteúdos diferiam em tudo dos realizados por estas últimas. Daí se parte para uma interessante proposição nos termos do pensamento industrial de então: a formação de cooperativas de produtores independentes para a compra de equipamentos e a construção de estúdios, que seriam utilizados de forma rotativa.

Finalmente, o próprio Alex Viany escreveu um texto no qual lista uma série de erros da Vera Cruz os quais a teriam levado à difícil situação financeira em que se encontrava, incluindo aí entre outros pontos o encarecimento da produção, a utilização de histórias pouco relacionadas com a “realidade brasileira”, o apelo às distribuidoras norte-americanas

³⁰³ NANNI, Rodolfo. O produtor independente e a defesa do cinema nacional. São Paulo: [1952]. Documento gentilmente cedido por José Inácio de Melo Souza.

e o emprego de diretores estrangeiros pouco conhecedores do país³⁰⁴. Viany não só deixa de fazer qualquer crítica em relação ao sistema de produção, como, após comparar de forma elogiosa os estúdios da Vera Cruz a outros no exterior, ainda afirma:

Indubitavelmente, o Brasil merece um estúdio assim. E, no momento em que tivermos um governo responsável, que pare com a enxurrada de filmes estrangeiros de má qualidade (norte-americanos, na maioria) atualmente alagando o nosso mercado, que realmente proteja o cinema nacional, precisaremos de outros estúdios como o da Vera Cruz.

Para a adequada compreensão das motivações que levavam à insistência no estúdio é importante observar o depoimento de Roberto Santos a Maria Rita Galvão, segundo o qual os independentes diferiam ideologicamente da Vera Cruz mais pelos temas que pretendiam explorar nos filmes. O diretor observa que, devido ao tipo de equipamento de então utilizado no Brasil na produção de longas-metragens, era mais fácil, rápido e barato filmar em estúdio do que em locação³⁰⁵. Ou seja, havia aí uma injunção técnica forte, envolvendo desde a capacitação dos técnicos em relação a determinadas câmeras, passando pelos tipos de equipamentos para iluminação disponíveis até a captação do som direto, cuja dimensão se poderia avaliar melhor através de estudos em torno do desenvolvimento técnico e tecnológico da produção brasileira, outra enorme lacuna da nossa historiografia. Só a partir de questões respondidas por estes estudos poder-se-ia elaborar uma reflexão mais acurada em torno do quanto havia de apego no pensamento industrial da época às condições técnicas e tecnológicas concretas de realização e o quanto havia de idealismo.

A falência da Vera Cruz em 1954 e no ano seguinte o lançamento polêmico, por diversos motivos, do seminal *Rio, 40 graus* lançaram o pensamento industrial numa nova fase na qual a questão do *studio system*, já fora de uso até em Hollywood, deixou de compor pauta de relevo. Embora apareçam vez por outra reivindicações em favor do estúdio, como Glauber Rocha ao afirmar a predileção do “cinema moderno” pelo “realismo da natureza ou dos interiores autênticos” mas observando timidamente a necessidade do

³⁰⁴ VIANY, Alex. O cinema brasileiro está bem vivo! [Rio de Janeiro]: [1954]. Arquivo Alex Viany – Cinemateca do MAM.

³⁰⁵ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / EMBRAFILME, 1981. p. 210 e 218.

“estúdio aparelhado”³⁰⁶, não há mais o fetichismo em torno dele. Sua importância no pensamento industrial passa a ser absolutamente secundária até mesmo em relação àqueles mais diretamente voltados para a industrialização em moldes convencionais em termos de produção, como se pode observar num texto institucional de apresentação das atribuições do INC que anuncia a pretensão de construir um “estúdio-modelo” com bons equipamentos e pessoal técnico, mas cuja função seria tão-somente de “centro estimulador da produção” almejando melhorar a qualidade desta e formar mão-de-obra especializada³⁰⁷.

Entretanto, cá e lá é possível encontrar de forma colateral manifestações ideológicas degradadas em torno dos tempos áureos da empresa cinematográfica de São Bernardo do Campo, representadas especialmente por B. J. Duarte e o seu pessimismo de corte conservador.

Pois, agora, parece que a dura verdade está a impor-se: a indústria de cinema está à beira do abismo. Melhor seria dizer-se que o embrião da indústria cinematográfica brasileira, cuja gestação se iniciou ao surgir a Vera Cruz, em 1949, já não dá quase sinais de vida, tudo fazendo prever um dramático insucesso para breve, depois de tantos anos de tentativas de formação sólida da estrutura de um cinema realmente brasileiro.

[...]

São Bernardo, com o dorso de paquidermes de seus estúdios, a levantar-se à beira da Via Anchieta, permanecia ainda, assemelhando-se a um gigante a dormir ao sol. Tudo, entretanto, nunca passara de uma tentativa, neste país de tentativas e de provisórios. Indústria cinematográfica de fato, nunca houve.³⁰⁸

Ao final da década de 1950, B. J. Duarte continuava preso ao “existir ou não existir” característico das discussões sobre o cinema brasileiro na década anterior. A degradação do pensamento industrialista preso ao modo de produção hollywoodiano é tal que fica difícil compreender se a indústria já existiu ou se é uma entidade natimorta ou nunca se efetivou.

Porém, mais surpreendente é encontrar bem posteriormente a encarnação deste tipo de pensamento expresso no filme *Paixão e sombras* (1977). Walter Hugo Khouri ao

³⁰⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 144.

³⁰⁷ INC hora primeira. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5, jul. ago. 1967.

³⁰⁸ DUARTE, B. J. Indústria cinematográfica brasileira. *Anhembi*, São Paulo, v. XXXI, n. 92, jul. 1958.

recontar a história do diretor cinematográfico Marcelo (Fernando Amaral), em crise pois espera que a atriz Lena (Lilian Lemmertz) concorde em filmar com ele abandonando assim um contrato economicamente mais vantajoso oferecido pela televisão, aproveita para passear com sua câmera pela Vera Cruz, onde os cenários do filme a ser realizado por Marcelo encontram-se montados mas sem identificar na diegese o nome do estúdio. Não há discurso industrial articulado em *Paixão e sombras*, penso mesmo que isto seria impossível devido ao total descompasso com a realidade cinematográfica do momento da realização da película, apenas um clima permanente de nostalgia, melancolia e decadência motivadas não apenas pelo estado de espírito de Marcelo, mas principalmente pelo modo como o estúdio é mostrado, seja em planos de detalhe nos quais o lodo toma conta das paredes da construção, pelos amplos espaços escuros com algum entulho disperso e principalmente por planos gerais do interior do estúdio nos quais a situação precária da construção fica patente.

III. C. OS CAPITALISTAS

A questão dos capitais para a realização de filmes, mesmo que de baixo custo, e a construção de estúdios, mesmo modestos, foi percebida também já na década de 1920. Para Luiz de Barros, no artigo “A falta de capital necessário” publicado em “O cinema no Brasil”³⁰⁹, o lento desenvolvimento do nosso cinema devia-se justamente à ausência de capitalização da atividade, tal falta decorreria basicamente da desinformação dos possíveis investidores que julgavam necessário gastar um montante “fabuloso” e da ação dos “aventureiros” do meio cinematográfico que haviam roubado capitalistas. Entretanto, prossegue, as elevadas somas anunciadas por Hollywood não eram verdadeiras e sim estratégia para assustar possíveis concorrentes, técnicos e artistas no Brasil recebiam menores salários, a construção de um estúdio não era cara e poderíamos conseguir que as distribuidoras norte-americanas comercializassem os filmes brasileiros por aqui. Nossa grande desvantagem, ainda segundo ele, residia no preço mais caro do filme virgem e dos insumos químicos de laboratório quando comparados aos praticados no exterior. Finalmente, o diretor e produtor da Guanabara Filme lança o repto:

³⁰⁹ BARROS, Luiz de. A falta de capital necessário. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 37, 13 set. 1924.

Queiram alguns capitalistas imitar o que procura fazer em S. Paulo o dr. Alberto Fagundes [sic], e teremos o cinema definitivo entre nós.

Adalberto de Almada Fagundes – nome correto do industrial –, diplomado em medicina nos Estados Unidos e proprietário de uma grande fábrica de louças, resolveu investir em cinema construindo um estúdio para a sua produtora, a Visual Film. Não satisfeito ainda teorizava sobre a sétima arte através de entrevistas e artigos publicados na imprensa. Paulo Emilio Salles Gomes observa que ele deveria parecer uma “figura insólita” pois “era o único doutor, o único industrial e o único intelectual da corporação”, exercendo enorme influência sobre Adhemar Gonzaga³¹⁰. A campanha do cinema brasileiro de Gonzaga e Pedro Lima acompanhou entusiasticamente os empreendimentos cinematográficos de Almada Fagundes, incluindo a realização do único filme da sua empresa, *Quando elas querem*, no entanto, ele se retirou da atividade após o fracasso comercial da película³¹¹.

Quando surgem outros capitalistas investindo na produção, como José de Freitas Sobrinho³¹², a campanha buscava estimulá-los, mas nem o entusiasmo dos jornalistas tinha o mesmo grau destinado a Almada Fagundes nem os novos investidores prolongavam sua atividade na área.

Apesar da constatação da necessidade de capital provindo de outras áreas continuar a ser percebida como fundamental, o avanço no campo das idéias é nulo durante muito tempo. Basicamente, acreditava-se, conforme expressa a ACPB, que o aumento da produção de curtas e longas-metragens e sua exibição regular nos cinema de *per se* atrairia capitais para a atividade cinematográfica, isto numa situação em que se previa naquele ano de 1936 a realização de no máximo doze longas contra cinco do ano anterior³¹³. Mais uma vez foi o advento da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, cuja integralização de capital era composta por figuras importantes do empresariado brasileiro como Francisco Matarazzo Sobrinho, que trouxe modificações cruciais no campo do pensamento industrial.

³¹⁰ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Op. cit., p. 325-331.

³¹¹ Carta de Adalberto de Almada Fagundes para Pedro Lima. São Paulo, 23 abr. 1926. Arquivo Pedro Lima – Cinemateca Brasileira.

³¹² GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira. Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 49, 2 fev. 1927.

³¹³ CARIJÓ, Armando de Moura (Relator). *Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros – Relatório da Diretoria – Biênio de 2-6-34 a 2-6-36*. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937. p. 111.

A esquerda permanece um tanto quanto idealista em relação a esta questão específica, o que se verifica em observações como a de Carlos Ortiz ao separar o financiamento da produção, afirmando que o primeiro era “aspecto meramente econômico da indústria do filme” e atacando o fato de os capitalistas desejarem “aventurar-se” na produção sem entender do ramo³¹⁴. Alex Viany vai na mesma direção, pois ao seu ver:

Os desentendimentos entre financiadores e diretores, isto é, entre o homem que entra com o dinheiro para o filme e o homem que faz o filme, são quase inevitáveis dentro do sistema econômico em que vivemos. Infelizmente, os financiadores nunca entendem de cinema – e sempre pensam que entendem.³¹⁵

A descrença na capacidade dos financiadores é tão grande da parte de Viany que na sua *Introdução ao cinema brasileiro* ele não hesitará em acusar Franco Zampari como responsável pela maioria dos problemas que levaram a Vera Cruz à falência, entendendo a sua ação ao “invadir o campo cinematográfico” como a de um “diletante” ou de um “ditatorial Mecenas”³¹⁶.

O que se configura extremamente incoerente nestes arroubos é a crença implícita de que em pleno sistema capitalista caberia aos empresários financiar a construção de estúdios com todos os seus equipamentos, pagar as equipes artísticas e técnicas e finalmente bancar os insumos tais como película além de outras despesas freqüentes na realização de um filme como a construção de cenários, mas atribuindo toda a liberdade a um artista – o diretor –, a quem caberia em última análise dar a perspectiva estética e ideológica da fita. Neste sentido é interessante notar o quanto os defensores da arte social podem se aproximar, sem perceber, dos que acreditam na arte pela arte, pois em ambos os casos se denega os condicionamentos próprios de determinado sistema de produção tanto mais fortes numa atividade de caráter industrial.

Uma exceção neste quadro é o jovem radical comunista Nelson Pereira do Santos, que percebe muito cedo os condicionamentos impostos pelo sistema de produção e de financiamento.

³¹⁴ ORTIZ, Carlos. Cinema nacional e seus problemas de produção. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). Op. cit., p. 55. Texto originalmente publicado em *Fundamentos* em jul. 1951.

³¹⁵ VIANY, Alex. Os fotogramas se cruzam. *Panfleto*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 25, 3ª semana fev. 1954.

³¹⁶ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 129.

É da própria condição de burguesia nacional o cosmopolitismo. Sua presença no cinema é o efeito de toda a política servil das classes dominantes em relação aos interesses imperialistas norte-americanos.

Jamais montariam uma indústria que espalhasse filmes de conteúdo essencialmente brasileiro, pois o sentimento nacional e a independência cultural e artística impedem a realização dos planos de colonização do Brasil.³¹⁷

Apesar de toda simplificação tão ao gosto do stalinismo que dominava o PCB, identifica-se claramente a questão: qual o interesse da burguesia em financiar um cinema que não expressasse a sua ideologia abdicando de toda forma de controle sob a produção?

É sabido que os independentes defendiam a industrialização, mas desconfiavam profundamente de qualquer órgão estatal voltado para o cinema naquele contexto político, vide a rejeição ao projeto do INC, e também, como seu viú, opunham-se à intromissão dos capitalistas na produção quando ela se manifestasse para além do financiamento. Configura-se, pois, uma concepção segundo a qual seria possível desenvolver o cinema brasileiro a partir da abertura de espaço no mercado através de ampla legislação e do capital circulante na própria economia cinematográfica, sem a necessidade de capitalização por parte do Estado ou de empresários. A proposta apresentada por Viany no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro comentada anteriormente vai neste sentido, ao prever que a carteira de financiamento do Banco do Brasil para a atividade cinematográfica seria alimentada pelo impostos cobrados dos distribuidores de filmes estrangeiros.

É o relatório da Comissão Cavalcanti que traz alguma novidade em termos do pensamento industrial no que toca aos capitalistas, pois percebendo o estrangulamento financeiro da atividade cinematográfica, advoga-se que o Estado através da criação do INC deveria auxiliar de forma a “romper os diques da reserva de capital particular”, porém tudo isto dentro dos limites estreitos que apontei anteriormente ao analisar este documento³¹⁸. Ou seja, o Estado deveria atuar de forma a atrair dinheiro privado para a afirmação da indústria cinematográfica, mas ao mesmo tempo evitando qualquer intervencionismo mais forte no mercado.

³¹⁷ SANTOS, Nelson Pereira dos. Cinema. *Fundamentos*, São Paulo, v. IV, n. 22, set. 1951.

³¹⁸ CAVALCANTI, Alberto. *Relatório geral sobre o cinema nacional*. Rio de Janeiro: 11 set. 1951. ABJ-DT / 2b. Cinemateca Brasileira.

O desenvolvimentista Paulo Emilio Salles Gomes, apresenta retrospectivamente, pois não se encontrava no Brasil durante o período em que a Vera Cruz estava em franca atividade, visão completamente diferente daquela de Alex Viany. No artigo “O gosto da realidade” constata-se que a verdadeira novidade com a fundação da Vera Cruz era o fato de empresários de relevo no mundo econômico e social, tais como Franco Zampari, Francisco Matarazzo Sobrinho, Anthony Assunção e Arthur Audrá, terem efetuado grandes investimentos na produção cinematográfica. O fracasso das empresas implantadas por estes nomes e sua passagem rápida pelo ambiente cinematográfico não diminuíam a importância do “fato novo”³¹⁹.

Tudo o que tem sido feito de útil e importante na cinematografia brasileira durante os últimos dez anos – e que constitui apenas preparo para as grandes expectativas da década de sessenta – decorre harmoniosamente da fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Espíritos teimosos persistem em falar em erro, pois ainda não compreenderam que o único erro fatal é não existir. Tivessem todos os erros as conseqüências estimulantes da audácia de Franco Zampari! (p. 306)

Para Paulo Emílio a ação do Estado era fundamental no sentido da industrialização, mas não de forma a produzir os filmes, e sim estimulando e apoiando integralmente a atividade privada, inclusive possibilitando a entrada de capitais provenientes de outras áreas econômicas. Ou seja, há uma percepção mais complexa e elaborada em torno das relações entre Estado e capitais privados do que no relatório da Comissão Cavalcanti.

Outrossim, não se deve confundir a posição de Paulo Emílio com a de B. J. Duarte, este também entusiasta da ação dos empresários no início da década de 1950. Para o crítico de *Anhembi* a positividade destes residia mais em razões de ordem moral, pois eles teriam conseguido “um crédito de confiança no seio da opinião pública”, até então desconfiada devido à ação dos “aventureiros” que infestariam a corporação cinematográfica³²⁰. O próprio Paulo Emílio faz questão de novamente marcar diferença, ao afirmar no artigo citado que os empresários envolveram-se numa “bela aventura”, colocando em relevo o risco e manifestando o viés desenvolvimentista de crença na ação da burguesia nacional,

³¹⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. O gosto da realidade. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1981. p. 305-308. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 31 dez. 1960.

³²⁰ DUARTE, B. J. Indústria cinematográfica brasileira. *Anhembi*, São Paulo, v. XXXI, n. 92, jul. 1958.

marcando um traço distintivo também em relação a Flávio Tambellini, que, como vimos, acreditava mais no desenvolvimento industrial através da associação com o capital externo induzida pela legislação.

E para os próprios empresários, o que significava a ampliação das suas atividades econômicas através do investimento em cinema? Infelizmente há pouca informação primária a respeito, pois o material de imprensa da época limita-se em geral a entrevistas com o fim único de divulgação publicitária do empreendimento ou, nos períodos de crise, em torno da busca de soluções desesperadas para problemas que parecem infinitos. Quanto aos depoimentos retrospectivos, também há pouca coisa, deixando entrever que a influência de Viany sobre a historiografia foi forte no sentido de desprezar tais figuras, mas não seus empreendimentos, o que já se delineia claramente na *Introdução ao cinema brasileiro* por meio de certa recuperação de alguns poucos filmes da Vera Cruz, da importância no crescimento da qualidade técnica da produção nacional através da empresa e mesmo do seu parque técnico, mas na culpabilização quase que exclusiva em torno de Zampari pelos problemas da companhia. Neste sentido, Paulo Emílio Salles Gomes não conseguiu fazer escola, pois há em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* um formidável trabalho de análise do papel histórico de Agenor Côrtes de Barros e Homero Cortes Domingues, empresários da pequena cidade mineira e proprietários da Phebo Brasil Film. Outro exemplo neste quadro é o estudo de Afrânio Mendes Catani sobre a Maristela, *A sombra da outra*, para o qual foram realizados depoimentos com Mário Audrá Jr. Infelizmente, quando Maria Rita Galvão preparava a sua monumental tese de doutorado sobre a Vera Cruz, Franco Zampari já havia falecido.

Resultado em parte da pesquisa de Afrânio Mendes Catani, a autobiografia publicada por Mário Audrá Jr., *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*, no que pese lacunas e questões pouco desenvolvidas, é dos raros depoimentos aprofundados de um produtor brasileiro. Esta falta de registro em torno dos produtores em geral salta à vista na bibliografia do cinema brasileiro, seja em entrevistas, biografias etc. Afora o pequeno volume de entrevista *Jarbas Barbosa: 30 anos de Cinema Novo*, nada existe sobre Adalberto de Almada Fagundes, Alberto Byington Jr., Luiz Severiano Ribeiro Jr. – para além da eterna lamúria em torno dele não querer melhorar a qualidade de produção na Atlântida –, Herbert Richers, Alfredo Palácios e Oswaldo Massaini, entre vários outros. Os

produtores que conseguem escapar do esquecimento historiográfico em geral são também destacados críticos, diretores, atores ou mesmo fotógrafos – por exemplo, Adhemar Gonzaga, Moacyr Fenelon, Roberto Farias, Carmen Santos, Luiz Carlos Barreto etc. O excelente documentário *O Galante, rei da Boca* (Alessandro Gamo e Luiz Alberto Rocha Melo, 2004), que de forma muito bem humorada explica o cerne da atividade de Antônio Pólo Galante como produtor no auge da Boca do Lixo paulistana, cria esperanças renovadas de mudanças na ideologia da historiografia cinematográfica brasileira.

Voltando aos propósitos econômicos que moviam tais empresários, e levando em consideração as lacunas aqui apontadas, penetra-se num terreno extremamente movediço. Vários depoimentos coletados por Maria Rita Galvão de pessoas próximas a Franco Zampari, tais como Abílio Pereira de Almeida, atribuem a criação da Vera Cruz um sentido de “passatempo divertido de grã-finos” cuja origem seria o pequeno filme realizado por Adolfo Celi e Aldo Calvo na beira da piscina na casa do casal Zampari num convescote de domingo e que teria impressionado bem aos participantes. Já a esposa de Franco Zampari, Débora, dá uma explicação com alguma base no interesse econômico: Carlo, irmão de Zampari, morando no Rio de Janeiro e deslocado socialmente começou a assistir chanchadas, impressionando-se com o fato de filmes tão ruins conseguirem muito sucesso de público, a partir daí buscou convencer o irmão que com o pessoal do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) seria possível realizar películas de boa qualidade, conseguindo grande público e “fazer um grande cinema nacional”. Mas, mesmo no depoimento de Débora Zampari, a perspectiva econômica fica por conta de Carlo, pois ao seu ver Franco não “entendia” de administração e a insistência em torno da Vera Cruz explicava-se mais pelo espírito de “pioneiro” do marido, o que de certa forma é contradito pela própria entrevistada quando afirma que a origem da fortuna dele se deveu ao trabalho dirigindo a metalúrgica pertencente a Francisco Matarazzo Sobrinho e ao velho Pignatari³²¹. O amor à arte e a vocação pioneira certamente foram fatores fundamentais na ação de Franco Zampari, bem como o desejo de inserção cultural numa sociedade cujo tradicionalismo arraigado gerava forte preconceito com relação ao imigrante, mas se configura de um idealismo pueril acreditar que alguém tão bem sucedido nos negócios se afundaria em dívidas, encarando o empreendimento da Vera Cruz apenas como diversão, arte, forma de

³²¹ GALVÃO, Maria Rita. Op. cit., p. 89-91 e 220-224.

inserção social etc. A Vera Cruz foi uma tentativa de ampliação do escopo empresarial de Franco Zampari, até então muito limitado aos empreendimentos do amigo de infância Francisco Matarazzo Sobrinho.

É de se observar que o depoimento memorialístico de Mário Audrá Jr., ao meu ver bem mais realista em termos das motivações econômicas e que também não esconde o motor artístico, o mundano e mesmo o psicológico, aponta para uma tentativa semelhante de diferenciação no campo econômico do jovem empresário só que em relação às asas do pai e dos irmãos mais velhos, Alberto e Arthur³²². Causa inicialmente certa surpresa, naqueles acostumados a algumas afirmações generalistas em torno da importância dos grupos econômicos que investiram em cinema na primeira metade dos anos de 1950, a seguinte asserção de Mário Audrá Jr.:

No aglomerado de empresas de âmbito familiar típico de países em início de desenvolvimento, a principal delas, e que dera origem ao Grupo, era uma empresa do ramo têxtil de aniagem, a Cia. Fabril de Juta Taubaté S/A., que chegou a ter 4.000 operários. As demais, em ramos de atividade variados, eram de porte médio e pequeno. (p. 20)

Ou seja, tratava-se de um grupo econômico cuja importância está claramente demarcada na descrição acima pelo fato de ser familiar e pela dimensão limitada da maioria dos empreendimentos. Além da indústria têxtil citada, a família possuía fábricas de prensagem de juta, a Transportes Maristela, a Companhia Agrícola Maristela S. A., uma companhia de despachos alfandegários em São Paulo, um hotel em Foz do Iguaçu, participação na Tecelagem Santa Isabel S. A. e participação na Itaitê S. A. – indústria de laminados³²³. Outro dado relevante: o grupo expandia-se continuamente para novos ramos.

Mário Audrá Jr. explica que o pai foi se afastando da administração do grupo para aproveitar sua aposentadoria e Arthur dedicava-se progressivamente à carreira política elegendo-se deputado federal em várias legislaturas, cabendo a administração dos negócios a Alberto, com quem tinha relações pessoais muito difíceis. Devido a isso procurou um ramo no qual pudesse investir, interessando-se pelo cinema a partir da influência do amigo

³²² AUDRÁ JR., Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997. p. 20-37.

³²³ CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista dos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002. p. 35.

Carlos Alberto Porto, através do qual conheceu Ruggero Jacobbi. Das conversas entre os três e mais Mário Civelli surgiu a idéia de fundar a Maristela. A partir deste resumo é possível perceber o viés econômico presente no comportamento de Mário Audrá Jr., sem negar ou esquecer outras motivações. Tratava-se, pois, de um empreendimento capitalista levado a cabo por um jovem empresário desejoso de ter seu próprio negócio livre das constrações familiares.

No entanto, a família Audrá participou ativamente no suporte à empreitada devido aos altos custos financeiros envolvidos. Outra revelação importante, necessitando ser checada com outras fontes, diz respeito a que em 1951 todo o grupo empresarial encontrava-se em sérias dificuldades, incluindo-se aí principalmente a Cia. Fabril de Juta Taubaté S. A.

O Grupo havia investido demais em empreendimentos de retorno a longo prazo, tornando gravíssimo o problema financeiro, e a Maristela era a desculpa perfeita para encobrir os erros cometidos por eles e seus gastos excessivos. E eu não podia sequer desmentir os números absurdos publicados pela imprensa, tinha de aceitar passivamente o papel de vilão do drama. (p. 67-68)

Por esta versão a crise na Cinematográfica Maristela, tão divulgada pela imprensa ao longo de 1951, decorreria mais da situação financeira instável do grupo e não das atividades da própria produtora.

No que pese a influência social e econômica de Franco Zampari, Mário Audrá Jr. ou Anthony Assunção, eles têm em comum o fato de não almejarem articular qualquer tipo de frente de defesa do cinema brasileiro sob sua égide, o que não é de espantar, pois como apontou Fernando Henrique Cardoso em seu clássico estudo, fora poucas exceções, em geral os empreendedores brasileiros até meados da década de 1950 “não chegaram a formular uma política nacional de industrialização, nem a organizar, portanto, focos e grupos de pressão neste sentido”. O mesmo autor salienta que somente após a grande entrada de capital estrangeiro no governo de Juscelino Kubitscheck, os empresários nacionais constituíram estratégias mais elaboradas ao nível da produção e em relação à sociedade como um todo³²⁴. Isto evidentemente não cabe para a economia cinematográfica,

³²⁴ CARDOSO, Fernando Henrique. *Empresário industrial e desenvolvimento econômico no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1972. p. 87-88.

na qual não houve inversões de capital estrangeiro na produção naquele momento e, ao mesmo tempo, ocorreu o refluxo no investimento proveniente de outras áreas do empresariado nacional.

É notável também o fato de que o único momento na história do cinema brasileiro no qual segmentos do empresariado nacional buscaram investir na atividade de forma minimamente contínua foi durante a segunda passagem de Getúlio Vargas pelo poder, um dos períodos que na análise de Octavio Ianni a política econômica governamental pautou-se pela “estratégia de desenvolvimento nacionalista” – os outros seriam entre 1930-1945 e 1961-1964 – cuja pretensão era a “crescente nacionalização dos centros de decisão sobre assuntos econômicos” no quadro do capitalismo³²⁵. O fracasso na proposta de desenvolvimento da indústria cinematográfica em associação com capitais externos apesar de todo o esforço de Flávio Tambellini a partir da sua passagem pelo GEICINE, associação esta bem sucedida em outras atividades econômicas especialmente entre 1946-1950, 1955-1960 e de 1964 para adiante, indica um dos motivos pelos quais o papel do Estado amplificou-se enormemente tanto ao nível ideológico quanto concretamente em relação à produção cinematográfica.

*

A grande experiência em termos de televisão na primeira metade dos anos de 1960, a TV Excelsior, de propriedade do homem de negócios Mário Wallace Simonsen e cujo diretor era seu filho Wallace (Wallinho) Cochrane Simonsen Neto, foi criada em 1959. Mário Wallace Simonsen atuava especialmente na exportação de café, mas possuía também empresas do porte da companhia de aviação Panair. A emissora apoiou o governo Jânio Quadros e após a renúncia deste passou a defender João Goulart, daí a perseguição promovida pelo regime militar contra o empresário e suas atividades econômicas. O período marca uma expansão da ordem de 333% no número de aparelhos utilizados no país e grande dispersão do sinal pelo território brasileiro cobrindo quase todas as capitais além de várias cidades de tamanho médio, cobertura antes restrita a São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre. De par com este crescimento, o veículo aumenta substancialmente sua participação percentual no bolo de verbas publicitárias aplicadas nos

³²⁵ IANNI, Octavio. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 307-308.

diversos meios de comunicação, saltando de 8% em 1958 para 42% em 1967. Entre as inovações no contexto da televisão brasileira, a Excelsior teria sido a primeira a horizontalizar e verticalizar a programação, ou seja, o mesmo programa era exibido diariamente no mesmo horário bem como havia uma grade diária com a qual o espectador podia contar; a telenovela com capítulos diários também foi implantada em 1963 por esta emissora com o apoio da Colgate-Palmolive – tratava-se de *2-5499 Ocupado* – e o teleteatro teria alcançado uma qualidade nunca antes atingida no país³²⁶.

Segundo Alcir Henrique da Costa, Mário Wallace Simonsen foi influenciado pela atividade política e intelectual intensa do seu tio em prol do nacionalismo econômico, o importante líder industrial Roberto Simonsen³²⁷. Ademais, a ligação entre empresas de comunicação, especialmente jornais, e políticos era comum no Brasil, conforme deixou patente o caso do jornal *Última Hora* de Samuel Wainer e suas relações com Getúlio Vargas. Se lembrarmos da atuação política tímida mesmo ao nível corporativo de Franco Zampari, Mário Audrá Jr. ou Anthony Assunção é perceptível outra grande diferença entre a mentalidade e os procedimentos de empresários ligados à televisão e os que atuaram na produção cinematográfica, especialmente tocante no caso de Mário Wallace Simonsen pelo seu envolvimento com o nacionalismo populista, ou seja, com uma lógica econômica que priorizava o desenvolvimento através do capital nacional e de ampla atuação do Estado, e não como no caso de outros empresários do ramo da televisão através da defesa da associação com o capital externo.

O nacionalismo de Mário Wallace Simonsen refletia-se na programação da emissora, que incluía desde programas voltados para a divulgação dos cantores brasileiros tais como “Brasil Ano 60”; “Teatro Nove” com textos de Gianfrancesco Guarnieri ou Vianinha, entre outros autores; além de festivais de filmes brasileiros e da associação com os produtores cinematográficos Alfredo Palácios e Ary Fernandes para a exibição de *O vigilante rodoviário*, a primeira série nacional de televisão, que analisarei com maior atenção no próximo capítulo. Álvaro Moya chega mesmo a falar na TV Excelsior, da qual foi diretor artístico, como o projeto de “uma rede brasileira que refletisse a cultura

³²⁶ COSTA, Alcir Henrique da. Rio e Excelsior: projetos fracassados? In: SIMÕES, Inimá, COSTA, Alcir Henrique da e KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 146, 150-151 e 160-162. ORTIZ, Renato, BORELLI, Sílvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela – História e produção*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-57 e 59.

³²⁷ COSTA, Alcir Henrique da. Op. cit., p. 151.

brasileira³²⁸. São mais indícios fortes de quanto o projeto de desenvolvimento industrial do cinema brasileiro esteve atado ao projeto econômico nacionalista, isto mesmo nos primeiros ensaios das relações com a televisão, que até hoje não se efetivaram adequadamente.

Antes do golpe de 1964, a crença ideológica nacional-popular na aliança entre a burguesia nacional, a classe média, o operariado e o campesinato fez com que o Cinema Novo manifestasse perspectiva positiva em relação à colaboração financeira do empresariado junto à atividade cinematográfica. É certo também que havia alguma base concreta para tanto, representada, sobretudo, pelos financiamentos proporcionados por José Luiz de Magalhães Lins do Banco Nacional de Minas Gerais a alguns filmes do movimento. Gustavo Dahl e Jarbas Barbosa atribuíram parcela do interesse do banqueiro nestas operações às suas pretensões de projeção política³²⁹. Tal projeção parece ser no sentido de aproximação com o governo do presidente João Goulart, apontando para uma semelhança com Mário Wallace Simonsen.

Carlos Diegues, cujo longa-metragem de estréia *Ganga Zumba* (1964) contou com empréstimos do Banco Nacional de Minas Gerais, expôs claramente a perspectiva nacional-popular mencionada, esposada por ele e por seus colegas de movimento³³⁰.

O fato é que, em determinado momento, coincidem as necessidades das massas brasileiras, do ponto de vista de sua informação cultural, com a maior disponibilidade de meios de pagamento gerada pelo desenvolvimento econômico, numa fase em que a canalização de capitais se redistribui nas diversas indústrias. É o momento de a indústria cinematográfica, também ela, se beneficiar do desenvolvimento econômico, atraindo a iniciativa privada, a jovem burguesia nacional, para uma área de investimentos semi-vingem em toda a América Latina.

(...)

Produto tipicamente industrial, o cinema, mais do que qualquer outra expressão cultural, está ao sabor do jogo de relações econômicas e, quando se trata de uma nação em luta pelo seu desenvolvimento, visivelmente ligado às classes que travam a batalha neste campo. No Brasil, sem dúvida, pelas razões já expostas, foram

³²⁸ COSTA, Alcir Henrique da. Op. cit., p. 157-158.

³²⁹ DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5/6, mar. 1966. BARBOSA, Jarbas. Op. cit., p. 16.

³³⁰ DIEGUES, Carlos. Cinema. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 11, maio 1963.

as classes que se alinham ao lado do desenvolvimento as que promoveram sua indústria e como consequência as que lideraram sua formulação ideológica, ainda que incipiente e mesmo “gris”. Como não podia deixar de ser (o fenômeno se repete em quase todas as partes do mundo), foi a pequena burguesia intelectual, atenta ao jogo cultural interno, que se encarregou da execução da tarefa prática. Isto é, foram os jovens pequeno-burgueses, ideólogos, teóricos ou eminentemente praxistas, que tomaram a si a tradução daqueles interesses coletivos.

Ao contrário das manifestações ideológicas iniciais do Cinema Novo, comentadas no primeiro capítulo, este artigo não vê como problema o fato de a atividade cinematográfica ser industrial, poder-se-ia mesmo dizer que faz parte da sua natureza. E mais, pela inacreditável alquimia histórica possível graças ao caráter “reflexo” do cinema – que para o autor “espelha” a sociedade e ao mesmo tempo a “modifica” –, essa indústria em estado latente está sintonizada com os segmentos responsáveis pelo desenvolvimento do país, ao menos segundo o pensamento nacional-popular, a saber, a burguesia nacional – como fonte de financiamento –, a classe média – como produtora artística – e as massas – enquanto público.

Mas nem tudo é um mar de rosas, pois Carlos Diegues percebe que apesar da burguesia nacional aceitar produzir fitas arrojadas quanto à temática sexual e amorosa, o mesmo não ocorre quando se trata de uma temática de cunho político a respeito do Nordeste, no exemplo do próprio autor, ou em torno do conflito de classes entre operários e patrões, eu acrescentaria para adicionar um tema efetivamente evitado pelo Cinema Novo até o golpe militar. Qual a solução aventada para o impasse? Dever-se-iam, então, realizar filmes cujo conteúdo abordasse os “costumes nacionais” do povo que serviria como “elemento de conexão cultural” unindo as “classes todas” envolvidas com o desenvolvimento do país.

Poucos textos da época possuem tal limpidez quanto à exposição ideológica da função de cada classe social no processo cinematográfico, devendo-se ressaltar o caráter totalmente passivo do povo visto tão-somente como público ou uma espécie de musa artística superior. Ademais, a cultura nacional surge claramente como elemento integrador entre as classes, obliterando suas diferenças e buscando a superação dos conflitos. Não se deve deixar de observar a coerência ideológica do diretor quanto à sua concepção de cultura

nacional ao longo de quarenta anos de carreira, pois ela permanece a mesma em *Tieta do Agreste* (1996) ou *Orfeu* (1999), alguns dos seus filmes mais recentes.

Porém, o golpe de 1964 desmonta, pelo menos de imediato, tais crenças na burguesia nacional, que desaparece do horizonte ideológico enquanto sustentáculo econômico da indústria cinematográfica em formação ou fração da sociedade com a qual se poderia contar na luta contra o imperialismo. A partir daí, a representação da burguesia nacional nos filmes torna-se bastante negativa e sua marca maior é a inexistência de projeto próprio. *São Paulo S. A.* (Luís Sérgio Person, 1964) desmistifica completamente o industrial emergente, pois Arturo (Otelo Zeloni) é pão-duro, conservador, deselegante, importa o seu próprio carro e fabrica peças muito ruins que só são compradas pela Volkswagen através da corrupção do personagem Carlos (Walmor Chagas). *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1964) oferece até uma contraposição nítida, pois o rico industrial, marido (Sérgio Brito) de Ada (Isabela), é impotente não só em compreender o mundo político como o dos sentimentos, enquanto Marcelo (Vianinha), o jornalista amante de Ada, tem sensibilidade para tentar entender aqueles dois universos. Em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1966), Júlio Fuentes (Paulo Gracindo) não sabe realmente o que está em jogo nas lutas políticas de Eldorado ligando-se inicialmente ao populista Vieira (José Lewgoy), só após receber uma aula de política de Dom Porfirio Díaz (Paulo Autran) compreende qual o seu lado em tais lutas e se junta aos golpistas conservadores.

Tal concepção sobre o empresariado nacional transforma-se novamente já nos anos de 1970 quando um diretor egresso do Cinema Novo realiza *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1977), no qual o personagem-título (Rubens de Falco), um industrial pioneiro, surge como verdadeiro paladino do nacionalismo. Mas na diegese da fita este herói nacionalista surge recuado no tempo, mais precisamente no início do século XX. É como se o momento no qual o filme foi realizado esperasse o aparecimento de empresários que se inspirassem no exemplo de Delmiro Gouveia.

O período da abertura democrática tornou mais fortes as esperanças daqueles setores da corporação ligados ideologicamente ao Cinema Novo de novas relações com a burguesia nacional, conforme é possível verificar em *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984). O filme tem como vetor a movimentação em prol das Diretas Já e, com o fracasso desta, o apoio à candidatura de Tancredo Neves contra Paulo Maluf no Colégio Eleitoral. A trama imbrica-

se profundamente com acontecimentos contemporâneos à realização da obra, ou, como observou Julianne Burton, as determinações sociais criaram o impulso ficcional da obra e forçaram sua constante transformação³³¹.

O filme tem três personagens principais: o cineasta Goiás, interpretado por Buza Ferraz, que está realizando um documentário intitulado *Patriamada*, cujo tema aborda os problemas sociais do Brasil e a movimentação política em prol da democratização; a jornalista Lina, papel de Débora Bloch, mantém um relacionamento amoroso com Goiás e colabora como pode na realização da película; e o grande empresário Rocha Queiroz, interpretado por Walmor Chagas, um nacionalista que declara na televisão ser favorável à renegociação da dívida externa, devido a isso ele é pressionado pelo governo e sofre represálias através da formação de um cartel contra a sua empresa.

No dia do comício da Candelária, Goiás filma a manifestação tencionando incluí-la no seu filme, Lina cobre o evento para a empresa jornalística onde trabalha e Rocha Queiroz acompanha tudo pela televisão. O empresário acaba prestigiando a movimentação e é interceptado por Lina, ele promete, então, conceder uma entrevista futuramente para ela. É de se ressaltar que o filme articula nesta seqüência várias imagens documentais do comício e “entrevistas” de Lina com personalidades que lá estão como Sônia Braga, Milton Nascimento, Sobral Pinto e Leonel Brizola.

Rocha Queiroz algum tempo depois concede a entrevista prometida, nela defende a reforma agrária e as eleições diretas para presidente. Lina e Rocha Queiroz iniciam um caso amoroso, apesar de ele ser casado. Goiás continua realizando *Patriamada* e explica para Lina que o filme serviria como manifestação contra os vinte anos de ditadura e seria um projeto em favor do povo brasileiro.

Rocha Queiroz, Lina e Goiás vão a Brasília acompanhar a votação no congresso da emenda Dante de Oliveira. Lá o empresário é apresentado ao cineasta por intermédio de Lina, pois Goiás está precisando de dinheiro para terminar o filme e Rocha Queiroz parece disposto a investir. Na conversa Goiás afirma que o audiovisual poderia mudar o país e identifica-se com o empresário já que ambos estariam conscientes dos problemas nacionais. A emenda não é aprovada provocando desânimo geral. No hotel em que Rocha Queiroz e

³³¹ BURTON, Julianne. Transitional states: creative complicities with the real in *Man marked to die: twenty years later* and *Patriamada*. In: _____ (Org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990. p. 388.

Lina estão hospedados em Brasília, ele tem um enfarte. A família do empresário acaba descobrindo o caso amoroso e tenta afastar Lina. Ela, por sua vez, relaciona-se com Goiás e descobre estar grávida. Após alguns desencontros, Rocha Queiroz decide divorciar-se e ficar com Lina, entretanto Goiás também a ama.

Numa reunião de intelectuais e empresários, na qual estão presentes Rocha Queiroz, Lina e Goiás, o primeiro afirma querer investir em *Patriamada*, pois, ao seu ver, o filme poderia mostrar o Brasil de hoje e isso seria importante “dentro da estratégia capitalista”. Na mesma reunião todos concordam em apoiar Tancredo Neves no Colégio Eleitoral. Lina diz para Goiás que está esperando um filho de Rocha Queiroz e passa a viver com este último, entretanto ela declara amor aos dois pretendentes. Em comício de apoio a Tancredo Neves, Lina beija no rosto tanto Rocha Queiroz quanto Goiás. O filme termina com imagens do presidente João Batista Figueiredo indo embora do Palácio do Planalto e os três personagens centrais filmando mais um comício em prol de Tancredo Neves. Existem ainda imagens documentais de vários pontos do país.

O procedimento de montagem básico do filme de Tizuka Yamasaki é a inserção de planos documentais em meio à trama propriamente dita e, mais do que isso, a utilização de imagens que na falta de melhor expressão eu chamaria de “semidocumentais”. Um exemplo desse tipo de imagem está na situação já mencionada de Lina entrevistando Milton Nascimento ou Leonel Brizola em pleno comício da Candelária, quando Goiás está no Congresso Nacional filmando a votação da emenda Dante de Oliveira e ainda quando os três personagens centrais participam de um comício em favor de Tancredo Neves no final do filme.

Se por um lado a *mise-en-scène* às vezes parece não funcionar muito bem como nas entrevistas de Lina com os artistas e políticos, por outro, é bastante forte o momento no qual o cineasta Goiás chora no plenário do Congresso Nacional após a votação.

Faz-se necessário observar que a grande heterogeneidade de materiais e a própria complexidade do assunto do filme acabam por torná-lo um pouco descosturado. Diante da multiplicidade dos processos sociais *Patriamada* não se retrai, mas paga o preço da falta de fluidez e de algumas intervenções bastante óbvias, por exemplo, a representação da família do empresário na qual não falta o filho reacionário malufista e a esposa megera.

O filme de Tizuka Yamasaki tem um discurso articulado sobre a forma como o cineasta deve se inserir no processo social, a saber, um artista em prol do povo e contra os antidemocratas. Embora tributário dos anos de 1960, tanto politicamente quanto cinematograficamente, observe-se a este respeito a cena em que Goiás briga com a esposa pelo livro de Glauber Rocha, o cineasta não necessita mais adotar o radicalismo daquela época. Isto se consubstancia no fato de Goiás trabalhar na publicidade também – logo numa das primeiras seqüências ele aparece dirigindo uma propaganda do jeans Inega, não por acaso creditado como “produtor associado” do filme de Tizuka Yamasaki e confirmando na concretude da sua produção o apoio de uma empresa nacional –, ter boa relação com o seu produtor – na seqüência em que parabeniza efusivamente Diniz por ter conseguido um helicóptero para a filmagem –, convencer a “radical” Lina de que se deveria apoiar Tancredo Neves e principalmente pelo diálogo em sintonia nacionalista com o empresário Rocha Queiroz.

É, sobretudo, por meio das relações entre Goiás e Rocha Queiroz, mediadas por vezes através de Lina, que *Patriamada* vai entabular o seu projeto industrial para o cinema brasileiro. Tal projeto não é apresentado explicitamente na trama, mas o que Julianne Burton percebeu como “dimensões alegóricas” do filme permitem estender para um plano mais geral determinadas situações particulares. Segundo a autora, estão representados de forma alegórica três importantes setores: o empresariado industrial – Rocha Queiroz –, o artista-intelectual – Goiás – e a mídia – Lina³³².

É nesta linha que vai se enquadrar o empresário de *Patriamada*, pois Rocha Queiroz, assim como Delmiro Gouveia, é nacionalista, sedutor no mais amplo sentido, adora discursar, não teme enfrentar o governo e principalmente as multinacionais. Mas ao contrário deste último, a presença de Rocha Queiroz é contemporânea e não algo distante na história. Aqui o empresário nacional já surge redimido dos pecados políticos cometidos nos anos de 1960, trata-se, segundo o filme, de um momento de formar a frente democrática que deve desprezar velhas desavenças em nome do novo país. Somente aqueles que teimam em permanecer ligados à ditadura não merecem crédito. O movimento de Lina ao longo do filme reafirma esta interpretação, pois ela não quer apoiar inicialmente Tancredo Neves, mas acaba cedendo à argumentação de Goiás, Rocha Queiroz e outros.

³³² BURTON, Julianne. Op. cit., p. 375.

A idealização quanto ao empresário industrial parece-me óbvia, trata-se mais de um desejo dos cineastas do que alguma construção de personagem baseada na realidade econômica, a começar pela caracterização do empresário como indivíduo preocupado com valores democráticos ou sociais e não primordialmente com o lucro.

O idealismo na construção do personagem Rocha Queiroz pode ser aferido também pelo fato de em nenhum momento haver alguma reflexão no filme sobre a internacionalização da indústria brasileira e as fortes relações de dependência aí inscritas para o empresariado nacional.

E qual o motivo de todo este idealismo na composição do empresário? A resposta, ao meu ver, está ligada à projeção que o cineasta faz de si sobre a figura do empresário nacional e ao desejo de investimentos realizados por áreas economicamente sólidas. O original na articulação proposta por *Patriamada* é indicar na década de 1980 outro interlocutor além do Estado que possibilitasse ou colaborasse na industrialização. Aliás, surpreendentemente, o filme não se refere em nenhum momento à atuação do Estado, em plena era EMBRAFILME.

Porém, o interlocutor é construído quase que a imagem e semelhança do seu criador. E então temos ao longo do filme o empresário Rocha Queiroz como espelho do cineasta Goiás, pois ambos: são nacionalistas, defendem o fim da ditadura, estão preocupados com o povo, pretendem colaborar nas mudanças nacionais, são pressionados pelas multinacionais, defendem as Diretas Já e com o fracasso desta o apoio a Tancredo Neves. O fato de os dois estarem apaixonados por Lina e chegarem a propor casamento é representativo ao nível da diegese do amalgamento dos personagens, até porque eles nunca entram em conflito pelo amor da jornalista. Tal amalgamento resulta da própria situação do cineasta, que no Brasil deve ser criador e empresário ao mesmo tempo para poder viabilizar seus projetos. Ninguém menos do que Glauber Rocha percebeu isto claramente:

Quando escolhi fazer cinema, queria fugir dos círculos literários e sabia que não havia uma indústria propriamente dita e que o artista que deseja ser cineasta teria de se transformar também em empresário.³³³

³³³ ROCHA, Glauber. A EMBRAFILME não é a grande mãe do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 out. 1978.

Patriamada dá a entender que os interesses da burguesia industrial nacional seriam os mesmos do cinema brasileiro. Não se atenta para o fato deste se encontrar num estágio de produção artesanal – tornando efetivamente os interesses diferentes, pois a industrialização ainda está por acontecer –, para as peculiaridades da indústria cinematográfica e para os conflitos econômicos passíveis de existir entre as diferentes indústrias – por exemplo, é natural que a indústria de calçados ao ter suas vendas para o exterior ameaçadas por conta de leis de proteção ao cinema brasileiro, posicione-se contra ele.

Não é nada casual o fato de o anteriormente mencionado *Sonho sem fim* e de *Patriamada* terem sido realizados quase no mesmo período, ambos interrogando a inserção social do cinema brasileiro e as questões econômicas que envolvem a atividade. Efetivamente, parcela da corporação buscava reinventar sua relação com o Estado e a sociedade e isto se refletia mesmo em cineastas pouco afeitos à intensa participação na vida corporativa do meio cinematográfico. Ana Carolina é um exemplo disto, ao defender a atuação do empresariado no cinema.

De forma semelhante a outros setores da economia brasileira, o cinema também espera uma decisiva participação do empresário privado. Ele deve ocupar os espaços vazios e ganhar crescente importância, deixando para o Estado, cada vez mais, a ação normativa, os esquemas de fiscalização capazes de evitar a prodigiosa evasão de renda provocada pela reutilização de ingressos e a concorrência desleal no momento da distribuição. Assim, os desequilíbrios tenderão a desaparecer e o cinema brasileiro certamente ganhará novo vigor.³³⁴

Devo salientar que a transformação democrática pela qual passou o Brasil na primeira metade dos anos de 1980 obrigou parte da corporação, aquela ligada ao Cinema Novo por origem ou herança cultural, a refletir sobre os novos tempos, pois mesmo que favorável à democracia ela participou desde meados da década de 1970 da PNC elaborada pelo regime militar, implementada no campo cinematográfico através da EMBRAFILME e que, segundo José Mário Ortiz Ramos:

Serviu para desarticular por completo qualquer oposição política ainda embutida no antigo projeto nacionalista, ou nos seus herdeiros. Paralelamente a isto,

³³⁴ SOARES, Ana Carolina. O sexo e o paradoxo. *Veja*, São Paulo, n. 664, 27 maio 1981.

proporcionou a ampliação do mercado e a criação de um setor de ponta dentro do cinema brasileiro, alinhado em torno de uma política de grandes produções, agressivo diante de um mercado arredio.³³⁵

Fazia-se necessário aventar possíveis mudanças nas relações entre o Estado e o cinema, mas o que se pode aduzir dos dois filmes há pouco mencionados é uma profunda dificuldade para realizar esta reflexão no momento em que a política cinematográfica estatal dava sinais de esgotamento e se iniciava a lenta agonia da EMBRAFILME. O caso de *Sonho sem fim* é mais regressivo, visto que no filme se busca apenas novas justificativas para a continuidade do atrelamento do cinema em relação ao Estado, enquanto *Patriamada* através do empresário idealizado ao limite ainda tentava pensar uma nova configuração para a produção cinematográfica na sociedade brasileira.

A idealização de setores do cinema brasileiro em torno do empresariado nacional suplantou, inclusive, a recente crise de produção do final dos anos de 1980 e início dos de 1990. Apesar de fora do meu recorte de trabalho, julgo importante lembrar o caso de *Mauá, o imperador e o rei* (Sérgio Rezende, 1999), onde temos em ritmo de neopopulismo a constituição de um verdadeiro super-herói nacionalista. A seqüência na qual Mauá bebe cachaça com um ex-escravo moribundo é digna de nota neste sentido.

Filmes como *Coronel Delmiro Gouveia*, *Patriamada* e *Mauá, o imperador e o rei* não percebem, e por isso terminam por obliterar, as profundas mudanças na economia brasileira no sentido da sua internacionalização, a ponto de hoje o empresário nacional ser raro. Tal persistência, ao meu ver, decorre da já apontada idéia do desenvolvimento industrial cinematográfico como algo estreitamente vinculado a um possível capitalismo nacional sem a tutela estrangeira, mas se isto possuía alguma lógica nos anos de 1950 e 1960, já a partir dos de 1970 tal não se dá pelo tipo de avanço do capitalismo no Brasil totalmente ligado à dependência externa. Como observa Octavio Ianni:

Os “milagres econômicos” que se sucedem ao longo da Guerra Fria e depois dela são também momentos mais ou menos notáveis dessa internacionalização [do processo produtivo]. Isto significa que as corporações já não se concentram nem se sediam apenas nos países dominantes, metropolitanos ou ditos centrais. As unidades e

³³⁵ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais – Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 157.

organizações produtivas, envolvendo inovações tecnológicas, zonas de influência, adequações culturais e outras exigências da produção, distribuição, troca e consumo das mercadorias que atendem necessidades reais ou imaginárias, passam a desenvolver-se nos mais diversos países distribuindo-se por continentes, ilhas e arquipélagos.³³⁶

O projeto de uma indústria cinematográfica vinculada ao capitalismo de viés nacional perdeu, portanto, qualquer solo concreto de realização. Não ter percebido isto foi mais uma das razões que levaram a corporação cinematográfica ao impasse da década de 1980. Entretanto, fica a pergunta, impossível de ser respondida, se a consciência do intenso processo de aprofundamento das relações de internacionalização do capital no qual o Brasil estava integrado bastaria, já que no cinema nunca houve qualquer interesse por parte seja das distribuidoras estrangeiras seja de empresas produtoras estrangeiras de realizar investimentos de vulto aqui no ramo da feitura de filmes. Num campo muito pouco desenvolvido economicamente como o do cinema, bastante atrelado ao Estado e com bases sociais relativamente escassas é plenamente possível que não houvesse alternativa viável ideologicamente para além das crenças apontadas acima.

³³⁶ IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 62.

IV. MERCADO E PÚBLICO

IV. A. A BUSCA DO MERCADO

Para Laurent Creton o mercado é produto da indústria, ele é um sistema formado com a função de canalizar a produção. Daí que no caso do cinema as *majors* buscaram desenvolver o mercado mundial de acordo com os seus interesses³³⁷. A distribuição e a exibição estruturaram-se de maneira sólida no Brasil na segunda metade da década de 1910, quando se observa clara separação entre uma e outra atividade, de forma a viabilizar prioritariamente a comercialização do produto norte-americano, este, aliás, aproveitou-se da situação gerada pela I Guerra Mundial superando os concorrentes europeus em vários lugares, inclusive por aqui³³⁸.

A distribuição baseou-se em representantes das *majors* – inicialmente através de agências da Universal (1915) e logo depois da Fox (1916) e Paramount (1916) – e a exibição no capital nacional, mas com interesses completamente ligados ao produto estrangeiro. Para José Inácio de Melo Souza, a produção brasileira foi o único setor naquele momento que seguiu “sem encontrar o seu caminho nem um discurso coerente”³³⁹.

A campanha em prol do cinema brasileiro de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima foi justamente o primeiro momento de busca deste “discurso coerente”, o qual não era nada fácil de se estabelecer devido à própria condição de subdesenvolvimento do país e da sua produção cinematográfica. Tal como para o país também para o cinema a industrialização foi a solução ideologicamente encontrada a partir da qual, uma vez tornada realidade, todos os problemas seriam resolvidos.

No campo cinematográfico constatou-se que para chegar à industrialização era necessário além de produzir os filmes, também distribuir e exibi-los. Porém, estas duas atividades já possuíam uma estruturação econômica que não apenas prescindia do produto brasileiro, como este ainda provocava turbulências na sua forma padrão de funcionamento.

³³⁷ CRETON, Laurent. *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997. p. 20.

³³⁸ Em 1913 os Estados Unidos exportaram cerca de 32 milhões de pés de filmes, em 1925 tal quantia havia aumentado para 235 milhões. Ver GUBACK, Thomas H. Hollywood's international market. In: BALIO, Tino (Org.). *The American film industry*. Edição revisada. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. p. 465.

³³⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004. p. 338.

Isto porque o produto estrangeiro, mormente o norte-americano, por já se encontrar pago no seu mercado de origem, podia ser oferecido ao exibidor no Brasil em condições bem mais vantajosas para este setor quando comparado ao produto nacional, que necessariamente precisava se pagar aqui e por isso não possuía condições de diminuir sua relativamente elevada participação no rateio da bilheteria. Deslindar todos os interesses articulados nesta estrutura econômica bem como formas de garantir que o filme nacional chegasse às telas e se viabilizasse industrialmente foi um longo percurso para a corporação cinematográfica, no qual a solicitação de apoio do Estado teve papel de destaque conforme vimos.

Logo no início da campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, o primeiro já abordava a importância da produção nacional basear-se no mercado interno.

A distribuição dos nossos filmes continua a ser o nosso problema capital. Muitos afirmam que para conseguir um lucro necessário, só levando o filme para o estrangeiro. Entretanto, nós achamos que estes filmes que nos custam mais barato, pelo menos, bem que podem viver só do mercado brasileiro.³⁴⁰

Quando Canuto Mendes de Almeida³⁴¹ afirma que para o diretor da distribuidora Empresas Reunidas, Feliciano de Mello Lebre, o cinema nacional só se desenvolveria quando os filmes fossem vendidos no exterior, Adhemar Gonzaga opõe-se e fundamenta sua opinião:

Os nossos filmes podem viver perfeitamente do nosso mercado como vivem os da Rússia, da Espanha, França e Japão. A questão apenas é distribuí-los para exibição.³⁴²

Para além dos países apontados como exemplos, é possível que Gonzaga também pensasse em Hollywood, que no seu início produzia apenas para o mercado norte-americano e só com o passar do tempo exportou filmes³⁴³.

A tática do sr. Lebre era visivelmente diversionista, pois, buscando obscurecer a ocupação do mercado brasileiro pelo filme norte-americano e o alijamento do produto

³⁴⁰ GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira. Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 354, 26 set. 1925.

³⁴¹ Canuto Mendes de Almeida foi provavelmente a personalidade do meio cinematográfico paulistano mais envolvida com a campanha, vez por outra há reprodução de opiniões ou artigos seus nas colunas dos jornalistas cariocas. Crítico do *Diário da Noite* (SP), dirigiu o longa-metragem *Fogo de palha* (1926) e escreveu o livro *Cinema contra cinema* (1931).

³⁴² GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira. Cinearte*, Rio de Janeiro, v. I, n. 39, 24 nov. 1926.

³⁴³ CALIL, Carlos Augusto. *Cinema e indústria*. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 60.

nacional, sugeria a elaboração de uma estratégia de vendas deste no exterior, a qual obviamente apresentava grau incomparavelmente mais complexo do que a luta por espaço no mercado interno.

Ademais, a campanha defendia produções cujos gastos pudessem ser cobertos no mercado brasileiro, posicionando-se contra as fitas muito caras para os nossos padrões. Os altos custos de *Amor que redime* (E. C. Kerrigan, 1928), segundo Pedro Lima, poderiam resultar no fechamento da produtora gaúcha Ita Film. Tal era também a causa do fim das atividades de várias outras empresas como a APA, a Visual e a Masotti³⁴⁴.

Porém, se existia clareza a respeito da necessidade de privilegiar a luta pelo mercado interno e de produções dimensionadas economicamente para ele, o mesmo não ocorria quanto às posições da campanha em relação às distribuidoras, especialmente as norte-americanas, cujo tratamento era errático, para dizer o mínimo. Os jornalistas nunca enveredaram pelo caminho de pedir restrições diretas à importação, Adhemar Gonzaga declarou-se mesmo contrário à medida tomada por alguns países de sobretaxar o filme estrangeiro, mas não justifica sua posição³⁴⁵. Em alguns momentos chega-se até a apontar as distribuidoras norte-americanas como elementos importantes para o avanço da produção brasileira no mercado.

Todo o mundo está gostando dele [do cinema brasileiro].

Por isso é que ele está ficando assim saliente. Tem preceptores estrangeiros que o levam a toda parte.

A Universal tomou conta de *Braza dormida*.

A Paramount começou com *O guarany*. Levou-o em todos os Cinemas de suas relações. Mas não adiantou nada. Capellaro foi um mau padrasto...

Por isso foi que a Paramount resolveu tomar conta de outro, um pequeno prodígio, já muito falado, e que, com certeza, vai dar muito assunto ainda.

Chama-se *Barro humano*.³⁴⁶

Embora a posição de Pedro Lima justifique-se parcialmente pelo fato de *Barro humano* ser um projeto em que ele próprio e Adhemar Gonzaga estavam completamente envolvidos e no qual ambos depositaram todas as esperanças de redenção do cinema

³⁴⁴ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 122, 27 jun. 1928.

³⁴⁵ GONZAGA, Adhemar. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. I, n. 14, 2 jun. 1926.

³⁴⁶ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 164, 17 abr. 1929.

brasileiro, a cegueira de entender no gesto da Paramount uma forma de orientação ou mesmo “interesse” pela nossa indústria cinematográfica caracteriza o exagero e a ausência de perspectiva para além do projeto pessoal. Isto surpreende tanto mais porque no semestre anterior Pedro Lima afirmou convicto que “o interesse das agências cinematográficas estrangeiras é simplesmente defender o rendimento de seus filmes, e, como donos do mercado, impedir por todos os modos a entrada de novos concorrentes, muito embora eles sejam nacionais.”³⁴⁷

Como lembra Paulo Emílio, este tipo de gesto das distribuidoras visava tão-somente propiciar “um clima de entendimento”, ou seja, apresentando boa vontade com alguns poucos filmes pretendia-se demonstrar que a ação do Estado por meio de leis de obrigatoriedade ou de restrição à importação era desnecessária. Pelo visto, a estratégia funcionou, ao menos neste momento. Além do que, para o mesmo autor, a negativa dos jornalistas em aceitar restrições à importação dever-se-ia ao fato de os distribuidores estrangeiros serem os grandes anunciantes de *Cinearte* e também por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima terem se formado esteticamente como fans da cinematografia norte-americana, implicando em dificuldades de ordem íntima³⁴⁸.

É de se notar que a estratégia do “clima de entendimento” volta e meia foi utilizada por distribuidores e exibidores com a finalidade de evitar qualquer recrudescimento na legislação protecionista. Já na década de 1940, Adhemar Gonzaga, então experiente produtor da Cinédia, sugeria em proposta encaminhada a Israel Souto, chefe da Divisão de Cinema do DIP, alteração na obrigatoriedade de exibição de um longa-metragem por ano em cada cinema para a cota de um filme nacional para cada trinta estrangeiros. Luiz Severiano Ribeiro Jr. na mesma época, sem mencionar a lei de obrigatoriedade, afirmava que naquele momento o público desejava o cinema brasileiro, havia profissionais e estúdios dedicados a melhorar a produção e as casas do grande exibidor estavam à disposição de quaisquer filmes nacionais concluídos, logo “não existem mais impasses”, bastaria “coordenar” esforços para viabilizar “uma indústria cinematográfica estabilizada no Brasil”; o poderoso empresário também anunciava que pretendia produzir filmes. As manobras de Severiano Ribeiro eram tão evidentes que não enganavam nem o governo,

³⁴⁷ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 144, 28 nov. 1928.

³⁴⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p. 318-321.

como demonstra documento secreto enviado por Filinto Muller a Benjamin Vargas, no qual um agente do primeiro asseverava que o exibidor era “um dos principais clientes” das distribuidoras estrangeiras embora tentasse se passar por opositor delas³⁴⁹.

Voltando à campanha, em meados de 1929 através do lançamento de *Alta traição* (*The patriot*, Ernst Lubitsch, 1928) em São Paulo e *The Broadway melody* (Harry Beaumont, 1929) no Rio de Janeiro chegava o cinema sonoro ao Brasil com enorme sucesso de público. Entretanto, nos mercados de língua não inglesa, passada a novidade, o público tendeu a rejeitar os filmes norte-americanos simplesmente por não compreender o idioma. Hollywood precisou, então, de algum tempo para desenvolver métodos de tradução dos filmes tais como versões realizadas em outras línguas, dublagem ou legendagem. Ademais, nos países subdesenvolvidos como o Brasil houve muita dificuldade em equipar o conjunto das salas com o aparelhamento de reprodução sonora, posto que boa parte dos exibidores não tinha capital para comprá-lo. Lécio Augusto Ramos anota que em julho 1931 apenas 183 das 1.658 casas de exibição brasileiras estavam equipadas, as outras passavam filmes mudos antigos, versões mudas de filmes sonoros ou até filmes sonoros sem som³⁵⁰. Todos estes problemas desarranjaram o mercado, dando a falsa impressão de que o cinema nacional poderia, então, ocupá-lo e atingir o nível industrial de produção.

Em julho de 1929, Pedro Lima noticia que poucas salas de projeção tinham equipamento de reprodução sonora e que ocorria a diminuição por parte de Hollywood na produção de películas mudas. Como os filmes sonoros eram cansativos quando projetados sem som pelos “planos longos” e “pouca ação cinemática”, inferia que o momento se tornava adequado para o produtor brasileiro “desenvolver a sua indústria”, abastecendo o mercado com filmes mudos inspirados nos “ensinamentos” norte-americanos. O autor ainda aconselha os produtores a não perderem de vista a nova tecnologia³⁵¹. No texto há uma espécie de confiança no atraso econômico brasileiro. Na visão do jornalista, a falta de capitalização da maior parte dos exibidores os levaria obrigatoriamente a passar o filme

³⁴⁹ GONZAGA, Adhemar. É preciso obter maiores rendimentos na exibição para melhorar e intensificar a produção. *Cine-Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, v. III, n. 119, 17 out. 1940. RIBEIRO JR., Luiz Severiano. Filmes feitos no Brasil já constituem grande atração para o público. *Cine-Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, v. III, n. 114, 12 set. 1940. Carta do Chefe de Polícia [Filinto Muller] ao Coronel Benjamin Vargas. Rio de Janeiro: 30 ago. 1941. GV confid. 1941.08.30. CPDOC - FGV.

³⁵⁰ RAMOS, Lécio Augusto. *Cinearte e a polêmica do cinema sonoro*. In: AVELLAR, José Carlos (Org.). *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991. p. 54.

³⁵¹ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 177, 17 jul. 1929.

mudo nacional, hipoteticamente mais bem aceito pelo público que a película sonora projetada sem som. É digno de registro que a partir de setembro do mesmo ano, segundo Robert Allen e Douglas Gomery, Hollywood já produzia somente filmes falados e os lucros eram os maiores da sua história³⁵².

A confiança no atraso econômico como vantagem começou a ruir em agosto e Pedro Lima conclama os produtores a realizar fitas sonoras. Os grandes cinemas do Rio de Janeiro, São Paulo e outras cidades possuíam aparelhagem de reprodução sonora ou estavam em vias de adquiri-la, recusando-se a exibir filmes mudos. Logo, se a produção nacional não evoluísse tecnicamente ficaria destinada ao rebotalho do mercado, acarretando sérias dificuldades para cobrir custos³⁵³.

O aumento da confusão no mercado exibidor, indicada pelas constantes reprises de filmes mudos estrangeiros nos cinemas de arrabalde, levou o redator da coluna “Cinema brasileiro” a ter lampejos de compreensão em relação a uma situação efetivamente complexa.

O período é de incertezas. Se os grandes Cinemas podem se submeter à Western Electric, os pequenos não têm dinheiro. Forçosamente há de surgir uma solução, ou então terão de fechar as suas portas. Esta solução talvez seja um fator decisivo para incrementar a produção nacional. Com isto talvez suceda mesmo uma procura maior dos nossos filmes e quem sabe se de tudo não resultará uma distribuição brasileira para os próprios filmes brasileiros?

Quando a nossa produção permitir a organização de uma linha de distribuição própria, e o exibidor puder se dirigir diretamente a ela, sem “proteção” e o “apenas a boa vontade” das agências americanas em “ajudar o nosso Cinema”, aí teremos realizado um dos nossos maiores problemas.³⁵⁴

Fica evidente o desencanto em relação às distribuidoras estrangeiras, o cronista percebe o jogo de cena feito por elas. O trecho acima indica, também, para uma percepção fundamental em torno do mercado ocupado: apenas com a abertura de espaço o filme brasileiro poderia ter o seu lugar.

³⁵² ALLEN, Robert C. e GOMERY, Douglas. *Faire l'histoire du cinéma*. Paris: Nathan, 1993. p. 149.

³⁵³ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 180, 7 ago. 1929.

³⁵⁴ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 185, 11 set. 1929.

A desilusão levou Pedro Lima a comentar que *O guarani* (Vittorio Capellaro, 1926), *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928) e *Barro humano* deram lucros às distribuidoras norte-americanas, mas estas não arriscaram nem o dinheiro da propaganda. Sugere à Phebo, que resolvera distribuir ela própria sua produção *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, 1929), formar a agência para comercializar filmes brasileiros. O cronista entende ainda como necessária a existência de uma sala de exibição exclusiva para estes. Tudo aqui sugere o ensaio de uma proposta de verticalização, que, como se sabe, foi a base do desenvolvimento econômico da indústria norte-americana. Mas não há só avanços. Após clamar por “leis protetoras”, arrola entre elas apenas a isenção alfandegária do filme virgem e medidas antitruste contra a Western Electric³⁵⁵. Nem uma palavra sobre contenção à importação ou a obrigatoriedade de exibição. Mesmo ao afirmar que o filme sonoro norte-americano devido à língua inglesa torna “completo o círculo de desnacionalização” dos “caracteres” brasileiros, não ocorre o fortalecimento das posições protecionistas³⁵⁶. Aliás, no tocante à defesa de tais medidas houve verdadeira regressão da parte da campanha, provocada pela falsa impressão de que o desarranjo do mercado e a rejeição momentânea do público ao produto norte-americano bastariam.

O Cinema falado, em língua estrangeira, não precisa de leis, nem de nenhuma barreira entre nós. Ele cairá por si. Repelido pelo público.

(...)

Só há uma salvação para o Cinema. É o filme nacional. Falado, mas em língua nacional. A não ser assim, é bobagem.

(...)

Já foi o tempo em que o exibidor era uma barreira.

Hoje eles precisam dos nossos filmes. Porque eles serão a maior fonte de renda.

Nós precisamos é produzir mais.³⁵⁷

O recuo impressiona tanto mais porque os jornalistas conheciam as políticas protecionistas de outros países, que absolutamente não sofreram interrupção. Estas medidas se iniciaram na Alemanha ainda em 1916 quando o governo passou a exigir autorização especial para a importação de filmes impressos, visando enfraquecer a dominação

³⁵⁵ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 187, 25 set. 1929.

³⁵⁶ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 194, 13 nov. 1929.

³⁵⁷ LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 197, 4 dez. 1929.

dinamarquesa e estimular a produção local³⁵⁸. A Inglaterra, objetivando auxiliar a sua indústria e protegê-la da concorrência acachapante norte-americana, editou em 1927 o Cinematograph Films Act, o qual, dentre outras resoluções, obrigava distribuidores e exibidores a comercializarem um percentual mínimo de filmes nacionais estabelecido por lei³⁵⁹. Na Itália, como nos outros dois casos, em meio à grande crise da indústria, o governo, a partir de 1927, obrigou os exibidores a dedicarem dez por cento dos dias de programação à produção local³⁶⁰. Note-se que há diferenças de fundo entre os três modelos. O primeiro interfere diretamente na importação, o segundo na distribuição e na exibição e o terceiro tão-somente na exibição. Este último era o modelo defendido pelos críticos brasileiros antes da panacéia atribuída ao som, enquanto os outros dois modelos eram rejeitados pelos motivos expostos por Paulo Emílio Salles Gomes e já citados por mim.

Em abril de 1930 a campanha acabou devido aos desentendimentos pessoais entre Pedro Lima, que se retirou de *Cinearte*, e Adhemar Gonzaga, cada vez mais absorto no projeto da sua produtora Cinédia. Em plena crise do mercado exibidor terminou o primeiro movimento articulado que buscou entender os motivos do atraso do cinema brasileiro e propor caminhos para a sua industrialização. Não posso deixar de salientar uma última característica da campanha: o seu autismo quanto à realidade econômica concreta da produção, mais acentuado do que nunca durante o advento do som, pois as invectivas contra os “naturais” e a “cavação” impediram qualquer compreensão de que esta era a base sobre a qual se assentava o cinema nacional³⁶¹.

*

Não foram poucas, como já se percebeu ao longo deste trabalho, as formulações da campanha em prol do cinema brasileiro que tiveram força matricial no pensamento industrial da corporação. Ainda em relação ao acesso ao mercado interno e mesmo que cheia de idas e vindas, houve da parte de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, conforme se pode observar, a defesa da constituição de uma distribuidora dedicada exclusivamente ao

³⁵⁸ BAECHLIN, Peter. *Histoire économique du cinéma*. Paris: La Nouvelle Édition, 1947. p. 105.

³⁵⁹ HARTOG, Simon. State protection of a beleaguered industry. In: CURRAN, James e PORTER, Vincent (Orgs.). *British cinema history*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1983. p. 59-73.

³⁶⁰ QUAGLIETTI, Lorenzo. Économie et politique dans le cinéma italien (1927-1944). In: BERNARDINI, Aldo e GILL, Jean (Org.). *Le cinéma italien – De La prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. p. 137.

³⁶¹ Sobre a base econômica da produção brasileira nos anos de 1920 ver BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 23-28. GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975. p. 46-62.

produto nacional. Isto se tornaria uma realidade através da DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros), cuja organização comercial ocorreu em 1935, entretanto seu viés principal era o curta-metragem de não-ficção que por força da legislação protecionista de 1932 teve sua produção incrementada, e não o longa-metragem ficcional tão defendido pelos dois críticos cariocas na década anterior³⁶².

Quando dos congressos de cinema já havia amadurecido a idéia de uma distribuidora que reunisse toda a produção nacional. José Inácio de Melo Souza enumera no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro três teses neste sentido: “Distribuição e classificação de filmes de pequena e longa metragem” (José Carrari e José Carrari Filho), “Distribuição de filmes nacionais” (Leo de Moraes Filho) e “Intercâmbio cultural” (Carl Schell). No I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, segundo o mesmo pesquisador, havia mais duas teses: “Distribuidora única” (apresentada pela bancada paulista) e “Distribuidora única para os filmes brasileiros” (Alex Viany). Ademais, neste conclave foi apresentada a tese de Hermantino Coelho e Oswaldo Massaini propondo que somente as distribuidoras nacionais pudessem operar com filmes brasileiros, e isto de certa forma se contrapunha à concepção da distribuidora única, e de Jayme Pinheiro sobre a fiscalização por parte do futuro Conselho Nacional de Cinema e do sindicato dos produtores dos débitos das distribuidoras para com os produtores brasileiros. No II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro foi apresentada a tese “Distribuição de filmes brasileiros” (Carlos Ortiz), versando sobre a obrigatoriedade do filme brasileiro ser distribuído por empresa de capital nacional e sobre o recolhimento de 50% da renda do curta-metragem em favor do produtor, bem como a tese “A condenação da distribuição de filmes brasileiros como cabeças de lote de filmes estrangeiros”, a respeito da qual inexistem informações além do título. A profusão de teses sobre a distribuição dá bem a medida do quanto o assunto preocupava a corporação cinematográfica, isto devido não apenas à tradicional dificuldade de o filme brasileiro conseguir uma empresa que o distribuisse, mas ainda naqueles encontros se procurou permitir ao produtor aumentar substancialmente a sua rentabilidade através do controle da distribuição – pois assim sua participação percentual na renda poderia ser maior

³⁶² GATTI, André. Verbete “Distribuição”. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 175.

– e acabar com práticas das distribuidoras estrangeiras como a colocação de produções brasileiras na posição de cabeça de lote composto por filmes estrangeiros³⁶³.

Alex Viany desempenhou papel de ponta na primeira metade dos anos de 1950 ao expressar a consciência de que apenas o advento da estrutura paulista de produção em estúdios não significava a resolução dos problemas econômicos do nosso cinema³⁶⁴.

O que temos à frente é o problema da existência e da sobrevivência do cinema brasileiro. Assim, de pouco adiantará a solução parcial de problemas da produção se também não forem solucionados os mais graves problemas com que se defronta o cinema brasileiro nos setores da distribuição e da exibição. E, por outro lado, não estará garantida a sobrevivência de nosso cinema apenas através de leis que assegurem a exibição de nossa produção no mercado interno.

No capítulo relativo à questão do Estado foi indicado o quanto para Alex Viany, e a esquerda nacionalista ligada ao PCB, fazia-se necessária uma postura mais agressiva da parte do governo em relação à proteção e ao apoio ao cinema brasileiro para além da lei de obrigatoriedade de exibição. Além disso, destaca-se no trecho acima a percepção clara da necessidade de atuar nos três ramos do negócio cinematográfico para a viabilização da indústria entre nós. É bem verdade que neste primeiro momento, fortemente caracterizado pelo stalinismo, Viany ao criticar o fato de a distribuição dos dois grandes estúdios brasileiros caber a “agentes monopolistas” estrangeiros – ou seja, as distribuidoras norte-americanas –, tem uma leitura enviesada, atribuindo a isto “influência direta” dos tais “agentes” nos estúdios, o que poderia no futuro levar à paralisação como ocorrera em outros países. Para o crítico, a indústria só possuiria “bases sólidas” se evitasse o assédio “dos monopólios estrangeiros e seus agentes nacionais”, há, portanto, uma concepção de total separação entre o nacional e o estrangeiro, com o primeiro devendo evitar o segundo a fim de possibilitar o florescimento econômico da nação – note-se que a mesma lógica era aplicada em linhas gerais ao campo cultural.

Quase dois anos depois, Alex Viany apresenta suas propostas em torno da distribuição de forma menos tributária do ideário stalinista e mais atento à realidade do mercado cinematográfico brasileiro, observando – dado importantíssimo – que ninguém

³⁶³ SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões*. São Paulo: 1981. p. 58-59, 85-86 e 104.

³⁶⁴ VIANY, Alex. O cinema nacional. *Fundamentos*, São Paulo, v. V, n. 28, jun. 1952.

havia ainda pesquisado as características deste mercado. Anotando que a distribuição do filme brasileiro é um “problema fundamental”, advoga a criação da distribuidora única bancada pelos produtores e com fiscalização do governo, destarte quase toda a renda ficaria com o produtor do filme. Viany atribui a idéia da distribuidora única a Moacyr Fenelon. Enquanto ela não fosse constituída, recomendava-se que os filmes brasileiros fossem legalmente impedidos de serem distribuídos por empresas estrangeiras ou nacionais que operassem com filmes estrangeiros, pois o produto nacional era utilizado como cabeça de lote obrigando os exibidores a aceitarem produções estrangeiras de baixo nível³⁶⁵.

Cumprir notar que o pensamento cinematográfico da época apontava como uma das causas fundamentais da falência da Vera Cruz o fato de a empresa ter entregado a distribuição das suas produções às companhias estrangeiras. Segundo Alex Viany:

Além disso, dispondo dos capitais de que dispunha num determinado momento de maré alta, os dirigentes da Vera Cruz erraram ao hesitar em invadir o campo da exibição, e ao escolher o caminho cômodo mas negativo da entrega da distribuição de seus filmes, no mercado interno, a companhias estrangeiras.³⁶⁶

Para B. J. Duarte, do outro lado do arco ideológico:

Num país de oito milhões de quilômetros quadrados, prenhe de possibilidades quanto à rentabilidade da fita e do retorno aos estúdios do capital empatado, confiamos o nosso produto a distribuidores estrangeiros, aos quais pouco interessa o futuro da nossa indústria.³⁶⁷

Ou seja, neste ponto havia concordância entre a esquerda e a direita. Entretanto, um dos mais abalizados estudiosos da economia cinematográfica naquele momento, Cavalheiro Lima, defende a opção da Vera Cruz de ter concentrado recursos na produção. Tal se fez necessário, ao seu ver, a fim de se realizar filmes com bom nível técnico e artístico a ponto de concorrer com o produto importado. Ademais, argumenta-se que a formação de uma distribuidora, além de “dispersar capitais”, necessitaria de grande quantidade de produção para não se tornar um negócio “anti-econômico”, pois mesmo todos os filmes brasileiros

³⁶⁵ VIANY, Alex. O cinema brasileiro por dentro (I) – Retrato de uma criança (aos 50 anos). *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 109, 22 maio 1954.

³⁶⁶ VIANY, Alex. O cinema brasileiro por dentro (IV) – Viagem (com escalas) à terra de Vera Cruz. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 137, 4 dez. 1954.

³⁶⁷ SALLES, Francisco Luiz de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Salles, MARGULIÈS, Marcos e DUARTE, B. J. O cinema brasileiro nos “Serões Anhembi”. *Anhembi*, São Paulo, v. XVII, n. 49, dez. 1954.

realizados num ano – por volta de 30 – não chegavam às 52 semanas anuais, tornando desinteressante para o exibidor celebrar contratos com esta hipotética distribuidora capitaneada pela Vera Cruz; mesmo a complementação no número de filmes através da operação com produtos de outras procedências serviria mais para aumentar a saída de cambiais do Brasil através dos pagamentos aos produtores estrangeiros. Finalmente, a ambição da companhia produtora de negociar seus filmes no exterior também tornava pouco recomendável a abertura da distribuidora, visto que a manutenção deste negócio no estrangeiro possuiria custo elevado³⁶⁸.

De qualquer forma revelava-se neste momento uma das maiores limitações do pensamento cinematográfico brasileiro, apontada de forma pertinente por Paulo Emílio Salles Gomes: o fato de a indústria ser entendida apenas como produção sem se levar na devida conta a distribuição e a exibição, estas duas desarticuladas em relação à primeira de forma que o retorno financeiro não ocorria tal como necessário a ponto de permitir a continuidade da feitura regular de filmes³⁶⁹.

Infelizmente, apesar desta limitação ter sido apontada há tanto tempo, não foi suficiente para que a prática cinematográfica deixasse de insistir ao longo da história na preponderância da produção em detrimento da distribuição e da exibição. Representativa de tal tipo de mentalidade foi a recusa dos produtores em ao menos discutir as reivindicações dos exibidores no I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira em 1972 sob alegação, exposta por Luiz Carlos Barreto citando o regulamento do conclave, de que ali se discutia “a política do governo com vista a um maior desenvolvimento do cinema nacional”, tudo como se os exibidores não tivessem nenhuma relação com o assunto³⁷⁰.

No início dos anos de 1960 a concepção da distribuidora dedicada à produção nacional sofre importante alteração, ao invés de ela ser mantida pelos próprios produtores, encaminha-se a sua integração à esfera estatal. É o que podemos aduzir do relatório da Comissão Estadual de Cinema paulista, então presidida pelo crítico Almeida Salles. Neste documento, após breve arrazoado sobre a importância da distribuição para o cinema norte-americano, argumenta-se que nenhuma das empresas do ramo que operavam com filmes

³⁶⁸ LIMA, Cavalheiro. *Problemas da economia cinematográfica*. São Paulo: 10 out. 1954. p. 37-39.

³⁶⁹ SALLES, Francisco Luiz de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Salles, MARGULIÉS, Marcos e DUARTE, B. J. Op. cit.

³⁷⁰ *Apud* HOINEFF, Nelson. Especial: por dentro do congresso (IV). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 out. 1972.

brasileiros tinha acesso ao mercado de todo país, diminuindo assim as possibilidades de mercado das fitas. Destarte, a comissão apoiava a criação por parte do estado de São Paulo de uma distribuidora de filmes nacionais com capital misto, a qual “será um instrumento eficiente na aplicação das leis de defesa do cinema brasileiro, fiscalizando as rendas dos filmes, garantindo ao produtor a percentagem de 50% que a lei lhe confere, e dando ao nosso mercado de filmes uma consistência e uma realidade até agora não atingidos”³⁷¹. Assistimos aí concomitantemente ao aumento do papel do Estado em relação à indústria, pois agora se tratava também de assumir a distribuição.

Em termos ideológicos já existem, pois, todos os germes da criação da distribuidora da EMBRAFILME, ocorrida em 1973, na gestão de Walter Graciosa e com Roberto Lupovici a frente do setor. Apesar de, como registra o pesquisador Tunico Amâncio, a diretoria da empresa indicar que inicialmente a distribuidora deveria operar apenas na Guanabara e na cidade de São Paulo e de não haver compromisso de comercializar todos os filmes brasileiros, o tipo de pensamento dominante na corporação logo colocaria por terra estas recomendações cuidadosas. Na gestão de Roberto Farias, com Gustavo Dahl no comando da distribuidora, os grandes sucessos de *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) bem como um enorme investimento de capital, permitiu que a EMBRAFILME crescesse a ponto de na segunda metade da década de 1970 inviabilizar as empresas distribuidoras privadas de filmes nacionais e de alcançar todo o país em termos operacionais³⁷².

Gustavo Dahl resumia as vantagens da distribuidora para o produtor brasileiro da seguinte maneira:

A distribuidora da EMBRAFILME concede ao produtor algumas vantagens básicas, a primeira das quais é a confiabilidade. Outra é o acesso do produtor às decisões que se tomam sobre seu filme. Mas, a maior de todas é você colocar à disposição do produtor, seja ele grande ou pequeno, uma estrutura de comercialização forte, com ótimos gerentes nas várias filiais, com capacidade de investimento nos

³⁷¹ SALLES, Francisco Luiz de Almeida, MÊMOLO JR., César, VITA, José Borba e BIÁFORA, Rubem. Distribuidora de filmes nacionais. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 28 set. 1961.

³⁷² AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: Eduff, 2000. p. 33-34 e 102-103.

lançamentos nas capitais e uma potencialização das possibilidades do filme em sua exploração no interior.³⁷³

Certamente isto correspondia a anseios históricos do pensamento cinematográfico brasileiro. Também é inegável a capacidade de atuação da distribuidora no mercado nacional, tornando-se uma das principais empresas do setor. No entanto, a hipertrofia estatal cinematográfica mais uma vez deu provas dos seus limites, pois havia total disparidade entre o setor de produção da EMBRAFILME e a distribuidora. O primeiro totalmente voltado para projetos individuais, produzindo em larga escala desde películas comerciais até outras marcadamente autorais visando platéias diminutas, enquanto a segunda não dava conta de comercializar todos os filmes da própria empresa, argumentando a inexistência de mercado para tanto e priorizando produtos de maior vocação junto ao público. Evidentemente os conflitos foram enormes resultando no pedido de demissão de Gustavo Dahl em 1978 e em desgaste para Roberto Farias, substituído na direção no ano seguinte pelo diplomata Celso Amorim³⁷⁴.

*

Outra formulação herdada da campanha do cinema brasileiro, das mais interessantes, foi certamente a crença no atraso da produção nacional e do próprio país frente às indústrias estrangeiras e aos outros países como dado que poderia ser revertido de forma positiva a nosso favor, conforme se viu na argumentação de Pedro Lima em torno da falta de capital dos exibidores para adquirir aparelhagem de reprodução sonora como alavanca para a realização de filmes. Quase quarenta anos depois, de maneira muito mais sofisticada do ponto de vista intelectual, ressurge tal ilusão.

No debate publicado originalmente na *Revista Civilização Brasileira* com o significativo título de “Vitória do Cinema Novo: Gênova 1965”, realizado após a V Rasegna del Cinema Latinoamericano e envolvendo Gustavo Dahl, Carlos Díegues, David Neves, Paulo César Saraceni e Alex Viany, empreende-se a reflexão acerca do que havia sido até então o Cinema Novo e qual o seu devir, reflexão marcada pela grande repercussão

³⁷³ DAHL, Gustavo. Dahl propõe uma política de cinema mais agressiva. *Correio Braziliense*, Brasília, 4 fev. 1979.

³⁷⁴ Para um quadro mais completo sobre EMBRAFILME e seus conflitos internos ver AMÂNCIO, Tunico. Op. cit. GATTI, André. *Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1999. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50 / 60 / 70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 89-158. JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: culture and the state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. p. 137-197.

dos filmes brasileiros junto aos críticos europeus³⁷⁵. Neste debate, Gustavo Dahl distancia-se marcadamente das suas antigas posições antiindustriais.

O cinema francês está vivendo atualmente uma crise brutal na indústria. Tão brutal que, exagerando, pode-se prever sua falência para dentro de cinco anos, sobrando apenas o filme de autor, de baixo custo, feito em 16 milímetros... Por isso, quando a gente começa a falar em termos de indústria cinematográfica, dizendo que uma das soluções – ou a solução – do cinema brasileiro talvez seja a instalação de uma indústria nacional que faria concorrência ao produto estrangeiro, eles ficam nervosíssimos e propõem o exemplo de seus próprios maus filmes industriais. Mas são etapas completamente diferentes. Quando lá chegarmos, talvez tenhamos esses problemas, mas é evidente que nossos problemas atuais não podem ser os franceses.

No que pese o exagero da previsão da falência da indústria francesa e de creditar um temor dos europeus em relação à concorrência comercial do cinema brasileiro, além do excessivo etapismo da sua formulação, embora este último aspecto esteja bem de acordo com as crenças econômicas de então da esquerda nacionalista, o debatedor clarifica o essencial: torna-se impossível exigir a mesma atitude dos diretores europeus e brasileiros em relação à questão industrial, pois as estruturas econômicas concretas são completamente diferentes. Ao mesmo tempo, germina já aí a idéia do atraso como possível vantagem.

Mas é no importante artigo “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, no qual Gustavo Dahl articula melhor suas proposições, que a transformação do atraso em vantagem se efetiva³⁷⁶. Partindo do pressuposto de que a indústria cinematográfica mundial passava pela maior crise da sua história, provocada principalmente pelo advento da televisão, o autor analisa a situação nos Estados Unidos, na França e na Itália, para chegar as seguintes conclusões: a) o público do cinema restringiu-se à classe média; b) o público passou a exigir dos filmes qualidades precisas seja como arte ou como espetáculo; c) o público quer ver nos filmes o que a televisão não mostra: violência, sexo, beleza plástica etc.; d) à exceção da norte-americana todas as outras cinematografias dependem do seu

³⁷⁵ DAHL, Gustavo, DIEGUES, Carlos, NEVES, David, SARACENI, Paulo César e VIANY, Alex. Vitória do Cinema Novo: Gênova 1965. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, maio 1965.

³⁷⁶ DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5-6, março 1966.

mercado interno para ter o mínimo de viabilidade econômica; e) o filme de sucesso médio desapareceu, ou a bilheteria é muito boa ou muito fraca. E quanto ao Brasil?

Por ser o Brasil um país subdesenvolvido, seu mercado cinematográfico não acompanhou, em sua maior parte, as mutações do mercado cinematográfico mundial. E enquanto este permanece em crise, o mercado brasileiro continua em ascensão. Tudo, porém, leva a crer que, à medida em que o país for abandonando seu *status* subdesenvolvido, passará a enfrentar o mesmo tipo de dificuldades em que se vêm debatendo as indústrias cinematográficas de outros países. Daí a razão – e a importância – da introdução sobre a situação mundial. Se estivermos atentos à evolução da crise mundial, aproveitando o atraso do Brasil em relação à mesma, poderemos encontrar soluções que o eliminem sem que isso acarrete a instalação da crise entre nós.

Neste trecho fica patente o já referido etapismo do pensamento de Gustavo Dahl, ou seja, uma concepção histórica evolutiva composta por etapas que devem ser cumpridas até se chegar ao pleno desenvolvimento, neste caso, a consolidação industrial. Aqui o etapismo não é relativo apenas ao cinema, estando ligado intimamente ao próprio desenvolvimento do país. Mas este etapismo não é absoluto, pois só diz respeito ao período de ascensão, quanto ao período de decadência, ele poderia ser evitado através das lições retiradas de outras experiências históricas. É justamente devido ao etapismo que o atraso se torna uma qualidade, afinal graças a esta situação se pode observar os problemas enfrentados por outras cinematografias e tomar as providências adequadas para evitá-los.

*

A questão do mercado interno como base de sustentação econômica da produção é uma idéia que, se por um lado, data da campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, por outro está longe de ser ponto pacífico ao longo do tempo.

Para além de oportunistas como o mencionado distribuidor Feliciano de Mello Lebre, há figuras de vulto da corporação que viam no mercado externo a solução para a crônica dificuldade do cinema brasileiro em industrializar-se. Por exemplo, Humberto Mauro, após passagem pela Exposição de Veneza de 1938 e já funcionário do INCE, declarou que:

Veneza, porém, proporcionou-me uma sugestão que considero preciosa, pois que é do mais alto alcance para nós e o único caminho que vejo aberto ao cinema brasileiro no momento, como indústria. Refiro-me ao filme documentário, não o de pequena metragem, e dirigido ou feito por leigos, como os que produzimos, mas o trabalho de arte, com um acentuado caráter humano ou social, como vi em Veneza, o que é, no momento, em todo o mundo, o espetáculo mais apreciado. (...). Em Veneza, em 1937, foi premiado um filme de Walter Ruttmann que pode ser apresentado como modelo no gênero. Seu título é *Mannesmann*, o mesmo de uma propriedade industrial alemã; ele não é mais do que uma enciclopédia sobre o modo de trabalhar o ferro e sobre a vida dos operários empregados nesse mister, com um caso de amor entremeado para amenizar a descrição. (...). Podemos produzir filmes desse tipo, pois que assuntos não faltam, e, como tais filmes seriam os únicos feitos entre nós que poderiam interessar aos públicos dos outros países, os únicos, pois, que encontrariam mercado compensador, pois que o interno é paupérrimo. É claro que esse é o caminho por que deve enveredar o produtor brasileiro.³⁷⁷

A perspectiva apresentada é algo esdrúxula, pois vemos: apela-se para a idéia da busca prioritária pelos mercados externos, mas não baseada na ficção e sim no documentário de longa-metragem – produto totalmente marginal no cenário mundial – transformado na saída para a industrialização; afirma-se ainda, sem nenhuma base argumentativa sólida, que tão-somente este produto poderia interessar aos estrangeiros. Note-se que a produção de tais filmes ficaria a cargo da iniciativa particular. Tal proposta resulta, conforme observei no capítulo dedicado ao Estado, da tentativa por parte do diretor de harmonizar a política governamental com a busca pela corporação da construção da indústria cinematográfica.

A questão do mercado externo tem um outro aspecto importante além da hipótese de possibilitar a consolidação industrial. Para o crítico B. J. Duarte, a exibição do filme brasileiro no estrangeiro passando pelo crivo da crítica internacional significaria a maturidade artística da nossa produção³⁷⁸. Com o advento da Vera Cruz, ambos os aspectos

³⁷⁷ MAURO, Humberto. O primeiro festival internacional. In: VIANY, Alex (Coord.). *Humberto Mauro – Sua vida / Sua arte / Sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / EMBRAFILME, 1978. p. 109-113. Entrevista publicada a 1, 2 e 4 nov. 1938.

³⁷⁸ DUARTE, B. J. Da existência do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1949.

– ampliação do mercado e a aceitação da nossa arte pelos países desenvolvidos – tornar-se-ão faces da mesma moeda inscritos ideologicamente na conhecida legenda da empresa “Do planalto abençoado para as telas do mundo”. A moeda dourada daí resultante é a “qualidade”, peça mágica através da qual o cinema brasileiro alcançaria o nirvana da indústria sólida e do respeito artístico. Não que antes inexistisse tal preocupação, Adhemar Gonzaga, por exemplo, é só elogios em relação a *Quando elas querem* devido ao fato de o filme demonstrar “as possibilidades magníficas e satisfatórias da perfeição da indústria de filmes no Brasil”³⁷⁹, porém a crença nos anos de 1950 de parte da corporação na “qualidade” como instrumento para resolver os problemas do cinema brasileiro é muito mais significativa do que em qualquer momento anterior.

A posição de Abílio Pereira de Almeida, diretor ligado à Vera Cruz, resume bem a crença na “qualidade”. Segundo o cronista Manoel Jorge, Abílio Pereira de Almeida acreditava que películas com “boa qualidade técnica” além de dar crédito à produção nacional encontrariam espaço no mercado externo, possibilitando assim o retorno do custo da produção³⁸⁰. Mas é Cavalheiro Lima quem vai argumentar de forma mais estruturada sobre a questão, ao garantir que no Brasil já conseguíamos realizar “um produto de som e imagem iguais ao padrão do concorrente estrangeiro” e que o baixo custo da mão da obra e da infra-estrutura por aqui tornavam vantajosas para o filme brasileiro as condições de competição no exterior e no mercado interno, ressaltando-se a importância do governo no fomento e no apoio à indústria como condição *sine qua non* para o aumento da “qualidade”³⁸¹.

A fé na “qualidade” acabou inclusive por fazer com que parcela da própria corporação atacasse a legislação protecionista baseada na exibição obrigatória, aliando-se, pelo menos parcialmente, aos distribuidores e exibidores, os quais, aliás, tradicionalmente usavam o argumento da falta de “qualidade” para combater qualquer auxílio governamental ao cinema brasileiro que possibilitasse o seu avanço no mercado. Abílio Pereira de Almeida declarou, também a Manoel Jorge, ser contrário à “lei dos 8x1”, que previa a exibição de um longa-metragem nacional para oito estrangeiros; segundo ele, seria mais útil uma lei

³⁷⁹ GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira. Para todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 349, 22 ago. 1925.

³⁸⁰ JORGE, Manoel. 191 Horas de Paulicéia - XIII. *Diário Popular*, Rio de Janeiro, 17 maio 1952.

³⁸¹ LIMA, Cavalheiro. *Cinema: problema de governo*. São Paulo: Associação Profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo, 1956. p. 7.

que coagisse os distribuidores a trabalhar com o filme brasileiro. B. J. Duarte coloca-se contra a mesma lei devido ao fato de ela permitir a exibição comercial de “peças terríveis” como *Fogo na canjica* (Luiz de Barros, 1947) ou *O colar de coral* (Léo Ivanov, 1951)³⁸². Tudo isto torna compreensível o fato de Alberto Cavalcanti, na primeira versão do anteprojeto do INC, ter previsto que o serviço censura ficaria subordinado a este órgão pautando-se “não apenas em moldes morais mas também qualitativos”, tal medida se justificava como necessária para a “proteção efetiva” do cinema brasileiro³⁸³. Quando o anteprojeto foi enviado pelo governo ao Congresso Nacional e, dentre várias alterações na primeira versão, sem o critério “qualitativo” para a censura, B. J. Duarte acusa sua ausência:

E o critério da “qualidade”, lucidamente previsto pelo projeto Cavalcanti, esse não será de “conveniência pública” aplicá-lo, pois as “classes interessadas” se sentiriam fundamente prejudicadas, se uma dessas horrorosas peças, assinadas por esses cineastas de fancaria e ainda agora a ter livre curso de norte a sul do país, tivesse o seu caminho embargado por esse critério utilíssimo da “qualidade”, acintosamente cortado no projeto enviado ao parlamento.³⁸⁴

Apesar destes reclamos em favor da “qualidade” e dos protestos relacionados com a sua ausência, o que marca toda a discussão é a falta de definição em torno de quais seriam os critérios de “qualidade”. Quando muito se depreende da massa de textos em torno da “qualidade” que as chanchadas não a possuíam. A truculência verbal contra estas por vezes alcançava a histeria, como no caso de Moniz Vianna em artigo já da segunda metade da década no qual ataca o relatório apresentado pela CFC por motivo semelhante ao de B. J. Duarte na sua crítica ao anteprojeto do INC enviado ao Congresso Nacional, o fato de o governo nada fazer contra filmes sem “qualidade” e até auxiliá-los.

Não é uma obrigação do governo proteger a arte nacional? A arte ou os artistas? E que espécie de artistas? Artista, no Brasil, é quem filma *Sai de baixo* ou *Sai de cima*, ou *Tira a mão daí* e *Colégio de brotos*? É quem coloca meninas dentro de um biquíni e cobra ingresso aos que prefeririam que não houvesse o biquíni – o que

³⁸² DUARTE, B. J. Decreto 30.179, tiro de misericórdia no cinema nacional. *Anhembi*, São Paulo, v. VI, n. 18, maio 1952.

³⁸³ CAVALCANTI, Alberto. *Relatório geral sobre o cinema nacional*. Rio de Janeiro: 11 set. 1951. ABJ-DT / 2b. Cinemateca Brasileira.

³⁸⁴ DUARTE, B. J. Instituto Nacional de Cinema. *Anhembi*, São Paulo, v. VIII, n. 23, out. 1952.

também se pode arranjar? Se a obrigação do governo é essa, então a comissão federal está certa – e o abacaxi é nosso.³⁸⁵

A indefinição sobre a tal “qualidade” se dá em todos os níveis, do técnico ao artístico, passando pelo conteúdo. A única definição mais palpável refere-se à questão moral, ou seja, as chanchadas não prestariam por apresentar mulheres seminuas, piadas com duplo sentido, sambas etc. O que surge dos textos é uma mistura de moralismo, elitismo e profunda vergonha das primeiras manifestações da cultura audiovisual de massa do país.

A crise aguda e a falência da Vera Cruz acarretaram o refluxo da idéia do mercado externo como saída econômica para a indústria, mas ela continuou a pairar sobre o cinema brasileiro de forma fantasmagórica. Certamente um dos impulsos da ação desenvolvida nos anos de 1960 pelo GEICINE comandado por Flávio Tambellini, que buscava associar o produtor nacional ao distribuidor estrangeiro, era a procura de canais para a exportação, conforme deixa claro a listagem de pontos positivos da legislação proposta. O mesmo documento previa ainda a criação de um prêmio para a exportação de filmes, sem chegar a defini-lo³⁸⁶. Quando da criação do INC não se perde tempo e o texto de apresentação do novo órgão cita a importância de se fundar a UniBrasil, que seria responsável pela “promoção e comercialização do filme brasileiro no exterior”³⁸⁷. Não existe nestes documentos de caráter oficial a posição radical do mercado externo como o principal para o produto brasileiro, mas é indisfarçável a ansiedade em alcançá-lo. Neste passo ideológico até não espanta que a EMBRAFILME surgisse pouco depois, em 1969, com a função precípua de promover e distribuir o filme brasileiro no estrangeiro, segundo o decreto que a regulamentava³⁸⁸. Conforme se observa, a obscura criação da empresa durante o curto mandato da Junta Militar tem raízes no pensamento industrial de parcela da corporação cinematográfica. Os ataques generalizados dos quais a EMBRAFILME foi alvo inicialmente parecem envolver além da esperada oposição do Cinema Novo, visto que como demonstra José Mário Ortiz Ramos o grupo fora preterido de qualquer participação

³⁸⁵ VIANNA, Moniz. Abacaxi no Catete. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1957.

³⁸⁶ NORMALIZAÇÃO das condições de concorrência entre o filme nacional e estrangeiro. *Revista do GEICINE*, s. l., 1961.

³⁸⁷ INC hora primeira. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5, jul. ago. 1967.

³⁸⁸ *Apud* GATTI, André. Op. cit., p. 10.

na política cultural federal até a primeira metade da década de 1970, a “gênese de gabinete” da empresa, na feliz expressão do pesquisador André Gatti³⁸⁹.

Em relação ao mercado externo e à participação de capital estrangeiro investido na produção cinematográfica no Brasil é significativa a posição do produtor Oswaldo Massaini, possivelmente o mais expressivo em termos econômicos na década de 1960, com relevâncias artística e social indiscutíveis. Sua película *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) obteve ampla repercussão internacional devido à Palma de Ouro em Cannes e foi vendida para vários países, abrindo caminho no mercado externo para outras fitas suas. Massaini, embora apoiasse a legislação que possibilitava o investimento do distribuidor estrangeiro na produção nacional e defendesse uma lei de reciprocidade obrigando o distribuidor estrangeiro a exportar filmes brasileiros, alertava para a necessidade de cuidar “da independência do produtor brasileiro associado e do sentido nacional da produção”, evitando o “cinema estrangeiro filmado no Brasil”³⁹⁰. Não mais do que de repente ressurgem inquietações nacionalistas, devido ao medo de as empresas estrangeiras efetivamente intervirem na produção e desbaratarem as produtoras locais. Ao mesmo tempo em que se deseja o capital estrangeiro, teme-se a sua força, num momento marcado por uma política econômica caracterizada, segundo Octavio Ianni, pela afirmação da “associação e interdependência entre Brasil e Estados Unidos” mas também pelo fortalecimento do “neonacionalismo” em relação aos problemas da exploração dos minerais em território brasileiro, da energia atômica, das zonas marítimas litorâneas etc³⁹¹. Ou seja, a dualidade quanto ao processo de internacionalização no qual o país estava envolvido possuía um nível social mais amplo, porém suas repercussões em termos de insegurança deviam se fazer maiores justamente em atividades frágeis estruturalmente como o cinema.

Na segunda metade da década de 1970, de par com a política diplomática de aproximação dos países do Terceiro Mundo empreendida pelo governo do presidente Ernesto Geisel, a EMBRAFILME buscou elaborar uma estratégia mais agressiva de exportação voltada para a América Latina e África, deixando em segundo plano os mercados norte-americano e europeu, tradicionalmente visados pelos sonhos relacionados

³⁸⁹ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50,60 e 70)*. Op. cit., p. 51-60 e 83-100. GATTI, André. Op. cit., p. 13.

³⁹⁰ MASSAINI, Oswaldo. Massaini: a batalha do cinema. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. II, n. 8, mar. 1968.

³⁹¹ IANNI, Octavio. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 293-295.

com a exportação do filme brasileiro. Neste sentido destaca-se o I Encontro Sobre a Comercialização de Filmes de Fala Espanhola e Portuguesa, realizado em Brasília entre 22 e 28 de julho de 1977, com a participação de representantes de Angola, Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. O conclave foi presidido por Roberto Farias, então diretor geral da EMBRAFILME, e no seu documento final defendia a formação do mercado comum de distribuição e exibição de filmes dos signatários. Este mercado comum funcionaria através da criação de cota de tela para os países membros, ou seja, cada país além da legislação de obrigatoriedade em relação à sua própria produção deveria instituir a obrigatoriedade de exibição dos produtos dos outros associados; defendia-se também tratamento igualitário em termos de impostos entre a produção nacional e a importada dos países membros. Havia ainda a previsão da criação de um fundo para a co-produção de filmes, financiado por parte da renda das fitas exibidas no sistema do mercado comum³⁹².

Infelizmente o mercado comum defendido no documento não foi implementado, mas do ponto de vista ideológico trata-se de um avanço em termos do pensamento industrial quanto à questão da exportação, seja pela imbricação com a política externa governamental ou pela articulação envolvendo cinematografias terceiro-mundistas mais próximas em termos mercadológicos e culturais da brasileira do que as do Primeiro Mundo. A estratégia da formação do mercado comum tinha o apoio de nomes de destaque como Luiz Carlos Barreto, que via nela a possibilidade de quebra do predomínio econômico absoluto do produto norte-americano nos países latinos³⁹³.

Apesar do refluxo mencionado em relação à centralidade do mercado externo, a questão da “qualidade” continuou a ser defendida por alguns setores como dado inquestionável. O relatório para a Secretaria Municipal de Educação e Cultura elaborado por Almeida Salles e Jacques Deheinzelin, então membros da Comissão Municipal de Cinema paulistana, diagnostica que diminuir os custos médios dos filmes, tendo por base os realizados pelos estúdios Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, significaria se “resignar” com a feitura de produtos “de qualidade realmente inferior”. O documento também demonstra

³⁹² GETINO, Octavio. *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Havana / Mérida: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano / Universidad de los Andes, 1987. p. 183-187.

³⁹³ BARRETO, Luiz Carlos. EMBRAFILME: o cinema brasileiro contra as multinacionais e a má fé. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1978.

que a renda média do filme nacional é superior a do estrangeiro e que o alto analfabetismo no Brasil poderia contribuir no sentido de a parcela não escolarizada do público se interessar mais pela produção nacional devido à ausência de legendas, mas não se relaciona o sucesso das chanchadas com este setor do público e atribui-se, de forma um tanto arbitrária, a necessidade de melhoria da “qualidade” para a ampliação do número de espectadores³⁹⁴. É ainda significativo, do ponto de vista ideológico, a seguinte comparação:

Favorecer este tipo de indústria [de filmes de qualidade inferior] seria o mesmo que, no campo do urbanismo, estimular a construção de favelas: isto é, antes de tudo, prejudicar a coletividade.

Seria realmente a coletividade inteira prejudicada com a favela – e seu sucedâneo cinematográfico, a chanchada – ou as classes média e alta, desejosas em não ter nenhum tipo de contato visual, na cidade ou na tela, com o país miserável e atrasado? Este pequeno trecho, num relatório que se pretendia eminentemente técnico e ligado à economia da indústria e do comércio, é revelador do que na chanchada incomodava os intelectuais, artistas e técnicos envolvidos com o cinema que se pretendia de qualidade: a reprodução em vários níveis – conteúdo, técnico, artístico – do subdesenvolvimento.

E interrogando o conjunto de textos e os seus autores, poder-se-ia ainda perguntar, mas afinal “qualidade” do ponto de vista de quem? Pois para o público popular que acorria para tornar as chanchadas seguidos sucessos de bilheteria os filmes possuíam alguma(s) forma(s) de “qualidade”. Seria para as classes populares? Para a classe média? Para a elite? Ou seria para a parcela da corporação insatisfeita com a média da produção nacional?

A comparação acima vem a calhar pelo que revela: a “coletividade” serve para encobrir os interesses, gostos e desejos diferentes de públicos de classes distintas. A elite e a classe média constroem este discurso englobando a sociedade na busca de legitimação na luta pela imposição dos seus próprios valores, naturalizando-os e universalizando-os de tal modo que eles se transformam em algo referente ao todo social.

A agonia da classe média e da elite, pelo menos das suas franjas que buscam refletir sobre o país e seus problemas, com relação à produção audiovisual de massa está longe de ter sido resolvida no Brasil, perpassando o advento da pornochanchada que hoje, tal como a

³⁹⁴ SALLES, Almeida e DEHEINZELIN, Jacques. Indústria cinematográfica brasileira. *Anhembi*, São Paulo, v. XXI, n. 61, dez. 1955.

chanchada, é vista com simpatia pelos setores sociais que antes a desprezava. A discussão contemporânea em torno da televisão de “qualidade” se, por um lado, apresenta diferenças com relação aos anos de 1950, pois hoje se coloca em relevo a educação para as massas, quem conduz o movimento são setores da esquerda do campo político e o audiovisual tornou-se uma indústria cultural altamente complexa através da televisão, por outro lado apresenta a semelhança da tal “qualidade” continuar tão indefinida como antes, sem nenhuma reflexão sobre a necessidade primordial de se indicar a partir de onde os valores são enunciados. Sem isto, os que aparentemente defendem valores como “democracia”, “cidadania”, “educação” ou “preservação cultural” incorrem na mesma posição autoritária dos grandes grupos de comunicação audiovisual no Brasil, pois universalizam e naturalizam seus pontos de vista como relativos a toda sociedade. Entre nós a discussão pública em torno da cultura audiovisual de massa continua marcada pela perspectiva iluminada de alguns, eivada de elitismo, em torno de algo tão indefinível como “qualidade”.

Exceção relevante no quadro do pensamento industrial cinematográfico em relação ao idealismo com o qual a questão da “qualidade” foi tratada é um pequeno texto de Paulo Emílio Salles Gomes no qual se analisa *Os mansos* (Pedro Carlos Rovai, 1973)³⁹⁵. Já distante do desenvolvimentismo que o caracterizou anteriormente, devido, entre outros fatores, aos desdobramentos políticos nacionais, Paulo Emílio discute esta pornochachada, quando o gênero era atacado por todos os lados pela *intelligentsia* cinematográfica, perguntando-se quais as limitações da fita. Apesar das relações com a chanchada, da fotografia “boa” e do som “razoável”, ente vários pontos positivos, *Os mansos* não tinha a “boa qualidade” de outros produtos da indústria nacional. Até aí nada de novo, o salto ocorre quando o autor afirma:

Só tem sentido criticar *Os mansos* no terreno que seus produtores escolheram. A fita é precária precisamente como produto industrial. (...). O milagre brasileiro tarda em chegar ao cinema e fitas como *Os mansos* permanecem numa terra de ninguém: ainda não são indústria e deixaram de pertencer ao mundo dos espetáculos artesanais, inclusive cinematográficos, de onde em parte derivam. (p. 272)

³⁹⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Os mansos* sem braveza. In: *Paulo Emílio – Um intelectual na linha de frente*. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. Rio de Janeiro / São Paulo: EMBRAFILME / Brasiliense, 1986. p. 271-273. Publicado originalmente no *Jornal da Tarde* a 17 abr. 1973.

Ao invés de modelos sem nenhuma relação concreta com a realidade econômica do cinema brasileiro, especialmente Hollywood ou as cinematografias industrializadas do ocidente europeu, ou de imputar explícita ou implicitamente o conceito de “qualidade” com base nos preceitos estéticos do analista, parte-se da constatação de que para a avaliação adequada da “qualidade” da fita era necessário levar em consideração as pretensões dos envolvidos na produção de *Os mansos* e a ligação estabelecida pela obra com o público. Outro dado importante na citação acima: ao contrário dos textos do mesmo autor datados da década anterior não se configura uma correspondência imediata entre o desenvolvimento industrial geral do país e o desenvolvimento industrial cinematográfico. A constatação de que o “milagre” demorava a chegar ao cinema brasileiro comprova a nova postura intelectual.

IV. B. A(S) IDÉIA(S) DE PÚBLICO(S)

A Atlântida, desde o período anterior a Luiz Severiano Ribeiro, seguiu os passos da campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em relação à preponderância do mercado interno como base fundamental para a produção nacional. Segundo José Carlos Burle, a empresa fazia cinema “como indústria”, daí a necessidade de realizar mais comédias musicais do que dramas, pois o público preferia as primeiras, só assim seria possível cobrir os gastos com a produção dos filmes³⁹⁶. O diretor ainda asseverava:

Um dia a Atlântida desenvolverá a sua produção e abastecerá facilmente o mercado interno.

Mas é o grupo do Cinema Independente, já nos anos de 1950, que efetivamente desenvolveu o pensamento em torno da questão da importância do mercado interno para a consolidação da indústria, isto por meio da imbricação com a idéia de público. Maria Rita Galvão já salientou a ausência da oposição entre Cinema Independente e indústria³⁹⁷, pois para o grupo de Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni, Alex Viany e Carlos Ortiz tratava-se de através dos independentes alcançar a “verdadeira indústria”, seja consolidando-a seja realmente criando-a. O grupo do Cinema Independente entendia que a

³⁹⁶ BURLE, José Carlos. Ao cinema nacional só falta dinheiro! *Diário da Noite*, s. l., 1 abr. 1947.

³⁹⁷ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das idéias sobre Cinema Independente. *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, 1980. p. 15.

indústria era inviável sem embasamento econômico efetivo representado por fomento financeiro regular, distribuição adequada e predomínio no mercado interno.

Nelson Pereira dos Santos é quem direciona o equacionamento da questão do mercado interno quando afirma a necessidade de “ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiras, se faça a colocação em mercado na proporção inversa”³⁹⁸. Ou seja, era necessário que o produto nacional dominasse o seu próprio mercado, sem isto seria impossível a consolidação industrial.

Tanto Nelson Pereira dos Santos quanto Rodolfo Nanni³⁹⁹ enfatizaram nas suas teses apresentadas ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro a importância dos temas nacionais, aquele inclusive sustentando que o conteúdo teria primazia sobre a técnica em termos de relevância junto ao público. Segundo Nanni, o ponto fundamental para se chegar à industrialização era expressar “a vida, os costumes e a história” do povo, mas não se justifica tal asserção. Nelson Pereira dos Santos articula melhor sua posição ao explicar que os temas nacionais – provenientes da literatura, do folclore ou de eventos históricos – são “fator decisivo para o progresso material do cinema brasileiro” já que “o nosso público aprecia em primeiro lugar as histórias dos filmes brasileiros” pois deseja ver “o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos”, decorrendo daí que se a produção nacional optar pela temática brasileira o público corresponderá nas bilheterias; outrossim, como o analfabetismo era muito alto a questão da língua colocava o cinema brasileiro em vantagem frente à produção de outros países em termos de preferência dos espectadores.

Chama atenção o arcabouço ideológico com que a noção de público surge nos congressos. Muitas vezes, tal como na tese de Nelson Pereira dos Santos, público e povo são termos equivalentes utilizados de forma praticamente indistinta, levando à idéia de que se o público apóia o cinema nacional logo o povo também e justificando plenamente o auxílio governamental. Observe-se que a concepção de público exposta por um dos mais importantes produtores da época, Mario Civelli – figura desligada do grupo do Cinema Independente –, possuía pontos de contato com a idéia expressa por Nelson Pereira dos Santos. Para Civelli:

³⁹⁸ SANTOS, Nelson Pereira dos. O problema do conteúdo no cinema brasileiro. [São Paulo]: abr. 1952. Documento gentilmente cedido por José Inácio de Melo Souza.

³⁹⁹ NANNI, Rodolfo. O produtor independente e a defesa do cinema nacional. São Paulo: [1952]. Documento gentilmente cedido por José Inácio de Melo Souza.

O público perdoa uma fotografia mais ou menos. O público não liga muito para a qualidade de som, isto é, não se importa se o som é feito com aparelhos de fama internacional, se a modulação dos baixos e agudos é perfeita. O público quer discernir o que os atores dizem e o que a orquestra toca. O que o público quer é uma história boa. Uma história que diga algo para todo mundo, seja esse banqueiro ou camponês.⁴⁰⁰

Civelli não dá importância para a questão da temática brasileira, mas insiste na preponderância da história para conquistar o público em detrimento da técnica ou da estética, além de repisar a idéia do público indistinto, sem estratificações, embora não se relacione diretamente o público com o povo.

A ilusão provocada pela crença da preferência do público por histórias brasileiras não era menor que a fé na preferência por histórias “boas” para todos os perfis de espectadores ou ainda, mas já na esfera dos opositores dos congressos como B. J. Duarte, pela aposta numa insondável “qualidade”. Entretanto no primeiro caso houve um grande esforço em termos de definição que se consubstanciou, sobretudo, na obra de Alex Viany. Este crítico e historiador buscou mesmo definir ao longo da história do cinema brasileiro quais elementos davam ao filme um significado nacional, neste sentido indicando a importância de obras ambientadas no campo, adaptações da literatura brasileira ou de fatos históricos ou ainda aquelas em cuja temática envolvem-se os tipos populares urbanos e a sua cultura⁴⁰¹.

A concepção de que público e povo se confundem, expressa de forma admirável por Nelson Pereira dos Santos, traz no seu bojo o entendimento de que a defesa dos interesses do público, que preferiria o cinema nacional, representaria defender o próprio interesse popular. Assim, apoiando e protegendo a produção cinematográfica nacional o governo não apenas evitaria o escoamento de divisas para o exterior, mas estimularia a produção de filmes que refletissem a “verdadeira” cultura nacional e impediria a conspurcação desta pelo filme estrangeiro.

*

⁴⁰⁰ CIVELLI, Mario. Experiências pessoais sobre o cinema nacional. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 21, 22 maio 1952. Trata-se da comunicação apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro.

⁴⁰¹ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo / Rio de Janeiro: Perspectiva / Petrobras, 2003. p. 230.

Bem antes do advento do grupo do Cinema Independente já havia elucubrações em torno do público da produção nacional, afinal o avanço no mercado depende efetivamente de que os espectadores assistam às fitas aqui realizadas. A campanha do cinema brasileiro tinha em relação ao tema uma postura errática, mas atenta, pois, desde aquela época, conforme registra Pedro Lima, os exibidores afirmavam que os espectadores rejeitavam o produto nacional⁴⁰².

Por vezes Pedro Lima assevera que apenas o público tem “boa vontade”⁴⁰³ com o filme brasileiro ou que este nunca dava prejuízo ao exibidor⁴⁰⁴. E o lema “Todo filme brasileiro deve ser visto”, estampado nas colunas de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em *Cinearte*, tem crença cristalina no apelo ao patriotismo do público.

Esta confiança atravessou diferentes momentos e grupos da produção cinematográfica, podendo ser encontrada em figuras tão díspares quanto Alberto Cavalcanti – que via no público “o mais fiel dos amigos do filme nacional” e imputava a ele a possibilidade de “desenvolvimento da nossa indústria” –, ou os irmãos Roberto, Reginaldo e Riva Faria – os quais atribuem à “fidelidade do público” a própria existência da nossa cinematografia⁴⁰⁵.

Porém, em outras ocasiões, os textos da campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima dão a entender que boa parte do público não era tão favorável assim ao cinema brasileiro:

Depois eles [os filmes brasileiros] sempre despertam interesse, uns para falar mal, outros por curiosidade e ainda outros por patriotismo, todos vão assistir ao filme.⁴⁰⁶

Esta citação ganha interesse não apenas por exprimir a contrariedade do público, mas por esboçar uma relação psicossocial de cunho masoquista, ou seja, o espectador vai ver o filme para falar mal. Claro, isto diz menos do público do que do colunista, indicando a construção de uma auto-imagem extremamente negativa do cinema brasileiro.

⁴⁰² LIMA, Pedro. Cinematographicas. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 12, 24 mar. 1926.

⁴⁰³ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 34, 23 ago. 1924.

⁴⁰⁴ LIMA, Pedro. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 66, 1 jun. 1927.

⁴⁰⁵ CAVALCANTI, Alberto. Situação e destino do cinema brasileiro. *Elite*, São Paulo, fev. 1954. RESOLUÇÃO dos 98 dias: alguns depoimentos, A. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 18, jan. fev. 1971.

⁴⁰⁶ LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 18, 2 maio 1925.

Outro dado que devo frisar, pois tem fortes ressonâncias históricas, diz respeito ao fato de o público não ser uma abstração construída através de quaisquer tipos de estudos ou mesmo observações empíricas, mas tão-somente um constructo ideológico, que chega às raias do delírio em colocações como a seguinte:

A má vontade do exibidor e os *trusts*? Serão naturalmente removidos com a exigência do público.⁴⁰⁷

A perspectiva da ação do público como antes de tudo necessariamente patriótica acaba por elidir os seus diferentes tipos – de elite, classe média, popular etc. – e já aponta de alguma forma para a confusão do público com o povo, um correspondendo ao outro.

*

A cantilena dos exibidores em torno da má vontade do público para com o filme brasileiro teve vida longa, prolongando-se até muito recentemente. Para ela vir à tona nem havia necessidade de alguma medida governamental efetiva de proteção à produção, bastava a simples ameaça por mais tênue que fosse. Em 1952, em meio às discussões sobre o anteprojeto elaborado pela Comissão Cavalcanti de criação do INC, Luiz Severiano Ribeiro Jr. declarava:

E é bom notar que o nível da produção no Brasil é ainda baixo e, portanto, os produtores estão sempre a querer impingir películas refutadas pelas platéias, mediante apoio de leis que, às vezes, pretendem proteger o cinema brasileiro e o protegem, mas muitas vezes só servem para garantir filmes sem possibilidade de êxito.

(...)

Qualquer medida deve partir do respeito às preferências do público, sem o que não há renda, não haverá devolução ao produtor daquilo que ele gastou e, conseqüentemente falência de seu negócio.⁴⁰⁸

O arrazoado de Severiano Ribeiro – basicamente que o público é o juiz supremo no cinema e que pela baixa qualidade da produção brasileira esta era rejeitada nas bilheteiras não cabendo ao Estado buscar mudar arbitrariamente a situação, pois isto apenas serviria para garantir a exibição de filmes ruins – pode ser encontrado em todo o período pesquisado na argumentação de exibidores, distribuidores de filmes estrangeiros, editoriais

⁴⁰⁷ GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira. Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 371, 23 jan. 1926.

⁴⁰⁸ RIBEIRO JR., Luiz Severiano. Poderá determinar a morte da indústria o Instituto Nacional de Cinema. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 set. 1952.

de jornais e mesmo em artigos de críticos. Sua fixidez é tal que não vale a pena reproduzir textos de diferentes momentos, um é quase o decalque do outro ao longo de setenta anos.

No contexto dos grandes avanços da década de 1950 para a compreensão dos motivos que impediam a industrialização do cinema brasileiro um dos elementos da maior importância foi gerado no relatório de Almeida Salles e Jacques Deheinzelin citado anteriormente⁴⁰⁹, elaborado justamente de forma a rebater de modo articulado aquela argumentação dos exibidores. Calculando as rendas médias dos filmes estrangeiros e as dos brasileiros, o relatório concluía que as dos primeiros eram bem inferiores as dos produzidos pela Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, atestando:

A preferência do público pelas fitas nacionais é mais acentuada.

O relatório é contemporâneo da longa e confusa discussão sobre o tabelamento de preços dos ingressos, considerado no documento “o principal fator da crise que a indústria cinematográfica nacional está atravessando”. Neste momento fração do meio cinematográfico buscou encaminhar uma forma de quebrar a associação de interesses entre o exibidor e o distribuidor de filmes estrangeiros, vinculando o exibidor ao produtor brasileiro.

Anita Simis registra que o tabelamento entrou em vigor em 1948 e os preços variavam de acordo com a categoria das salas de exibição. Ao longo dos anos houve alterações na quantidade de categorias, mas o elemento básico para definir aquela de preço mais elevado era o fato de o cinema ser “lançador”, ou seja, o primeiro na cidade a exhibir determinada fita⁴¹⁰. Esta intervenção estatal gerou viva polêmica em meados do decênio de 1950, pois foi percebida por alguns setores da corporação como um dos principais entraves para o florescimento da produção cinematográfica nos moldes empresariais empregados pela Vera Cruz e para a viabilização econômica de realizações com maior “qualidade” técnica e artística. Exemplo de tal posicionamento é Mário Audrá Jr., pois, em depoimento a Afrânio Mendes Catani, ele afirma que “ganharia a parada” com a Maristela após ter realizado várias mudanças no modo de produção da empresa se o preço dos ingressos não estivesse congelado⁴¹¹.

⁴⁰⁹ SALLES, Almeida e DEHEINZELIN, Jacques. Indústria cinematográfica brasileira. Op. cit.

⁴¹⁰ SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1996. p. 185-188.

⁴¹¹ CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002. p. 181.

Em 1955, visando dar uma solução para o problema, longo documento assinado pelos principais críticos dos jornais paulistanos é dirigido a Ubirajara Zogaib, então diretor do Departamento de Estudos e Planejamento da COAP (Comissão de Abastecimento e Preços) – órgão responsável pelo tabelamento –, no qual se argumenta que: o mercado interno era essencial ao filme nacional, pois aqui este deveria se pagar, enquanto para o estrangeiro tinha função apenas complementar; a lei de obrigatoriedade dos 8x1 pesava sobre o exibidor sem nenhuma contrapartida para o setor; o valor dos ingressos estava congelado desde 1951 apesar da alta generalizada dos preços, tornando “calamitosa” a situação do produtor cujas fitas possuíam o “mínimo indispensável de qualidade técnico-artística” bem como difícil a situação do exibidor. Devido a tal quadro e levando em consideração que “o equívoco da política de preços a que está submetido o cinema nacional consiste em encarar o público dentro de uma homogeneidade e não de uma heterogeneidade de capacidade de consumo”, solicita-se a liberação dos preços nos cinemas tão-somente quando da exibição de filmes brasileiros. Com tal medida esperava-se: a tendência do exibidor em programar mais filmes brasileiros e por maior tempo, pois estes seriam mais lucrativos quando comparados aos estrangeiros; estabelecer um “regime de rendas” atendendo às necessidades do “desenvolvimento industrial” do cinema brasileiro, invertendo a situação então em vigor que beneficiava apenas a concorrência estrangeira; aumentar a “qualidade” do nosso produto⁴¹².

O fundamento da proposta dos críticos à COAP está baseado na diversidade sócio-econômica do público, que ressurgiu de forma bastante diferente quando comparado ao bloco homogêneo da esquerda nacionalista ou mesmo o idealizado pelo produtor Mario Civelli. Flávio Tambellini, possivelmente o mais engajado nesta campanha pelo aumento de preços, considerava que:

Toda a inteligência comercial de uma política de preços está em surpreender camadas consumidoras diferentes com diferentes preços, oferecendo a Cr\$ 8,00 a entrada para aquela camada para a qual Cr\$ 10,00 é caro, mas oferecendo também a Cr\$ 20,00 àquela outra camada que dá Cr\$ 5,00 ao vagalume para lhe encontrar um lugar, que compra Cr\$ 50,00 de bombom e que gratifica com Cr\$ 10,00 a quem fingiu

⁴¹² BARROS, Fernando de, SALLES, Francisco Luiz de Almeida, PEREIRA, Luiz Carlos, GOMES, Paulo Emilio Salles, ROCHA, Walter e TAMBELLINI, Flávio. Carta ao sr. Ubirajara Zogaib. *Diário da Noite*, São Paulo, 10 e 11 ago. 1955.

que lhe tomou conta do seu carro. Dizer que não há um público imenso de cinema que pode e não se importa em absoluto de pagar a mais, porque o seu problema se mede a partir dos mil cruzeiros e não a partir de um cruzeiro é cometer um absurdo.⁴¹³

A expectativa do articulista para com o aumento de preços era tão grande que ele chega a prever “grande corrida dos exibidores para o cinema nacional”, pela possibilidade de aumento do lucro. Também os produtores teriam a possibilidade de buscar outros assuntos e de um novo “padrão de realização”.

Aparentemente é neste momento que surge a concepção de público como consumidor e a apreensão da estratificação deste em vários tipos de acordo com o poder aquisitivo. Também chama atenção na proposta a tentativa de associar o exibidor ao produtor nacional através do apelo econômico, rompendo a ligação existente entre aquele e o distribuidor de filmes estrangeiros, e não mais pelo patriotismo ou apenas pela coerção legal.

Entretanto, a proposta de elevação dos preços dos ingressos *somente* para os filmes brasileiros tem problemas tão evidentes que foram notados na época mesmo da sua proposição por figuras historicamente pouco expressivas, como o crítico cinematográfico comunista Francisco Amazonense⁴¹⁴.

O raciocínio, contrário ao exposto pelo sr. Tambellini, nos parece muito simples para qualquer pessoa com um mínimo de lucidez e de clareza, diante desta realidade incontestável de um país semi-colonial e semi-feudal: pode o filme brasileiro encontrar-se em posição de vantagem, diante do filme estrangeiro (norte-americano, principalmente), quando é cobrado do público um preço mais elevado, o dobro, exatamente, do que o filme estrangeiro? Deve saber o sr. Tambellini de um fato incontestável: o público não dá preferência ao produto nacional pelo simples fato de ser nacional, posto em concorrência com o produto estrangeiro, mas, exatamente, se ele, o produto nacional, oferece melhores condições de preço.

O crítico argumenta ainda que o público dos cinemas é formado majoritariamente pelas classes média e operária, já a burguesia possuiria condições econômicas de freqüentar outras formas de diversão que a afastariam do cinema. Note-se também que o próprio

⁴¹³ TAMBELLINI, Flávio. Cinema nacional e preço. *Diário da Noite*, São Paulo, 27 maio 1955.

⁴¹⁴ AMAZONENSE, Francisco. Retorno à velha questão. *Notícias de Hoje*, São Paulo, 2 jun. 1955.

relatório elaborado por Almeida Salles e Jacques Deheinzeln recomendava o aumento de preços dos ingressos, mas de forma generalizada, sem incidir apenas sobre o produto nacional. Outro problema que poderia ser apontado na sugestão do aumento de preço do ingresso para o filme nacional, mas não o foi por Francisco Amazonense, é que o público deste em geral era o mais pobre, que até por não conseguir ler as legendas optava por ele. Ademais, para um dos maiores defensores da “qualidade”, o crítico B. J. Duarte, o público parecia preferir ao filme brasileiro de “qualidade técnica aceitável” o norte-americano “sem nenhuma qualidade e sem qualquer conteúdo”⁴¹⁵.

Toda esta discussão demonstra a dificuldade de avançar na compreensão da economia cinematográfica brasileira ou em direção às possíveis soluções que levassem à industrialização da produção. Se por um lado a proposta encabeçada por Flávio Tambellini possibilitou a reflexão mais afinada sobre o público cinematográfico e buscou mesmo uma forma de associação econômica entre produtores e exibidores, por outro lado pecava pela renitente insistência na “qualidade” e na falta de observação para com a estrutura do mercado efetivamente existente.

*

Como observou Jean-Claude Bernardet, uma característica fundamental do Cinema Novo era que o autor se opunha ao espectador do ponto de vista das idéias; a relação proposta era, portanto, de conflito. Se isto, por um lado, teve efeitos positivos artisticamente, por outro, acarretou problemas econômicos já que o público se afastava dos filmes⁴¹⁶. Esta relação, note-se, era bastante diferente da defendida pelos cineastas ligados ao Cinema Independente, incluindo Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, que trabalhavam na perspectiva de identificação com o público-povo, alcançada através do “reflexo” da vida deste na tela.

Tal oposição não era inconsciente e nem ingênua, bastando atentar para esta afirmação de David Neves:

⁴¹⁵ DUARTE, B. J. Indústria cinematográfica brasileira. *Anhembi*, São Paulo, v. XXXI, n. 92, jul. 1958.

⁴¹⁶ BERNARDET, Jean-Claude. Um autor do cinema brasileiro se identifica com o seu público ou, vamos todos à praia. In: *Trajectoria crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 197-204. Texto originalmente publicado em *Aparte* em mar. abr. 1968.

O cinema brasileiro sempre lutou contra a dose de má vontade de um público mal informado e comodista que não enfrenta a fita a que assiste e se comporta de forma passiva, receptora.⁴¹⁷

Apesar do elitismo que perpassa a citação acima, o projeto visando despertar o espectador da passividade enquadra-se plenamente na modernidade artística e tem sua eficácia criativa comprovada pela permanência estética de vários filmes do Cinema Novo. Porém, o avanço do pensamento industrial no interior do movimento coloca-o numa encruzilhada, que é percebida por Gustavo Dahl.

Menino de engenho, São Paulo S. A., Matraga e A grande cidade procuram voluntariamente aproximar-se do público. De fato, venceram essa lentidão exasperante considerada como uma das características do cinema brasileiro e passaram a colocar na tela sentimentos um pouco menos abstratos, obscuros e radicais do que os filmes da primeira fase. O público correspondeu e, com algumas diferenças, esses filmes obtiveram maior êxito comercial do que os precedentes. Mas ocorreu também um enfraquecimento, uma diluição da substância ideológica que representava o mérito principal de filmes como *Barravento* e *Cinco vezes favela*.⁴¹⁸

O Cinema Novo ao buscar ampliar seu público para além da classe média intelectualizada no final dos anos de 1960, o fez a partir de necessidades econômicas decorrentes da falta de acesso mais amplo aos recursos do Estado, à interrupção dos investimentos provenientes da burguesia nacionalista e ao fim das ilusões em relação ao mercado externo. Isto evidentemente acarretou mudanças artísticas nos filmes de forma a torná-los atraentes para um círculo maior de espectadores. Os realizadores viam-se, a partir de então, constrangidos a optar entre buscar a consolidação econômica da atividade ou aprofundar as investigações estéticas e ideológicas ou ainda formular uma solução que conseguisse conciliar os dois eixos. Das respostas daí advindas é que se colocam as questões para boa parte da produção cinematográfica brasileira dos anos de 1970 e 1980.

Respostas como a enunciada por *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967), película que alcançou notável sucesso de bilheteria, geravam reações das mais virulentas do ponto de vista político. No artigo de Jean-Claude Bernardet citado

⁴¹⁷ NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 17.

⁴¹⁸ DAHL, Gustavo. Cinema Novo e seu público. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 11-12, dez. 1966 / mar. 1967.

acima, *Todas as mulheres do mundo* é considerado uma negação do Cinema Novo, pois incorreria no “irracionalismo” ao afirmar as relações humanas com o mundo como casuais.

E é com um cinema irracional, a-problemático (não há problemas no acaso), que o Brasil poderá erguer uma indústria e um comércio cinematográfico; Domingos de Oliveira aponta, com segurança e talento, o caminho. Pois é exatamente este o cinema que quer a classe média. O festival de cinema brasileiro de Brasília, ao dar o primeiro prêmio a *Todas as mulheres do mundo*, sancionou (e o Itamarati confirmou ao escolher a fita para Cannes) o interesse que o público, certa intelectualidade e as autoridades têm em que se faça no Brasil um cinema risonho e irracional. (p. 203-204)

Para o ensaísta, havia uma contradição presente no projeto industrialista que já tomara forma no interior do Cinema Novo: ao evitar o confronto com o público renunciava-se à ideologia nacional-popular esquerdista e aceitava-se tacitamente a ideologia dominante, esposada e defendida pelo público de classe média.

Gustavo Dahl também se deteve sobre a relação entre o Cinema Novo e o público muito especialmente no texto citado acima, no qual, vimos, assume a “diluição da substância ideológica” nos filmes mais recentes do movimento. No entanto, ele problematiza de outra forma a questão, reconhecendo que o público das fitas era composto basicamente por estudantes, profissionais liberais, artistas, intelectuais, setores da burguesia e cinéfilos, pondera que mesmo este conjunto de espectadores não estava satisfeito com os filmes.

Os intelectuais brasileiros preocupam-se cada vez mais com a *comunicação de massa* e, na medida em que reconhecem ao Cinema Novo o título de movimento cultural importante, lamentam aquilo que se denomina de seu hermetismo ou, para dar um tom político, seu divórcio das massas. (...). A dedicação das elites intelectuais, e mesmo de determinados integrantes da burguesia nacional, pela causa popular, deixa-nos entrever um futuro brilhante para a evolução social do Brasil, porém não resolve a questão que atormenta todo o Cinema Novo: como vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público.

Para o autor, a “contradição” estaria inscrita no próprio momento que a cinematografia mundial atravessava, marcado pela ascensão do “cinema moderno”. Este

processo representou “liberdade” para o “autor”, cujo “auge” teria sido alcançado em *Acosado* (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959), mas a custo da perda do público. Daí porque apesar de se desejar intensamente que o Cinema Novo fosse “participante e ao alcance do povo”, ele seguia a tendência geral de ter como platéia basicamente a juventude.

Tal como os índios que vêm as grandes cidades e depois morrem de melancolia, sem poder aceitar de novo os valores de sua sociedade, que sabem desde então condenada, os cineastas brasileiros entreviram a possibilidade de uma civilização que não se apresente como vítima de si própria, à maneira do mundo subdesenvolvido, que portanto se recusam a aceitar. Esta visão coloca-os à frente da sociedade brasileira em geral, da mesma forma que a região industrial do Rio e de São Paulo se encontra em relação ao resto do Brasil.

Pelo trecho acima podemos depreender que não se trata de o cineasta confrontar o público, como queriam Jean-Claude Bernardet e David Neves, mas que a sua posição social estaria à frente dos demais setores, cabendo-lhe uma espécie de postura iluminista esclarecendo aos outros qual o caminho a seguir. O confronto poderia até surgir, mas não era a única via possível. Chama a minha atenção a comparação positiva dos cineastas com as regiões industrializadas do país, no sentido de ambos estarem na dianteira do processo social nacional, pois fica evidente o que se poderia chamar de desejo industrial, ou seja, a vontade de o cinema também alcançar o grau de desenvolvimento produtivo de outras áreas existentes nas cidades mencionadas. Porém, ao mesmo tempo a comparação se relaciona com os índios, vistos no texto como representantes de uma cultura em processo de extinção. Simples metáfora nacionalista ou reconhecimento das dificuldades de mudança na produção cinematográfica e na própria sociedade brasileira? O que surge involuntariamente é a imagem de um índio – o cineasta brasileiro atado às concepções do nacional-popular? – deslocado por não conseguir apreender a grande cidade repleta de indústrias.

A solução vislumbrada por Gustavo Dahl para aumentar a comunicação com o público vai na direção da defesa de que os filmes devem ao mesmo tempo “revelar” os problemas do povo bem como sua força, de maneira a demonstrar que no futuro eles seriam resolvidos. Para além disso, apenas manifestações de cunho nitidamente idealistas como a asserção de que o Cinema Novo não encontra, ele procura.

Através da exposição das posições de Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl fica bem claro o dilema enfrentado pelo Cinema Novo, de ao mesmo tempo desejar o aprofundamento das propostas estéticas e ideológicas dos filmes, mas também de atingir um público maior, e isto tanto para a afirmação econômica do movimento como visando a ampliação de sua influência na sociedade brasileira.

O filme que significou um verdadeiro marco divisório no contexto do Cinema Novo servindo para a definição de posições foi certamente *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967). Em texto sobre *El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1966) e *Garota de Ipanema*, cujo foco acaba por se concentrar no segundo, Jean-Claude Bernardet informa que pela “primeira vez” o problema da conquista do público era enfrentado pelos “intelectuais” registrando a importância do fato⁴¹⁹. Na perspectiva de Bernardet, para se alcançar tal objetivo dever-se-ia oferecer ao público o que ele desejava, pois existiria “incompatibilidade entre o público e um cinema realmente crítico cuja perspectiva, na América Latina, será forçosamente política”, tratar-se-ia, pois, de uma oposição insolúvel. Restaria ao cineasta optar pelo cinema “realmente crítico” ou por aquele que permitiria a consolidação industrial; no primeiro caso abandonando as preocupações econômicas, no segundo, as políticas. Qualquer solução que buscasse encaminhar as duas questões era repelida:

O coquetel Glauber Rocha – Mazzaropi não tem futuro. (p. 207)

O autor entendia que filmes com “público relativamente restrito”, porém polêmicos em termos do tratamento dos problemas do Brasil poderiam cumprir importante papel, indicando para a concepção de uma espécie de público de vanguarda – política e estética. Não se aponta a origem social deste, embora me pareça evidente que se trata da classe média ou alta, mas cujos valores ideológicos seriam diferentes da massa do público destes estratos. Também não se avança na direção da defesa de outras formas de exibição – cineclubes, sindicatos, universidades etc. – para além do tradicional circuito comercial, apesar destas formas possibilitarem a ampliação do contato com o suposto público de vanguarda; nem se atina para o problema da total falta de retorno financeiro dos filmes politicamente engajados da primeira fase do Cinema Novo, fator determinante nas novas

⁴¹⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Garota de dois gumes*. In: *Trajectoria crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 204-207. Texto originalmente publicado em *Aparte* em maio jun. 1968.

posições dos cineastas ligados ao movimento. É interessante notar que uma crítica de corte marxista, a princípio materialista, pode se tornar idealista ao desprezar a constrição econômica concreta que motivou os cinemanovistas. Finalmente, a descrença de que apelo junto ao público e criticidade pudessem estar imbricadas numa mesma obra surge tão-somente como um desejo do crítico projetado sobre a realidade, pois ao longo da história da literatura e do cinema não são poucos os casos de obras críticas, no sentido atribuído por Lukács⁴²⁰ e que aparentemente embasa a reflexão do ensaísta, que alcançaram sucesso comercial, bastando lembrar de Honoré de Balzac, Thomas Mann ou Luchino Visconti.

Bem diferente foi a posição exposta por Gustavo Dahl. Antes mesmo de *Garota de Ipanema* ficar pronto, entende que o filme anunciaria “uma nova atitude em relação ao público, tentando comunicar-se com ele através dos mitos que ele mesmo cria”, postura esta ao seu ver incorporada pela nova safra de fitas do movimento⁴²¹. No afã de sublinhar a importância de *Garota de Ipanema*, chega-se de maneira bastante discutível a aproximá-lo de *Terra em transe*, pois o primeiro filme estaria “no pólo oposto, mas do mesmo lado” em relação ao segundo, este considerado o “mais radical” do cinema brasileiro tanto esteticamente quanto ao nível da comunicação. Para Dahl, a razão que teria levado Leon Hirszman e outros diretores a buscar novas formas de contato com o público devia-se ao fato de que nos primeiros filmes do Cinema Novo o espectador não queria se reconhecer, sentindo-se “violentado” com o subdesenvolvimento exposto nas imagens e abandonando a sala de exibição.

Fica implícito no conjunto da argumentação de Gustavo Dahl que o problema estava no espectador e não nos filmes, mas para possibilitar a “conscientização” ou a “tomada de posição crítica” – para citar expressões da época, embora elas não sejam empregadas no texto – do público, era necessário antes de tudo que o filme o atraísse, daí teoricamente a excelência da fórmula cinematográfica que trabalhava com a idéia de seduzi-lo com determinado elemento para em seguida formular a crítica a partir deste mesmo elemento, levando à exposição dos problemas sociais. É possível afirmar que esta postura, exposta em

⁴²⁰ Sobre o realismo crítico na literatura ver LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969. Sobre o realismo crítico no cinema ver ARISTARCO, Guido. Lukács, le cinéma et la double mimesis. *Cinéma 71*, n. 161, Paris, dez. 1971.

⁴²¹ DAHL, Gustavo. Cinema Novo em dois planos – Comunicação. *Guanabara em Revista*, Rio de Janeiro, n. 10, set. 1967.

artigos de forma mais consistente por Gustavo Dahl e na tela por Leon Hirszman, tornou-se dominante no grupo do Cinema Novo. Dahl finaliza o artigo entendendo que:

Aos poucos estrutura-se uma indústria brasileira, em moldes inteiramente novos, com uma intensa participação dos realizadores na produção e mesmo na distribuição.

Este trecho escrito em 1967 poderia ser publicado dez anos depois sem nenhum problema e ainda com a vantagem de que neste último momento cineastas ligados ao Cinema Novo encontravam-se a frente da EMBRAFILME, inclusive com o próprio Gustavo Dahl dirigindo o setor de distribuição da empresa. Demonstrando coerência interna na teoria e na prática, ele publica em 1977 o conhecido ensaio “Mercado é cultura”⁴²². Afirmando que a maior ambição de um país é produzir cinema na sua língua, o autor defende que:

O espectador quer ver-se na tela de seus cinemas, reencontrar-se, decifrar-se. A imagem que surge é a imagem do mito de Narciso, que, vendo seu reflexo nas águas, descobre sua identidade. A ligação entre uma tela de cinema – na qual é projetada uma luz, que se reflete sobre o rosto do espectador – à idéia de espelho, espelho das águas, espelho de uma nacionalidade, é uma idéia que está implícita num conceito de cinema nacional.

Ressurge a eterna idéia do cinema como fator de identidade nacional, que discuti longamente no capítulo dedicado ao Estado, mas agora trabalhada de forma mais sofisticada, marcada por laivos de psicologia coletiva. Como sempre é o cinema a determinar a tal identidade, aceita pelo espectador de forma passiva. Na continuidade do raciocínio, afirma-se que o cinema precisa de acesso ao mercado, pois é aí que efetivamente a linguagem se realiza.

Nesse sentido explícito, é válido dizer que “mercado é cultura”, ou seja, que o mercado cinematográfico brasileiro é, objetivamente, a forma mais simples da cultura cinematográfica brasileira.

A política da EMBRAFILME, para o articulista, teria a excelência de conjugar as expressões industrial e cultural, resultando objetivamente em situações como a de uma projeção de *Xica da Silva* na Zona Norte carioca, presenciada pelo próprio realizador, onde

⁴²² DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. *Cultura*, Brasília, v. VI, n. 24, jan. mar. 1977.

ocorreria uma “cerimônia antropológica” na qual “lazer” e “informação cultural” encontravam-se.

O público que surge do texto de Dahl é, portanto, o segmento popular das grandes cidades, e pela própria omissão da classe média fica indicado que esta passava a ocupar dimensão menor em relação à problemática da conquista do mercado. Tal posição encontrara a sua exposição ideológica anteriormente, ainda na primeira metade da década de 1970, com Nelson Pereira dos Santos no seu *Manifesto por um cinema popular*⁴²³.

Não há mais condição de se fazer cinema sem ter no outro lado o público, que é a quem você destina o filme. É evidente que o público não é uma coisa homogênea, há públicos e públicos. Com isso não estou dizendo, por exemplo, que não se deva fazer filmes como *Quem é Beta?* Pelo contrário, toda experiência tem de ser feita.

À reafirmação da necessidade do público segue-se a lúcida constatação da sua multiplicidade, de que ele não é algo cristalizado, daí até a possibilidade de realização dos mais variados tipos de filme que pudessem dialogar com os diversos segmentos do público. Posto isso, o diretor explica que a opção por realizar *O amuleto de Ogum* (1974) ligava-se ao fato de a cultura do povo ser “oprimida e reprimida”, caberia ao artista abandonar a postura intelectual e não incorrer nesta forma de opressão, buscando vivenciar o aspecto da cultura popular que se quer abordar, naquele caso específico a umbanda. O intelectual dos anos de 1960 que interpretava os verdadeiros interesses populares levando o povo a conscientizar-se cedia lugar ao intelectual que se despia da sua posição social a fim de aceitar a cultura popular retrabalhando-a cinematograficamente sem preconceitos.

Eu acho que é uma perda de tempo ficar discutindo o que venha a ser cultura brasileira. Devemos pensar fundamentalmente nesse problema de mercado. O agente cultural brasileiro, seja ele escritor, cineasta, músico, ator ou qualquer pessoa de criação tem um mercado restrito porque até hoje compete com o produto importado, disputando o mesmo consumidor. E não vêem a grande massa que espera por eles.

Desaparece, pois, a necessidade de definição da cultura nacional anteriormente defendida com vigor como vimos pelo próprio Nelson Pereira dos Santos. A partir de então é tão somente no mercado que se daria a luta com o filme estrangeiro tanto

⁴²³ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Manifesto por um cinema popular*. Depoimento a Marcelo Beraba. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro / Cineclube Macunaíma / Cineclube Glauber, 1975.

economicamente quanto culturalmente. Ao optar pela centralidade do mercado, o cineasta já estaria pelo menos parcialmente se voltando para o grande público popular. Está exposta aí em germe idéia de que “mercado é cultura”, posteriormente reelaborada por Gustavo Dahl.

Outra importante característica atribuída neste período ao público pelos egressos do Cinema Novo diz respeito à razão que levaria o popular a gostar do filme brasileiro e o de classe média a rejeitá-lo. Segundo Leon Hirszman, a atitude do primeiro justificar-se-ia pelo fato de que desde pequeno ele já estaria “envenenado” de Brasil, pelas doenças, pela imersão no contexto cultural, por ser espoliado; enquanto o espectador com “formação burguesa” teria resistência em relação à nossa produção⁴²⁴. Aqui está em pleno processo de reconstrução ideológica o fato já então há muito divulgado, mas pouquíssimo estudado na época ou mesmo atualmente, dos setores populares preferirem determinados filões da produção brasileira à estrangeira. Se fizermos uma análise menos marcada pelo romantismo populista de esquerda, talvez surjam outras razões como o analfabetismo em largas faixas da população, as ligações com outros tipos de espetáculo popular – rádio, televisão, circo e teatro de revista –, relações culturais profundamente arraigadas – o que não significa congeladas nem infensas ao que os intelectuais nacionalistas poderiam considerar a cultura estrangeira – etc.

Como o cineasta intelectual deve continuar mantendo a ilusão da sua importância com relação ao povo, até para que justifique para si e a sociedade os pleitos relacionados com a EMBRAFILME, ao fim e ao cabo não se pode aceitar pura e simplesmente a luta pelo mercado, pois aí as pornochanchadas teriam direito ao apoio do financiamento estatal. Por isso, Leon Hirszman observa:

O problema é que a repressão obriga o cinema brasileiro a utilizar os canais da alienação, dos recalques, as relações de frustração existentes no seio da massa.

Ou seja, não se tratava de defender qualquer filme brasileiro no mercado, mas especialmente aqueles que abordassem “os grandes temas de interesse nacional e de interesse popular”. Note-se o quanto no conjunto a discussão parece rodar em falso, tal como apontei anteriormente a querela da mesma época sobre o papel do Estado.

⁴²⁴ AVELLAR, José Carlos, VIANY, Alex e HIRSZMAN, Leon. Cinema. In: *Ciclo de debates no Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976. p. 26.

IV. C. A RELAÇÃO COM A TELEVISÃO

No início dos anos de 1970 a televisão já caminhava para sua afirmação econômica plena, representada especialmente pela escalada nos índices de audiência e no faturamento da TV Globo. Esta emissora em 1971 instituiu o seu Departamento de Pesquisas, responsável, segundo Maria Rita Kehl, pela análise de “comportamentos, tendências e demandas dos espectadores” com a função de apoiar a produção e a programação⁴²⁵. A criação deste departamento evidencia importante diferenciação entre os segmentos da produção audiovisual, pois a televisão consolidava uma concepção de público em consonância com a modernização conservadora do capitalismo desenvolvido no Brasil utilizando-se para tanto de sistemas de coleta e processamento de informações sobre os gostos e os desejos dos espectadores, buscando vincular a programação a tendências aí captadas; já o cinema continuava num passo marcado pela pouca vinculação com as pesquisas empíricas, visto que a concepção de público neste campo permanecia no mais das vezes fortemente eivada pela noção do cineasta intelectual que consegue definir os interesses e a cultura populares ou pelo menos captá-los de forma a retrabalhá-los esteticamente na tela.

Tal diferenciação tem sua gênese ainda nos anos de 1950, pois, para José Mário Ortiz Ramos, a televisão brasileira seguiu o modelo da norte-americana estabelecendo relações estreitas com a publicidade⁴²⁶. Na década seguinte as seções publicitárias de empresas multinacionais como Gessy-Lever, Colgate-Palmolive e Kolynos-Van Ess não apenas patrocinavam telenovelas brasileiras diárias, mas ainda formavam escritores responsáveis pela seleção dos roteiros, por adaptações ou escrevendo suas próprias histórias, isto porque a realização das telenovelas era controlada pelas empresas patrocinadoras e/ou pelas agências de publicidade⁴²⁷. No entanto, logo a feitura das telenovelas, dentre outros tipos de programas, passou a ser feita pelas próprias emissoras, determinando diferença fundamental em relação ao modelo norte-americano, no qual as

⁴²⁵ KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: SIMÕES, Inimá, COSTA, Alcir Henrique da e KEHL, Maria Rita. *Um país no ar – História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 220.

⁴²⁶ RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 44.

⁴²⁷ ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela – História e produção*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 60.

redes nacionais compram programação de grandes companhias cinematográficas ou de produtores independentes, enquanto por aqui a produção foi totalmente centralizada nas emissoras constituindo um sistema verticalizado que remete a Hollywood do período clássico. Marcos importantes no adensamento do processo de produção são o surgimento da idéia de “público-alvo”, a venda de tempo para comercial em substituição ao patrocínio e a ascensão de profissionais de publicidade à direção das empresas antes comandadas por jornalistas ou gente da área artística. Estas últimas inovações ligam-se à TV Globo, cuja direção a partir de 1966 esteve a cargo do publicitário Walter Clark⁴²⁸. Segundo Maria Rita Kehl:

A partir de então, a Globo passou a ser dirigida por critérios que os atuais ideólogos da emissora qualificam como “profissionais”, ou seja: pensada prioritariamente como um empreendimento comercial, e só em consequência disso como veículo divulgador de arte, cultura, entretenimento, informação. A programação passou a ser pensada em função das estratégias de comercialização da televisão. (p. 174)

É interessante quando Maria Rita Kehl qualifica de “ideólogos” os arautos do “profissionalismo” da TV Globo. A defesa do sistema de produção da emissora não é mais nem menos ideologizada do que a empreendida pelos autores egressos do Cinema Novo em torno da EMBRAFILME. Ocorre que concretamente o sistema defendido por aqueles ideólogos possuía maior coerência econômica com o estágio do capitalismo brasileiro de então, bem como com o próprio mercado audiovisual em geral. Isto porque a televisão constituiu o seu sistema de produção de forma a inseri-lo no modelo de capitalismo dependente em vigor no Brasil, visto que ela se tornou o principal veículo de comunicação em todo o país para anunciar novos produtos, manter o interesse nos mais antigos, lançar tendências, influenciar o gosto do público etc. Ou seja, a televisão ocupou o lugar de vetor fundamental no avanço do capitalismo de modo a integrar o país enquanto mercado.

*

⁴²⁸ KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 174. RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Op. cit., p. 45, 48 e 49.

Se a partir da década de 1960 a separação entre cinema e televisão estava presente na prática e no pensamento audiovisual brasileiro, isto não se configurava de maneira determinista no decênio anterior, pelo menos do ponto de vista do campo das idéias.

Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão apontam o diretor, produtor e crítico Fernando de Barros como um dos pioneiros no Brasil a compreender a importância da televisão para o cinema nacional⁴²⁹.

F. de B. é contra a que se faça a guerra à TV. É o que se fez nos Estados Unidos e não deu certo para o cinema. Os homens de cinema devem se unir à TV, e já, porque, por enquanto, os homens de TV ainda não estão fortes. Há um dirigente de TV que aceitaria fazer um convênio com um grande estúdio, para ele seria preferível, pois não teria de empatar dinheiro em máquinas.

Pelo visto, ao contrário da maior parte da corporação cinematográfica naquele momento, Fernando de Barros acompanhava atentamente as mudanças no universo audiovisual norte-americano. Ainda segundo estes historiadores, Fernando de Barros reprovava a falta de atenção das pessoas do meio cinematográfico com relação ao novo veículo de comunicação.

Mas a falta de atenção aparentemente não teve continuidade, pois na segunda metade da década a discussão se adensa, devido provavelmente ao sucesso da televisão nas grandes cidades, à falência da Vera Cruz bem como das outras tentativas industriais paulistas, à repercussão cada vez mais intensa da televisão no contexto audiovisual norte-americano tanto do ponto de vista econômico quanto estético e ao fato de que profissionais envolvidos com o cinema começaram a trabalhar em emissoras de TV. Insisto, entretanto, na utilização do “aparentemente” e do “provavelmente”, já que não existem pesquisas aprofundadas sobre assunto tão fundamental.

As indicações que possuo sobre o crescente interesse do pessoal de cinema pela televisão são dispersas e, por vezes, surpreendentes. Um exemplo é o artigo, do máximo interesse, escrito por Alex Viany no qual se aponta que nos Estados Unidos a televisão estaria influenciando o cinema em aspectos como estrutura dramática, qualidade dos diálogos, alto nível de interpretação do conjunto de atores etc. *Marty* (1955), película

⁴²⁹ GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense / EMBRAFILME, 1983. p. 96.

premiada em Cannes e com o Oscar, fora realizada por Delbert Mann, um diretor egresso da televisão. Para o crítico, o cinema como “arte popular e responsável em evolução” deveria se aproveitar sem inibições das influências da tela pequena⁴³⁰.

Sérgio Augusto considera que a chanchada “cortejou como a mariposa faz com a luz” a televisão. O autor informa que várias películas produzidas por Herbert Richers teriam como pano de fundo o veículo e o primeiro filme dirigido por Anselmo Duarte, *Absolutamente certo* (1957), possui como eixo da trama a participação do personagem Zé do Lino num programa do tipo *O céu é o limite*⁴³¹. Em *Absolutamente certo* o mundo da televisão é apresentado de maneira positiva, afinal o concurso do qual Zé do Lino (Anselmo Duarte) participa é limpo e a emissora respeita os seus compromissos com o concorrente, os problemas ocorrem unicamente devido à ação do escroque Raul (Aurélio Teixeira) que para ganhar dinheiro com apostas busca corromper o honesto participante do programa; porém bem mais interessante é como surgem os telespectadores, que se concentram narrativamente, embora não de forma única, na casa da namorada de Zé do Lino, Gina (Maria Dilnah) – e no qual se apresenta o fenômeno dos televisinhos, pessoas que ainda não tinham acesso ao televisor e iam a casa de vizinhos assistir programas, daí se retira boa parte do humor do filme além da representação das novas formas de sociabilidade na metrópole. Ainda sobre a representação do telespectador é de se observar como o filme trabalha com a idéia de vários tipos de público para o mesmo programa, do mais popular – os televisinhos –, passando pelo remediados – os pais da namorada de Zé do Lino –, até a classe média alta – o italiano que conversa com o aparelho.

Merece ainda destaque a experiência de produção de *O sobrado* (Walter George Dürst e Cassiano Gabus Mendes, 1956), adaptação de *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo. Em depoimento a Maria Rita Galvão, Walter George Dürst credita a Abílio Pereira de Almeida a idéia de realizar um filme utilizando o elenco da TV Tupi, onde o próprio Dürst trabalhava como diretor no teleteatro *TV de vanguarda*. Destarte *O sobrado* obteve ampla cobertura nos órgãos dos Diários Associados, logrando sucesso de público

⁴³⁰ VIANY, Alex. A TV inspira um cinema novo. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 10, abr. 1958.

⁴³¹ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1989. p. 142.

apreciável⁴³². De forma mais sofisticada ampliava-se a experiência já consagrada pela chanchada do cinema utilizando-se de artistas e músicas de sucesso no rádio.

O início da década de 1960 foi ainda marcado por uma das mais efetivas tentativas de associação entre cinema e televisão no Brasil através da série *O vigilante rodoviário*, veiculada na TV Excelsior e produzida por Alfredo Palácios e Ary Fernandes, estes ligados ao meio cinematográfico e à publicidade. José Mário Ortiz Ramos entende que os produtores pretendiam “nacionalizar” as séries norte-americanas sobre polícia rodoviária então exibidas por aqui, para tanto conseguiram após realizar o piloto apoio na agência de publicidade Norton e patrocínio da Nestlé, reproduzindo a forma na época tradicional de viabilizar a produção televisiva. Fundamental também era a “dubiedade” na interpretação da reserva de mercado na TV para a produção brasileira, pois alguns entendiam que ela cobria apenas produtos feitos em película, porém em 1962 um decreto autorizou o videotape a cumprir a legislação colocando por terra as esperanças ali depositadas. A realização da série, no entanto, foi complicada e dos 39 episódios previstos apenas 38 foram feitos com muita improvisação. Na avaliação de José Mário Ortiz Ramos, a ausência de estrutura industrial “sólida” teria sido a causa principal das complicações⁴³³. Alfredo Palácios não guardou boas lembranças da experiência e depreende-se do seu depoimento que o risco do investimento dos produtores cinematográficos foi demasiado, acarretando uma situação paradoxal na qual o grande sucesso de público *O vigilante rodoviário* foi um fracasso econômico que os obrigou a vender a aparelhagem cinematográfica que possuíam para saldar dívidas, pois o patrocínio da Nestlé não fora suficiente para cobrir os custos. Chega a ser surpreendente a afirmação de Alfredo Palácios de que o retorno financeiro, muito lento, ocorreu através da exibição ao longo de vários anos dos episódios da série em salas de cinema pelo país⁴³⁴.

*

Quando da discussão em torno da citada legislação de proteção ao produto brasileiro na televisão já há posições demonstrativas da mentalidade que entende o cinema de modo totalmente afastado daquele veículo. É o caso dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira,

⁴³² GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / EMBRAFILME, 1981. p. 183-185.

⁴³³ RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Op. cit., p. 51-54.

⁴³⁴ PALÁCIOS, Alfredo. Filmes para cinema e TV. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 23, jan. fev. 1973.

que polemizam com o GEICINE por este órgão ter preparado relatório no qual se indicava a impossibilidade de cumprir a lei que previa para cada dois filmes estrangeiros a exibição de um nacional, pela inexistência deste último em quantidade necessária. No entanto ao invés de defender a legislação, ela também é atacada, para os irmãos Santos Pereira dever-se-ia limitar a exibição de produtos filmados em favor dos programas ao vivo, pois estes permitiriam a contratação de maior número de artistas⁴³⁵. Explicitando sua posição, concluem de forma retumbante:

Somos francamente contrários aos “enlatados” em televisão, estrangeiros ou nacionais. Cinema é outra coisa que televisão; e vice-versa.

Chama atenção na argumentação para além do populismo ingênuo de tentar preservar empregos por meio de impedimento legal em torno dos avanços técnicos – algo que na história do cinema corresponderia a impedir a tecnologia do som em nome dos empregos dos músicos das salas de exibição –, o preconceito com relação à televisão. Tal preconceito é tão forte que supera o aspecto econômico envolvido na questão, pois seguir a posição dos irmãos Santos Pereira significava deixar de lado sem nenhum tipo de luta um novo mercado para a produção brasileira.

Na mesma época o pensamento dicotômico sobre cinema e televisão instalou-se na própria política cinematográfica estatal, muito embora o principal nome à frente do GEICINE, Flávio Tambellini, reconhecesse que “a economia do cinema baseada na exibição é uma economia em ocaso no mundo” e anunciava a queda da audiência nas salas de cinema brasileiras. Asseverando que a ineficácia da reserva de mercado na televisão dever-se-ia ao alto custo da produção de filmes para este veículo quando comparado às verbas disponíveis nas empresas para patrocínio, Tambellini explicava que o governo preferiu montar um mercado de capitais com fundos provenientes do imposto sobre a remessa de lucros dos importadores de filmes e do imposto de consumo, ou seja, algo bem semelhante ao proposto para o fomento da produção voltada prioritariamente para as salas de exibição⁴³⁶. No entanto, não se explica porque se abdicou completamente da reserva de mercado, o que certamente trouxe ainda maiores dificuldades para a inserção do filme

⁴³⁵ PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. “Enlatados”, financiamento. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1962.

⁴³⁶ TAMBELLINI, Flávio. Inquérito sobre o cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (III). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1964. TAMBELLINI, Flávio. Inquérito sobre o cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (XI). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1964.

brasileiro e deixava a produção cinematográfica totalmente à mercê de uma forma econômica reconhecidamente decadente. Note-se finalmente que o projeto do INC elaborado pelo GEICINE não faz nenhuma menção à televisão nas atribuições do novo órgão. Se por um lado é possível avançar a hipótese que outros setores governamentais desejavam se apoderar do controle sobre a televisão, por outro lado não se nota esforço da parte do GEICINE no sentido de ter alguma influência aí, mesmo que tão-somente para garantir a exibição compulsória de longas-metragens ou estimular a participação da televisão – por exemplo, através dos seus patrocinadores – de forma complementar na produção dos filmes.

A ausência de qualquer preocupação por parte do Estado em relacionar cinema e televisão foi tal que em pleno I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, o presidente do INC, Carlos Guimarães de Mattos Jr. declara no seu discurso de abertura:

Portanto, mais do que natural, é imprescindível a coexistência do filme nacional com o filme estrangeiro – e isto não se aplica apenas ao mercado brasileiro. A concorrência mais grave, e que atua contra ambos, encontra-se fora do mercado exibidor: o grande problema, hoje, é saber como o cinema (nacional e estrangeiro) resistirá ao avanço, cada dia mais acentuado, de seu atual grande inimigo – a televisão.⁴³⁷

É significativo que em 1972, num contexto no qual nos Estados Unidos e na Europa as emissoras comumente participavam da produção cinematográfica reestruturando a economia do audiovisual, uma autoridade do maior destaque ainda enxergue na televisão apenas o “grande inimigo”.

Diante de tal quadro, a simples constatação de Salvyano Cavalcanti de Paiva de que a televisão “é o campo de luta mais adequado ao produtor de filmes nacionais” devido à queda da média de frequência do espectador brasileiro nas salas e a reivindicação de alguma lei de obrigatoriedade de exibição para a tela pequena chegava a ser algo inovador⁴³⁸.

⁴³⁷ I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 22, nov. dez. 1972.

⁴³⁸ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. A televisão à frente do cinema? *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 23, jan. fev. 1973.

Mas foi Gustavo Dahl que abordou praticamente desde o início da sua trajetória como intelectual a relação entre cinema e televisão, expressando de forma intensa a dificuldade da aceitação do novo veículo por parte dos cineastas desejosos de realizar filmes com alto nível artístico. Ainda durante o período antiindustrialista do Cinema Novo, a televisão é apresentada como a redentora do cinema, visto que a maldição industrial agora recaía sobre aquela deixando este livre para sua realização enquanto arte⁴³⁹.

O espectador está tomando consciência disto, o cinema não é mais a usina de sonhos, o ópio do povo, e isto não lhe desagrada. Para passar duas horas sem pensar, vendo pernas e rindo à beça, ele tem em casa o aparelho de televisão.

Nesta perspectiva o ato de assistir televisão é algo destituído de qualquer significação intelectual, mesmo no nível mais baixo, já que o espectador nem pensa e se comporta de maneira idiotizada. Ao cinema estaria reservada a fruição qualificada, exigindo do espectador o máximo de concentração. Note-se que o mesmo indivíduo poderia passar pelas duas experiências, dependendo do veículo de comunicação. A caricatura que surge relacionada à televisão, tanto quanto o alto papel artístico reservado ao cinema, dizem muito das dificuldades de imbricar os dois meios de comunicação mesmo que apenas ao nível do pensamento.

Somente nos anos de 1970 há alguma modificação sensível no pensamento de Gustavo Dahl sobre a televisão. Sem recair em caricaturas, o autor reconhece que obviamente ela atinge um público muito maior quando comparado ao do cinema, porém este “nessa grande cultura audiovisual que se espraiou no século XX pelo mundo, representa uma vanguarda, o descobrimento das formas”. Formas que, segundo Dahl, depois seriam “massificadas” através da televisão⁴⁴⁰. A idéia, embora nada embasada historicamente, pois nos Estados Unidos boa parte da renovação estética do cinema na virada dos anos de 1950 para 1960 deveu-se à aplicação de procedimentos desenvolvidos na televisão e da atuação de nomes provindos deste veículo, tem implicações interessantes, já que acreditar nela leva a aceitar a necessidade do apoio estatal ao cinema para o adequado desenvolvimento em termos estéticos da televisão. O cinema como uma espécie

⁴³⁹ DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1961.

⁴⁴⁰ DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. Op. cit.

de laboratório de ponta desta complexa indústria do audiovisual, entendida agora de maneira razoavelmente inter-relacionada.

O poder “massificante” da televisão é, então, retomado como algo potencialmente positivo e não meramente válvula de escape idiotizante, tudo dependendo da estruturação audiovisual que segundo Gustavo Dahl deveria ter a forma da pirâmide, com o cinema no vértice e a televisão na base. Caberia a ela auxiliar na divulgação do “projeto secreto” do cinema nacional: “mostrar o país aos brasileiros, para fazê-los crescer e crescer com eles”⁴⁴¹. A metáfora da “pirâmide” esconde mal o conceito organicista ali embutido pelo qual o cérebro pensa e ordena, enquanto o resto do corpo cumpre.

Estas idéias, consubstanciadas por Gustavo Dahl, perpassaram o meio cinematográfico como auto-justificativa para esta corporação profissional lutar pelo apoio do Estado. Ademais, elas podiam servir como caução para não se buscar relações mais fortes com a televisão, afinal poderia ocorrer alguma espécie de conspiração estética e/ou ideológica.

Neste passo a representação da televisão no cinema tornou-se extremamente negativa, ao contrário da década de 1950. Em *Blá, blá, blá* (Andrea Tonacci, 1968) temos uma emissora quase totalmente desumanizada no seu funcionamento, afinal apenas entreouvimos vozes e vemos somente de relance partes dos corpos das pessoas que lá trabalham, cujo sentido maior é servir de palco ao pronunciamento de tipo fascista do que supomos ser um líder político (Paulo Gracindo). Já *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) apresenta a televisão sutilmente associada à alienação popular, pois o pai alcoólatra de Maria é brutal quando assiste ao aparelho e pensa quando ele está desligado; a mesma Maria (Beth Mendes) aceita o machismo do noivo numa situação diegética na qual a televisão está ligada, mas ela a desliga quando enfrenta Tião (Carlos Alberto Ricelli) e diz que vai participar da greve mesmo sem a aprovação dele; finalmente a jovem operária Silene (Lizete Negreiros), após participar da sua primeira greve, diz ao velho operário Otávio (Gianfrancesco Guarnieri) haver mais emoção na rua do que nas novelas⁴⁴². E não apenas os cineastas à esquerda do campo político possuíam dificuldades com a televisão, pois em *Paixão e sombras*, de Walter Hugo Khouri, é a grande emissora de televisão que

⁴⁴¹ DAHL, Gustavo. Cinema brasileiro: uma prioridade? *Correio Braziliense*, Brasília, 14 jan. 1979.

⁴⁴² AUTRAN, Arthur. O nacional-popular em *Eles não usam black-tie*. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 15, jan. fev. 1999.

impede a atriz Lena (Lilian Lemmertz) de trabalhar com o diretor cinematográfico Marcelo (Fernando Amaral) devido ao alto salário que só ela pode oferecer – e não deixa de marcar o fato de o filme dentro do filme ser rodado num enorme estúdio decadente, sombra fantasmagórica de algum período áureo do passado. Ou seja, todo o arco da corporação ligado ao cinema com maiores pretensões artísticas coloca-se de forma desconfiada em relação à televisão, seja no nível da produção ou da recepção.

José Mário Ortiz Ramos faz uma interessante e resumida comparação do desenvolvimento das relações do cinema com a televisão entre os anos de 1950 a 1970⁴⁴³:

A televisão se desenvolve nos anos 50 em paralelo com a derrocada da tentativa industrializante da Vera Cruz. Nos anos 60 convive com um cinema imerso em questões políticas e culturais, tendo um ramo popular de massa ainda débil. E na década seguinte temos um cinema nitidamente popular de massa se desenvolvendo limitado ao mercado de salas, e ainda um setor “culto” que estabelece uma relação de dependência com o Estado, mas ambos não criando vínculos com a TV. (p. 50-51)

Para o autor, a inexistência da indústria cinematográfica afirmada entre nós levou as emissoras a montar suas próprias estruturas industriais e a uma situação de integração vertical nas suas atividades – pois a mesma empresa produz, distribui, exhibe e exporta. Isto é inegável do ponto de vista da infra-estrutura. Mas no que se refere ao pensamento industrial, em relação à fração dominante do meio cinematográfico, houve a partir dos anos de 1960 inegável desprezo pelo veículo e suas potencialidades econômicas.

Só na segunda metade da década de 1970, diante da insofismável redução do mercado exibidor, a política cinematográfica estatal começou a ter no horizonte a questão da televisão como mercado fundamental para a indústria. Tunico Amâncio cita dois programas produzidos pela EMBRAFILME e transmitidos pela TV Educativa do Rio de Janeiro: *Cinamateca* – com entrevistas, matérias sobre lançamentos e assuntos gerais – e *Coisas nossas* – dedicado à exibição de curtas-metragens. Para além desta ao meu ver tímida atuação, em 1977 foi lançado pela empresa o programa de produção de pilotos de séries destinadas à televisão. Segundo o pesquisador, foram apresentados 97 projetos e escolhidos 22, numa perspectiva, anunciada por Ney Braga, então ministro da Educação e Cultura, de produtos que “não conterão cenas de violência, sadomasoquistas, pois a

⁴⁴³ RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Op. cit., p. 48-51.

intenção do governo é oferecer um tipo de espetáculo que conquiste o público pela sua qualidade com temas e personagens genuinamente brasileiros”⁴⁴⁴.

O fracasso desta experiência foi inapelável, pois nenhuma emissora se interessou pelos pilotos, havendo inclusive casos de produtores que no meio da realização optaram por fazer longas-metragens. José Mário Ortiz Ramos informa que na avaliação da TV Tupi as séries eram caras, enquanto a Globo em 1979 começou a realizar ela própria suas séries, e isto comprova a existência de espaço no universo audiovisual brasileiro da época para o tipo de produto que a EMBRAFILME desejava estimular, mas ao mesmo tempo indica para a cristalização da verticalização na emissora mais importante do país. Na avaliação de Zulmira Ribeiro Tavares, ao analisar dois pilotos – *Joana Angélica* (Walter Lima Jr., 1978) e *Caramuru* (Francisco Ramalho Jr., 1979) –, não houve por parte da EMBRAFILME esforço no sentido de adaptar as séries ao formato de produção para a TV, ou seja, não se levou em consideração o horário de exibição, o tipo de público, as regras do formato etc. Tunico Amâncio atribui o revés do projeto à “inexistência de um plano [por parte da EMBRAFILME] para garantir sua veiculação, na confiança de uma hipotética e futura obrigatoriedade de exibição de seriados nacionais na televisão”⁴⁴⁵. A arguta interpretação deste pesquisador serve para demonstrar como o pensamento industrial cinematográfico dificultou a constituição de relações econômicas com a televisão, pois fica evidente que as séries foram produzidas com a mesma mentalidade do cinema brasileiro, no qual reconhecidamente todos os esforços se voltam para a produção deixando as questões da distribuição e da exibição em segundo plano, esperando-se ademais que o Estado interfira de modo a criar o espaço no mercado.

Ao meu ver a experiência dos pilotos produzidos pela EMBRAFILME teve papel crucial no sentido de indicar à corporação cinematográfica a necessidade de reavaliar as relações entre cinema e televisão, conforme se verifica nas declarações do principal dirigente da EMBRAFILME naquele momento, o diplomata Celso Amorim⁴⁴⁶. No entanto, era difícil os filmes penetrarem no novo mercado por razões que começavam a se delinear

⁴⁴⁴ AMÂNCIO, Tunico. Op. cit., p. 91-92.

⁴⁴⁵ RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Op. cit., p. 58. TAVARES, Zulmira Ribeiro. Seriados sem série e outros espantos. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 41/42, maio 1983. AMÂNCIO, Tunico. Op. cit., p. 93.

⁴⁴⁶ *Apud* ALENCAR, Miriam. A EMBRAFILME na hora dos ajustes de qualidade e de contas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1979.

mais claramente tais como: a resistência das emissoras – particularmente a TV Globo – em abrir espaço na programação para a produção independente nacional visto que a verticalização permitia maior controle de qualidade, de custo e ideológico; ausência de *know-how* por parte do pessoal de cinema no trabalho com os formatos e os gêneros da ficção para a televisão; absoluta disparidade de formas de produção, pois enquanto o cinema estava atrelado ao artesanato, na televisão já havia um processo industrial claramente constituído; concepções de público absolutamente distintas, a da televisão relacionando-o com o consumidor e o cinema com o povo.

Como todo momento de crise ideológica este foi criativo e conflitivo ao mesmo tempo, com alguns cineastas insistindo nas idéias de sempre, tão-somente retocando-as, e outros buscando pensar o cinema brasileiro dentro de uma nova configuração audiovisual. No primeiro caso temos Gustavo Dahl quando afirma⁴⁴⁷:

Eu acho que as televisões estatais educativas e culturais é que seriam o ponto de contato natural com o cinema brasileiro.

É difícil concordar com Dahl, pois a fraqueza institucional das televisões educativas, suas verbas reduzidas e seu pequeno público certamente não possibilitariam o mercado necessário para o cinema brasileiro se viabilizar economicamente. O cineasta preferia esta saída, segundo o seu depoimento, pelo fato de na Globo o diretor ser apenas “o rabo do leão” e estar sujeito à “ditadura do IBOPE”, vale dizer, o diretor é mais uma peça na engrenagem industrial e não a própria razão da existência da produção audiovisual, isto numa grande empresa privada de comunicação na qual os níveis de audiência definem os profissionais com maior destaque.

Havia, porém, outros posicionamentos, na minha avaliação, mais adequados como resposta ao momento difícil atravessado pelo cinema brasileiro, pois o diagnóstico da época de Sérgio Augusto de que a crise era o “maior sucesso” do nosso cinema não deixava margem para dúvidas⁴⁴⁸.

O nível precisa subir até que a discussão sobre a urgente integração do cinema brasileiro com a televisão pare acima das estereis lamúrias contra a má vontade das emissoras em relação ao filme nacional. Nenhuma cinematografia pode mais dar se ao

⁴⁴⁷ CINEMA & TV. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 41/42, maio 1983.

⁴⁴⁸ AUGUSTO, Sérgio. Em cartaz, a crise do cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1984.

luxo de ter no vídeo um rival. Um filme americano médio fatura 80% da sua receita na televisão. Quase toda a produção cinematográfica francesa e italiana é co-financiada por redes de televisão.

Para o crítico, contrário à reserva de mercado para o filme nacional na televisão, a solução passava pela “democratização da mídia eletrônica” através de um Código Nacional de Telecomunicações que permitisse a regulamentação de meios como o UHF, a TV a cabo e os circuitos exclusivos.

Apenas dois dias depois da publicação do artigo de Sérgio Augusto, Carlos Diegues escreve um texto na mesma direção solicitando o novo código de telecomunicações. O diretor afirma que vive “ouvindo dizer” dos interesses contrários de Roberto Marinho, o poderoso proprietário da TV Globo, em relação a esta reformulação do código, entretanto reconhece⁴⁴⁹:

Mas é verdade também que certo medo artesanal do novo e da modernidade, quem sabe talvez até uma certa preguiça mental, nos têm feito [os cineastas] virar as costas, adiar o enfrentamento desta questão. Nesta luta entre Capuletos e Montéchios medievais contra a união que gera progresso industrial e cultural, temos que acreditar na força romântica, capaz de mudar o mundo. (p. 67)

Apesar do gosto duvidoso da comparação desta questão com a obra de Shakespeare, o trecho acima se afigura de extrema importância pelo reconhecimento da parte de um dos mais destacados cineastas do país sobre o modo problemático como a corporação encarava a televisão. Ao mesmo tempo é de se sublinhar que Diegues imbrica habilmente a televisão com o ideário industrializante do meio, pois seria através dela que se possibilitaria a efetivação da indústria cinematográfica.

A exposição da total separação entre cinema e televisão repercutiu de tal modo que a TV Globo no segundo semestre de 1984 organizou o seu primeiro “Festival Nacional” exibindo dez longas-metragens entre a última semana de setembro e a primeira de outubro. Luiz Carlos Barreto, repisando o viés culturalista, declarou que o festival possuía caráter tão importante quanto a Semana de Arte Moderna de 1922 e via uma “revolução cultural” no fato de pessoas que nunca tinham ido ao cinema “descobrirem” a produção brasileira;

⁴⁴⁹ DIEGUES, Carlos. Por um cinema mais democrático. In: *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. 2ªed. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999. p. 64-70. Texto originalmente publicado a 12 maio 1984.

Carlos Diegues e Roberto Parreira – então o Diretor Geral da EMBRAFILME – destacaram o sucesso de público, o primeiro afirmando “que o público da televisão aprovou o cinema brasileiro” e o segundo “que agora não restam mais dúvidas sobre a relação do público com o filme brasileiro” devido aos ótimos índices de audiência. Ocorre que se os cineastas ainda não sabiam da boa performance dos filmes brasileiros na televisão, a Globo já tinha conhecimento disto e mesmo uma revista editada pela EMBRAFILME já o havia divulgado mais de um ano antes do “Festival Nacional”, pois Paulo Perdigão, crítico e então programador de filmes da emissora, em entrevista à *Filme Cultura* declarou: “não há problemas de IBOPE com filmes brasileiros”.

Penso que ao contrário do que dão a entender as declarações entusiásticas sobre o festival, a programação serviu para que a TV Globo através do seu Vice-Presidente de Operações, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, expusesse claramente os limites espartanos de negociação: os preços pagos pelos filmes seriam os de mercado para as respectivas faixas de horário de exibição e deixava-se no ar a possibilidade de co-produções, mas a reserva de mercado era negada veementemente bem como se afirmava que a televisão deveria ser encarada pelos produtores apenas como mercado subsidiário, os principais seriam as salas de exibição e a exportação⁴⁵⁰. O problema é que os tais preços mencionados pelo alto executivo eram determinados pelo longa-metragem norte-americano, produto já pago no país onde fora realizado, de forma a açambarcar também este espaço de exibição, pois o valor cobrado das emissoras era insuficiente para dar retorno financeiro ao filme brasileiro, reproduzindo, como lembra Zulmira Ribeiro Tavares, o processo de ocupação do mercado de salas de cinema⁴⁵¹. Ademais, a TV Globo se eximia de qualquer participação mais efetiva em relação ao nó górdio que era a ampliação do espaço para o cinema nacional, afinal caía brutalmente o número de salas de exibição e de espectadores no Brasil⁴⁵², além de o acesso ao mercado externo para a maior parte da

⁴⁵⁰ CINEMA – Televisão: uma aliança possível. *Jornal da Tela*, Rio de Janeiro, n. 15, nov. 1984. CINEMA & TV. Op. cit.

⁴⁵¹ TAVARES, Zulmira Ribeiro. A representação do outro. O cinema norte-americano na emissão televisiva. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Política e imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil*. São Paulo: Summus, 1985. p. 38.

⁴⁵² O total de ingressos vendidos no Brasil declinou dos mais de 275 milhões em 1975 para o patamar de 89 milhões em 1984. Especificamente quanto à produção nacional, ela chegou a alcançar 61 milhões de ingressos vendidos em 1978 e caiu para 30 milhões em 1984. A quantidade de salas de cinema que somavam 3.276 em 1975 caiu para 1100 em 1988. Ver JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993.

produção constituir-se numa possibilidade nada plausível. A estratégia da TV Globo não deixa também de lembrar sob certo aspecto os distribuidores e exibidores no sentido de à mínima ameaça de alguma legislação construir todo um jogo de cena no qual se busca negar a necessidade da intervenção estatal, visto que o entendimento entre as partes acarretaria soluções boas para todos.

A realidade é que a produção cinematográfica brasileira tentava penetrar novamente num mercado já ocupado, porém ao contrário da exibição nas salas em relação às quais se podia usar o discurso nacionalista como forma de luta, na televisão tal não ocorria. De acordo com o próprio José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o “índice de nacionalização” da programação da TV Globo era alto, segundo ele o maior do mundo. Ademais, o poder político enorme da emissora e o seu papel de fato como veículo de integração cultural do país propiciavam-lhe uma força incomparavelmente maior do que a da enfraquecida corporação cinematográfica, de maneira que gestões do maior interesse como as de Carlos Augusto Calil – Diretor Geral da EMBRAFILME a partir de 1985 – em favor da legislação que limitasse a quantidade de programas exibidos pelas emissoras produzidos por elas próprias, do pagamento na compra do filme brasileiro de acordo com o mercado e pela definição legal de horários nos quais nenhum filme poderia ser programado na televisão, perderam-se completamente⁴⁵³.

⁴⁵³ CALIL, Carlos Augusto. Em questão, o futuro do nosso cinema. *Afinal*, s. l., 9 abr. 1985. CALIL, Carlos Augusto. EMBRAFILME na hora da reformulação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1985.

CONCLUSÃO

A perspectiva crítica deste trabalho com relação ao pensamento industrial cinematográfico brasileiro poderá parecer a alguns leitores excessiva. No entanto, ao meu ver, esta é a única postura possível se quisermos compreender profundamente os impasses inscritos no fracasso da formação da indústria cinematográfica entre nós. Poderia mesmo fazer minhas as palavras iniciais de um dos textos clássicos do pensamento aqui analisado:

Este trabalho, antes de ser um relatório técnico – e nos faltariam condições para tanto – é uma tentativa de colocação da problemática do cinema brasileiro. Parte do princípio de que esta maravilhosa alquimia, pela qual alguns visionários transformaram prejuízos financeiros em altas manifestações da cultura brasileira, tornou-se insustentável. Daí uma certa dureza, uma certa crueza. Mas, sem elas, como proceder àquela constatação da realidade necessariamente anterior a qualquer pensamento e a qualquer ação?⁴⁵⁴

Eu acrescentaria: cabe compreender como um país, cuja industrialização logrou sucesso em campos mais complexos que o cinema, tais como o petrolífero, o automobilístico ou o aeronáutico, não conseguiu desenvolver adequadamente do ponto de vista econômico uma atividade que o México, país com problemas estruturais semelhantes aos nossos, teve maior êxito mesmo com percalços.

Outrossim, o leitor deve entender não existir da minha parte crença de que apenas o pensamento explica todos os revezes. Evidentemente entram em jogo desde questões macroeconômicas nacionais, política externa brasileira e a política cultural dos diferentes governos; passando pelo mercado audiovisual do país em dado momento, os conflitos corporativos e a inserção dos cineastas na sociedade; até a conjuntura audiovisual mundial e modo como o Brasil se insere nela e no movimento do capitalismo internacional. Ou seja, explicar os sucessivos fracassos na implantação da indústria cinematográfica não é possível por meio apenas de uma motivação, mas sim através de várias causas conjugadas. O que busquei aqui foi indicar quais as possibilidades, limitações, utopias e contradições inscritas no pensamento cinematográfico industrial e a relação deste com a prática, relação esta que

⁴⁵⁴ DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5/6, mar. 1966.

não é entendida como de determinação do pensamento sobre a prática, ou vice-versa, porém de forma realmente dialética. No entanto, como o recorte da tese diz respeito ao pensamento e não, por exemplo, aos modos de produção desenvolvidos pelos diferentes estúdios, evidentemente é aquele viés que se ressalta.

Não desejando retomar exaustivamente todos os pontos trabalhados ao longo do texto, gostaria de pinçar alguns que se afiguram como centrais na explicação do revés industrial.

Sem dúvida a perspectiva culturalista que dominou a relação do Estado com o cinema brasileiro desde a década de 1930 – para a qual contribuiu de modo fundamental na sua gênese Edgard Roquette-Pinto – se por um lado permitiu a lenta construção da legislação protecionista, a formação de aparelhos estatais voltados para o cinema e um discurso governamental em defesa da produção brasileira, por outro possuiu efeitos nefastos por ter como *parti pris* a idéia de que o mercado pertence naturalmente ao produto norte-americano, restando-nos lutar por uma faixa – maior ou menor conforme as ambições dos poderosos do momento – que permitiria a expressão da cultura nacional. Nada ilustra melhor isto do que o fato de a atividade cinematográfica quase sempre ter ficado afeta no nível federal ao antigo Ministério da Educação e Cultura e a partir do governo José Sarney ao Ministério da Cultura.

Quando Octavio Ianni verifica que a industrialização, e de forma geral o desenvolvimento econômico no Brasil, não foi viabilizada pelas forças produtivas atuando livremente no mercado nem pela ação empresarial, mas sim através da participação decisiva do Estado no período de 1930 a 1970⁴⁵⁵, percebe-se um entrave de vulto para o cinema brasileiro, visto que em relação a esta atividade a orientação dos mais diferentes governos foi culturalista conforme analisei.

Da parte da corporação, se antes de 1930 o viés culturalista não era o principal, rapidamente há adequação a este discurso, visto ser ele a partir da ascensão de Getúlio Vargas ao poder o único que possibilitava a abertura de canais de diálogo com o Estado. Posteriormente, em alguns momentos, determinados setores tentaram reencaminhar a discussão em torno da indústria cinematográfica para o sentido eminentemente econômico

⁴⁵⁵ IANNI, Octavio. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 304.

– Cavalheiro Lima e Flávio Tambellini, especialmente –, enquanto o Cinema Independente e depois os integrantes do Cinema Novo associaram a luta contra a invasão cultural estrangeira com a luta econômica pelo mercado, visando um amálgama entre as duas perspectivas a partir de um ideário politicamente de esquerda.

Com o predomínio na EMBRAFILME do grupo ligado por origem ao Cinema Novo, e por extensão do amálgama referido, as justificativas ideológicas em torno do apoio estatal entraram em processo de degradação devido ao curto-circuito no qual o discurso culturalista voltava-se para a reivindicação junto ao governo de medidas de caráter econômico com a explicação de que tal se fazia necessário em defesa de elementos como identidade nacional, cultura brasileira, preservação da nacionalidade etc. No entanto, não existia da parte da fração da corporação que passou a dominar a EMBRAFILME aprofundamento em torno da questão da cultura brasileira expressa nos filmes e quando isto era polemizado por setores descontentes com a política oficial, estes eram desqualificados em nome da “frente única” na luta pelo mercado e contra o imperialismo econômico. Por outro lado, quando os filmes tinham sua baixa *performance* no mercado contestada argumentava-se que valia a expressão da cultura brasileira. Destarte, a discussão passou a mover-se em círculos. A confusão ideológica entre cultura e mercado chegou a tal ponto que marcou a própria estrutura da EMBRAFILME, empresa cujas atividades incluíam desde a produção e a distribuição de filmes comerciais voltados para as massas até a publicação de livros sobre a história do cinema brasileiro direcionados para um público extremamente restrito.

Este curto-circuito no que antes aparecia como o amálgama perfeito da luta econômica e cultural de uma frente nacionalista opondo-se ao jugo estrangeiro deve-se especialmente ao fato, anotado por José Mário Ortiz Ramos, de que se nos anos de 1960 era ainda possível a esquerda do meio cinematográfico pensar um “todo nacional” lutando contra o imperialismo, já na década seguinte isto não fazia mais sentido, pois o próprio Estado ditatorial apropriava-se do discurso nacionalista no campo da cultura ao mesmo tempo em que aprofundava a dependência econômica do país, descolando assim uma coisa da outra e tomando aquele discurso “mera justificativa ideológica”⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 93.

É de se observar ainda que o cinema, conjugação de arte e indústria, explicita problemas específicos das indústrias culturais, como a questão da substituição de importações, que incidiu de forma totalmente diferente nos ramos industriais “não culturais” e com a qual o rádio e a televisão não se defrontaram radicalmente, pois nestes casos a produção estrangeira nunca foi amplamente dominante. Para a maior parte das indústrias tratar-se-ia de colocar no mercado um similar ao produto estrangeiro, em geral com menos qualidade, porém preço mais acessível devido às barreiras alfandegárias bem como outras formas de dificultar a importação.

Já no campo cinematográfico, conforme indica Jean-Claude Bernardet, haveria resumidamente três formas de o cineasta colocar-se em relação ao filme norte-americano: o mimetismo puro e simples, a diferenciação nacionalista e a busca de síntese entre os dois pólos anteriores⁴⁵⁷. Tentando imitar a fita estrangeira e não o conseguindo, o produtor brasileiro via-se fadado ao fracasso na bilheteria, até pelo fato de que o filme norte-americano nunca deixou de ter acesso ao nosso mercado e entre o original com qualidade e a cópia malfeita o espectador preferia logicamente o primeiro, neste quadro complexo alguns produtores desde a segunda metade dos anos de 1910 já buscavam diferenciar suas fitas em relação à produção dominante através do conteúdo nacionalista oferecendo, por exemplo, adaptações de clássicos da literatura brasileira ou dramatizações de momentos cruciais da história da pátria. A partir do advento do Cinema Independente, Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny, entre outros, dedicam-se à prospecção não apenas do conteúdo mas ainda de uma linguagem nacional, dilema que atravessará o Cinema Novo, particularmente na obra de Glauber Rocha, isto porque se intensificou o entendimento por parte de alguns setores, especialmente a esquerda do campo, de que o cinema brasileiro deveria ter uma forma e um conteúdo próprios, expressando a nossa nacionalidade, pois a simples imitação em qualquer nível seria deletéria por colaborar na destruição da cultura nacional e não expressar adequadamente o modo de ser do povo brasileiro.

O dilema entre imitar o filme norte-americano ou se diferenciar de maneira mais ou menos radical pela via nacionalista, aliás, não se fez presente apenas no Brasil. David Bordwell e Janet Staiger referem-se mesmo a estas tendências como um dos efeitos centrais

⁴⁵⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 70.

da predominância de Hollywood no mercado mundial, anotando que isto ocorreu nos mais variados países cuja produção buscou concorrer com a dominante⁴⁵⁸.

Os autores norte-americanos não se referem à tentativa de síntese entre os dois pólos, mas é bem possível que ela ocorresse num nível mais geral. No caso brasileiro, a partir da década de 1970 alguns diretores como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Hector Babenco, “intensamente conscientes” – para utilizar a expressão de Randal Johnson – do dilema entre a imitação ou a diferenciação, buscaram a tal síntese com graus variados de sucesso cultural e de público⁴⁵⁹.

Toda esta gama de possibilidades demonstra um tipo de problema que não se coloca com a mesma intensidade para a indústria automobilística, de aço ou de eletrodomésticos. Embora nestes casos possa haver alguma variável cultural, por exemplo no *design* do veículo ou do eletrodoméstico, ela não constitui o próprio cerne do produto, tal como no caso do filme.

A comparação do rádio e da televisão com o cinema, a partir da análise da interferência do Estado, também fornece elementos fundamentais para compreender porque esta última atividade não conseguiu se industrializar. Em relação àqueles dois veículos o Estado atuou de modo mais complexo, buscando a imposição ideológica educativa e cultural de cunho nacionalista, mas também possibilitando à Rádio Nacional – uma empresa estatal – a administração economicamente auto-sustentável ou construindo a infraestrutura necessária para a formação de redes de televisão que cobrissem todo o território do país. Ademais, políticas e investimentos estatais em ambos os ramos tenderam a beneficiar empresas como um todo e não determinados produtos, ao contrário do cinema em que tradicionalmente trata-se de incentivar o filme isoladamente. Tal procedimento foi decisivo se tivermos em mente que, conforme Fernando Henrique Cardoso, no capitalismo da segunda metade do século XX o sujeito mais importante do processo econômico é a empresa⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 425.

⁴⁵⁹ JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993.

⁴⁶⁰ CARDOSO, Fernando Henrique. *Empresário industrial e desenvolvimento econômico no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972. p. 31.

Tanto o rádio quanto a televisão foram dominados historicamente pela mentalidade empresarial, na qual os fundamentos econômicos da lógica capitalista tinham preponderância frente às justificativas culturais. Note-se que se o rádio nos anos de 1920 foi conformado pelo ideário culturalista, o intenso debate ocorrido no Brasil da década posterior em torno de qual orientação o veículo deveria seguir terminou por impor o viés empresarial. É lógico que o fato de a produção radiofônica e a televisiva não concorrerem num mercado já ocupado pelo produto estrangeiro, ao contrário da cinematográfica, também abriu um campo de possibilidades maior. Outro dado relevante, é que o rádio e a televisão ao se associarem à publicidade construíram formas de articulação na estrutura capitalista dependente do Brasil, pois serviram de vetores para a unificação ideológica do país como mercado e à divulgação sistemática dos mais diversos produtos, estilos de vida e transformações propiciados pelo avanço econômico, isto tudo ao contrário do cinema nacional, que não conseguiu ou pôde criar vínculos neste sentido. Ou por outra, programas radiofônicos e televisivos realizados no Brasil concorriam com os estrangeiros e ocupavam um mercado que poderia ser destes, no entanto a publicidade, nos seus mais variados formatos, possibilitava que a programação veiculada no país servisse, por exemplo, na venda dos mais diversos produtos – importados ou não.

O cinema permaneceu ligado ainda na década de 1970 à noção então já superada da substituição de importações, pois, segundo Fernando Henrique Cardoso, a partir do governo de Juscelino Kubitschek este tipo de desenvolvimento, baseado no capital nacional e em medidas protecionistas que visavam evitar importações, foi paulatinamente superado por outro voltado para a colaboração estreita com o capital externo e pautado pela produção de bens de consumo durável e de veículos. É de se notar que o modelo mais antigo tendeu a aumentar a quantidade de pessoas integradas ao mercado, enquanto o mais recente baseou-se na alta concentração de renda de poucas faixas da população e na exclusão de amplos setores sociais⁴⁶¹. Isto também afetava negativamente a produção cinematográfica, já que seu público era composto majoritariamente pelas camadas pobres da população.

⁴⁶¹ CARDOSO, Fernando Henrique. O “modelo brasileiro” de desenvolvimento. *Debate & Crítica*, São Paulo, n. 1, jul. dez. 1973.

Na segunda metade dos anos de 1950 a Rádio Nacional entrou em decadência devido, entre outros motivos, ao fato de a empresa não ter conseguido concessão para operar como emissora de televisão, embora o presidente Juscelino Kubitschek tivesse feito promessa neste sentido⁴⁶². Isto demarca também no campo da telecomunicação a mudança de diretriz do Estado brasileiro, onde a propriedade de empresas produtoras de conteúdo foi substituída como prioridade pelo investimento em infra-estrutura e pela sua administração através de poderosas estatais.

A televisão conseguiu se adequar plenamente ao novo modelo econômico nacional bem como ao tipo de diretriz estatal no campo da telecomunicação, exercendo o papel, destacado por Maria Rita Kehl, de integrar todo o país enquanto sociedade de consumo no nível do imaginário, embora boa parte da população estivesse alijada concretamente do mercado consumidor⁴⁶³.

Partindo-se da concepção de Laurent Creton, que entende o cinema como metáfora do capitalismo e vetor das suas formas mais avançadas⁴⁶⁴, poder-se-ia aventar que a ausência de indústria cinematográfica entre nós representa os impasses inscritos na opção do desenvolvimento econômico dependente. Isto porque a industrialização do cinema brasileiro, da forma como foi concebida pela corporação e também pelo modo como as constelações audiovisuais local e mundial historicamente se organizaram, esteve em franca oposição à inserção dependente, pois exigiria políticas externa, econômica e cultural com forte viés de autonomia em relação aos Estados Unidos.

Se for verdade que o processo de industrialização, especialmente no que tange à grande indústria, corresponde ao pleno desenvolvimento do capitalismo numa dada sociedade, segundo formulação de Carlos Alonso Barbosa de Oliveira⁴⁶⁵, a falta de industrialização do cinema brasileiro reforça a idéia de que isto ocorreu porque a atividade não se enquadrou no desenvolvimento capitalista dependente.

*

⁴⁶² SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. p. 79-80.

⁴⁶³ KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: SIMÕES, Inimá, COSTA, Alcir Henrique da e KEHL, Maria Rita. *Um país no ar – História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 171.

⁴⁶⁴ CRETON, Laurent. *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997. p. 9.

⁴⁶⁵ OLIVEIRA, Carlos Alonso Barbosa de. *Processo de industrialização: do capitalismo originário ao atrasado*. São Paulo / Campinas: Editora UNESP / UNICAMP, 2003. p. 74.

Tal como já indicou Renato Ortiz, a crença de que a industrialização era necessária para a “concretização da nacionalidade brasileira” acarretou, por extensão, uma perspectiva positiva em relação à indústria cultural, sem a colocação dos problemas aí envolvidos⁴⁶⁶. A idéia da urgência da industrialização do país foi um poderoso agente ideológico na construção dos discursos nacionalistas dos mais variados setores do arco político, discursos cujo dado comum era a promessa de que o desenvolvimento econômico industrial representaria a superação do atraso do país inclusive no que concerne à diminuição das desigualdades sociais, acabando ou pelo menos reduzindo consideravelmente os bolsões de miséria. O campo cinematográfico, portanto, esteve longe de ser o único a empolgar-se com o industrialismo, estando inserido num quadro ideológico bem mais amplo que pautou a sociedade brasileira entre as décadas de 1930 e 1970.

Ao meu ver, para além de embasar as tentativas concretas de industrialização do cinema brasileiro, o pensamento industrial cumpriu a função fundamental, com muito mais êxito do que a primeira, de alcançar e manter a unidade ideológica da corporação cinematográfica, pois de 1924 até 1990 quase nunca se colocou em dúvida a importância da indústria – com exceção, como vimos, de alguns posicionamentos dos cinemanovistas quando do início do movimento.

Com isto não estou indicando a inexistência de diferentes perspectivas sobre as formas de viabilização da indústria cinematográfica entre nós, seria negar o que esta tese mesma demonstrou. Mas para uma atividade cuja história foi problemática e cuja existência era negada pela própria corporação que nela militava tal o desprezo em relação aos filmes realizados, o discurso industrialista permitiu ao meio profissional a aceitação da mediocridade do presente em nome de um futuro brilhante que se daria quando da afirmação industrial. Portanto, acima das diferenças, a corporação encontrava-se unificada pela crença no papel fundamental da indústria, tornando-se um dos componentes ideológicos essenciais na cristalização da idéia e do discurso sobre o que é e o que deveria ser o cinema brasileiro.

Efetivamente o pensamento industrial foi imposto por determinados setores da corporação ao seu conjunto num processo lento, porém contínuo, que se estendeu da década de 1920 até a de 1980, determinando a referida unificação. Se num primeiro

⁴⁶⁶ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 37.

momento o papel de vanguarda coube a Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, posteriormente poder-se-ia relacionar entre outros destacados ideólogos Armando de Moura Carijó, Humberto Mauro, Edgard Roquette-Pinto, Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, B. J. Duarte, Alberto Cavalcanti, Cavalheiro Lima, Abílio Pereira de Almeida, Mario Civelli, Flávio Tambellini, Paulo Emílio Salles Gomes, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, Carlos Diegues, Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Carlos Augusto Calil, Tizuka Yamasaki e Lauro Escorel, entre outros.

Neste sentido o que se apresenta é uma notável articulação pela qual a questão da industrialização atravessou diferentes momentos da corporação como o problema central do cinema brasileiro, o que dá uma perspectiva histórica bem diferente da tão repetida quanto discutível idéia de que ele seria marcado pela descontinuidade. Se é verdade que empresas e indivíduos ligados à produção comumente atuaram pouco tempo na atividade devido aos óbices econômicos e mesmo a quantidade de filmes realizados no Brasil varia muito de ano para ano, por outro lado, há todo o universo ideológico industrialista que se reproduz ao longo do tempo, de maneira tanto mais forte porque não era compreendido como ideologia, pois se encontrava completamente naturalizado.

A imposição da unificação ideológica da corporação cinematográfica viabilizada pelo industrialismo pode ser observada justamente nos silêncios, ou seja, naquilo que o meio profissional nas suas variadas manifestações – filmes, textos, discursos, relatórios etc. – se cala, relegando as expressões em contrário ao ostracismo.

Um exemplo de silêncio é o caso da desconsideração para com os interesses econômicos divergentes das diferentes funções que compõem a produção propriamente dita, pois é evidente que há conflitos entre os profissionais de salários mais baixos – carpinteiros, maquinistas, assistentes de iluminação, eletricitistas etc – e aqueles com ganhos maiores – produtores, diretores, fotógrafos, montadores, atores etc. A questão não foi objeto nem de discussões abertas no interior do meio e nem de análises minimamente aprofundadas da historiografia – ela mesma completamente eivada da ideologia unificadora propiciada pelo nacionalismo industrialista, bem como pelo aspecto já apontado por Edward Buscombe da forte tendência dos estudos cinematográficos de tomar o filme

desprezando completamente a organização da indústria, ou da sua ausência eu acrescentaria, e as práticas de trabalho que lhes são próprias⁴⁶⁷.

Isto porque alcançar o apogeu industrial surge como objetivo imposto para todos, porém basta haver algum avanço produtivo e as contradições tendem a vir à tona apesar do esforço de obscurecimento. Vejam-se, sobre a questão trabalhista, os depoimentos de Gini Bretani e Rex Endsleigh a Maria Rita Galvão nos quais se afirmam que na Vera Cruz os trabalhadores brasileiros de funções hierarquicamente inferiores sofriam todo tipo de problema, do salário baixo e pago com atraso às péssimas condições de trabalho; ou ainda a exposição de José de Almeida, um dos representantes dos técnicos no I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, relatando vários impasses trabalhistas enfrentados pela categoria incluindo o não pagamento de honorários devidos pelos produtores⁴⁶⁸.

Atualmente o industrialismo não possui a força ideológica de outrora, sua resistência se deve mais à tradição de cerca de oitenta anos. Aliás, da mesma forma que a própria idéia de desenvolvimento econômico industrial para a sociedade brasileira em geral. Porém, com uma diferença de fundo, pois neste caso o projeto se realizou em parte, afinal o país se industrializou mas a divisão social se acentuou, enquanto no caso do cinema não houve industrialização da atividade, mas tão-somente capitulação, até porque o projeto industrialista de viés nacionalista não faz mais nenhum sentido da forma como foi elaborado devido à própria configuração do restante do universo audiovisual brasileiro, cada vez mais envolvido no complexo jogo da mundialização cultural e da globalização sócio-política. Resta ao cinema fraca participação de mercado, inviabilidade econômica acarretando a necessidade de total amparo por parte do Estado que em certa medida se traduz na forma de tutela ideológica, além de uma expressão cultural se não cada vez mais “oficial” – basta lembrar das esclerosadas biografias ficcionalizadas ou não dos “grandes brasileiros” – pelo menos cada vez mais distante do que há de mais vivo em termos de repensar a sociedade brasileira. Abdicar de refletir seriamente sobre como o cinema pode se inserir de forma minimamente viável do ponto de vista econômico na constelação

⁴⁶⁷ BUSCOMBE, Edward. Notes on Columbia Pictures Corporation 1926-1941. In: NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and methods*. v. II. Berkeley: University of California Press, 1985. p. 95.

⁴⁶⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / EMBRAFILME, 1981. p. 116 e 121. ATAS do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira – 6ª Sessão plenária – Exposição dos técnicos, dos críticos e debates. Rio de Janeiro: 26 out. 1972. p. 1-3. Cinemateca do MAM.

audiovisual, o que significa seguramente ir além das atuais leis de incentivo, traduziu-se também em recusar a busca de uma relação artística mais complexa entre cinema e sociedade.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA GERAL

- BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Organizado por Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. *O poder simbólico*. Lisboa / Rio de Janeiro: Difel / Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Empresário industrial e desenvolvimento econômico no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- _____. O “modelo brasileiro” de desenvolvimento. *Debate & Crítica*, São Paulo, n. 1, jul. dez. 1973.
- CARR, Edward H. *Que é história?* 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural – Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- COHN, Gabriel. Problemas da industrialização no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difel, 1974. p. 283-316.
- CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.
- _____. *Autobiografia filosófica – Das ideologias à teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- DEBRUN, Michel. A compreensão ideológica da história. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 46, mar. abr. 1963.
- FLICHY, Patrice. La question de la technique dans les recherches sur la communication. In: BEAUD, Paul, FLICHY, Patrice, PASQUIER, Dominique e QUÉRÉ, Louis (Orgs.). *Sociologie de la communication*. Paris: Reseaux / CNET, 1997. p. 243-270.
- GOMES, Ângela de Castro. A República não-oligárquica e o liberalismo dos empresários. In: SILVA, Sérgio e SZMRECSÁNYI, Tamás (Orgs.). *História econômica da*

- Primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec / Edusp / Imprensa Oficial, 2002. p. 91-102.
- IANNI, Octavio. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- _____. *Teorias da globalização*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LAMOUNIER, Bolívar. Formação de um pensamento político autoritário na Primeira República – Uma interpretação. In: FAUSTO, Boris (Org.). *O Brasil republicano*. v. II. São Paulo: Difel, 1977. p. 345-374.
- LEME, Marisa Saenz. *A ideologia dos industriais brasileiros (1919-1945)*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LEOPOLDI, Maria Antonieta P. O difícil caminho do meio: Estado, burguesia industrial e industrialização no segundo governo Vargas (1951-1954). In: SZMRECSÁNYI, Tamás e SUZIGAN, Wilson (Orgs.). *História econômica do Brasil contemporâneo*. 2ª ed. São Paulo Hucitec / Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica / Edusp / Imprensa Oficial, 2002. p. 31-77.
- LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 12ª ed. São Paulo: Cortez, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.
- LUZ, Nícia Vilela. *A luta pela industrialização do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.
- MATTELART, Armand. *Comunicação mundo*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- OLIVEIRA, Carlos Alonso Barbosa de. *Processo de industrialização: do capitalismo originário ao atrasado*. São Paulo / Campinas: Editora UNESP / UNICAMP, 2003.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RUBIM, Antônio Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. São Paulo: tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 1986.

- SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra / Edusp, 1984.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1978.

II. BIBLIOGRAFIA SOBRE CINEMA, TELEVISÃO E RÁDIO

- ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanesa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 258-312.
- ALLEN, Robert C. The archeology of film history. *Wide Angle*, v. V, n. 2, 1982.
- _____ e GOMERY, Douglas. *Faire l'histoire du cinéma*. Paris: Nathan, 1993.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas" – Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1999.
- ALTMAN, Charles. F. Towards a historiography of American film. *Cinema Journal*, v. XVI, n. 2, primavera 1977.
- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: Eduff, 2000.
- ANDRADE, Rudá de e GALVÃO, Maria Rita. Eduardo Abelim. In: ROCIO, Celina do, KANO, Clara Satiko, ANDRADE, Rudá de et al. *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC / EMBRAFILME / Funarte, 1980. p. 51-88.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ARISTARCO, Guido. Lukács, le cinéma et la double mimesis. *Cinéma 71*, n. 161, Paris, dez. 1971.
- AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1989.

- AUMONT, Jacques, GAUDREAU, André e MARIE, Michel (Orgs.). *L'histoire du cinéma – Nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989.
- AUTRAN, Arthur. Pedro Lima em *Selecta. Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 7, set. out. 1997.
- _____. O nacional-popular em *Eles não usam black-tie*. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 15, jan. fev. 1999.
- _____. *Alex Viary: crítico e historiador*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Perspectiva / Petrobras, 2003.
- BAECHLIN, Peter. *Histoire économique du cinéma*. Paris: La Nouvelle Édition, 1947.
- BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1979.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BRANIGAN, Edward. Color and cinema: problems in the writing of history. In: NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and methods*. v. II. Berkeley: University of California Press, 1985. p. 121-143.
- BURTON, Julianne. Transitional states: creative complicities with the real in *Man marked to die: twenty years later* and *Patriamada*. In: _____ (Org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990. p. 373-401.
- BUSCOMBE, Edward. Notes on Columbia Pictures Corporation 1926-1941. In: NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and methods*. v. II. Berkeley: University of California Press, 1985. p. 92-108.
- _____. Sound and color. In: NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and methods*. v. II. Berkeley: University of California Press, 1985. p. 83-92.

- CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. In: *Projeto Memória Vera Cruz*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987.
- _____. Cinema e indústria. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 44-69.
- _____. Cinema brasileiro – Entrevista com Carlos Augusto Calil. *Revista d'Art*, São Paulo, n. 1, 1997.
- CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- CAPELLARO, Jorge J. V. e CAPELLARO, Victorio G. J. Vittorio Capellaro – Italiano pioneiro do cinema brasileiro. *Cadernos de Pesquisa*, Rio de Janeiro, n. 2, jul. 1986.
- CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madri: Catedra, 1994.
- CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de uma só manhã: B. J. Duarte e o cinema brasileiro. Anhembi: 1950-1962*. São Paulo: tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 1991.
- _____. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.
- COURTADE, Francis e CADARS, Pierre. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Eric Losfeld, 1972.
- CRETON, Laurent. *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997.
- ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. *Este milhão é meu – Estado e cinema no Brasil (1984-1989)*. São Paulo: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, 2003.
- GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____. O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, 1980.
- _____. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / EMBRAFILME, 1981.
- _____ e BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense / EMBRAFILME, 1983.

- GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Org.). *O Brasil Republicano*. v. IV. São Paulo: Difel, 1984. p. 463-500.
- GARCÍA, Luis Alonso. *El extraño caso de la historia universal del cine*. Bilbao: Episteme, 1999.
- GATTI, André. *Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1999.
- GETINO, Octavio. *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Havana / Mérida: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano / Universidad de los Andes, 1987.
- GOMERY, Douglas. Writing the history of the American film industry: Warner Brothers and sound. In: NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and methods*. v. II. Berkeley: University of California Press, 1985. p. 109-120.
- _____. Toward a new media economics. In: BORDWELL, David e CARROLL, Noël (Orgs.). *Post-Theory – Reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996. p. 407-418.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1980.
- GUBACK, Thomas H. *Hollywood's international market*. In: BALIO, Tino (Org.). *The American film industry*. Edição revisada. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 463-486.
- HARTOG, Simon. State protection of a beleaguered industry. In: CURRAN, James e PORTER, Vincent (Orgs.). *British cinema history*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1983. p. 59-73.
- HENNEBELLE, Guy e GUMUCIO-DRAGON, Alfonso (Orgs.). *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Paris: Lherminier, 1981.
- JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil – Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

- JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993.
- KLENOTIC, Jeffrey F. The place of rhetoric in “new” film historiography: the discourse of corrective revisionism. *Film History*, Londres, v. VI, n. 1, primavera 1994.
- LAGNY, Michèle. *De l’histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.
- _____. Após a conquista, comment défricher? *Cinémaction*, Paris, n. 65, 4º trimestre, 1992.
- _____. Film history: or history expropriated. *Film History*, Londres, v. VI, n. 1, primavera 1994.
- MARANGHELLO, César. La pantalla y el Estado. In: COUSELO, Jorge Miguel (Org.). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992. p. 89-108.
- MAST, Gerald. Film history and film histories. *Quarterly Review of Film Studies*, v. I, n. 3, ago. 1976.
- MATTELART, Armand e MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.
- MICHALET, Charles-Albert. *Le drôle de drame du cinéma mondial*. Paris: La Découverte / Centre Fédéral, 1987.
- MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- MITRY, Jean. *Histoire du cinéma (1895-1914)*. v. I. Paris: Éditions Universitaires, 1967.
- MOREIRA, Sônia Virgínia. A porção carioca do rádio brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, dez. 2002 / fev. 2003.
- MOURA, Roberto. Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 10, mar. abr. 1998.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____, BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela – História e produção*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- _____. Duas ou três coisas sobre a transição do cinema falado na América Latina. *Imagens*, Campinas, n. 5, ago. dez. 1995.
- _____. *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro – História, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.
- QUAGLIETTI, Lorenzo. Économie et politique dans le cinéma italien (1927-1944). In: BERNARDINI, Aldo e GILI, Jean (Orgs.). *Le cinéma italien – De La prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. p. 137-145.
- QUEIROZ, Eliana de Oliveira. *A Scena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933)*. São Paulo: dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP, 1981.
- RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- _____. e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais – Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- RAMOS, Lécio Augusto. *Cinearte e a polêmica do cinema sonoro*. In: AVELLAR, José Carlos (Org.). *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991. p. 51-56.
- RAPP, Bernard e LAMY, Jean-Claude. *Dictionnaire mondial des films*. Paris: Larousse, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. Organizado por Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Lisboa: Horizonte, 1983.

SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, dez. 2002 / fev. 2003.

_____ e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: ed. do autor, 2002.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1996.

SIMÕES, Inimá, COSTA, Alcir Henrique da e KEHL, Maria Rita. *Um país no ar – História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. Vers un troisième cinéma. *La Revue du Cinéma*, Paris, n. 340, jun. 1979.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões*. São Paulo: datil, 1981.

_____. *Cinema brasileiro em revista: bibliografia (1950-1975)*. São Paulo: datil, 1987.

_____. *Retrato do ocupado e do ocupante vistos através das estatísticas (1896-1936)*. São Paulo: datil, 1988.

_____. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003.

_____. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Cinema brasileiro: empresa ou aventura. *Debate & Crítica*, São Paulo, n. 3, jul. 1974.

_____. Seriadados sem série e outros espantos. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 41/42, maio 1983.

_____. A representação do outro. O cinema norte-americano na emissão televisiva. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Política e imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil*. São Paulo: Summus, 1985. p. 33-49.

- TAVARES, Zulmira Ribeiro. Paulo Emílio crítico, o antes e o depois. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 45, mar. 1985.
- TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- TURRENT, Tomás Pérez. Les studios. In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Org.). *Le cinéma mexicain*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. p. 161-173.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- _____. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Estado da Cultura, 1978.
- _____. *O discurso cinematográfico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

III. BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

- ABRACI ataca exibidores brasileiros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1978.
- ALENCAR, Miriam. A EMBRAFILME na hora dos ajustes de qualidade e de contas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1979.
- ALENCAR, Renato de. Fomos ouvir Moacyr Fenelon. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, v. XXI, n. 1058, 1 jul. 1941.
- ALMEIDA, Abílio Pereira de. Entrevista com o presidente da APICESP. *Última Hora*, [São Paulo], 23 ago. 1955.
- _____. Proteção ao cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 1972.
- AMAZONENSE, Francisco. Retorno à velha questão. *Notícias de Hoje*, São Paulo, 2 jun. 1955.
- AMORIM, Celso. Um mal menor? *Veja*, São Paulo, 18 abr. 1979.
- _____. Celso Amorim contra-ataca: “Não foi a EMBRAFILME que inventou a pornochanchada”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 out. 1980.
- _____. *Por uma questão de liberdade: ensaios sobre política e cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / EMBRAFILME, 1985.
- _____. Incentivar é intervir. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1987.

- ANDRADE, João Batista de. A questão do Estado no cinema brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 1979.
- ANTUNES, Nilo. A defesa do cinema brasileiro. *Fundamentos*, São Paulo, v. II, n. 14, abr. 1950.
- APRESENTAÇÃO. *Revista do GEICINE*, s.l., 1961.
- ARAÚJO, Inácio. Distribuição à deriva. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 fev. 1986.
- ATAS do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. Rio de Janeiro: 26 out. 1972. Cinemateca do MAM.
- AUDRÁ JR., Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.
- AUGUSTO, Sérgio. Em cartaz, a crise do cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1984.
- AVELLAR, José Carlos. Lutar com palavras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1972.
- _____, VIANY, Alex e HIRSZMAN, Leon. Cinema. In: *Ciclo de debates no Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976. p. 12-38. Debate ocorrido a 7 abr. 1975.
- AZEREDO, Ely. O complexo de Hollywood derrotou a Vera Cruz. *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, n. 34, out. 1954.
- AZULAY, Jom Tob. Panorama da indústria cinematográfica brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1980.
- _____. A crise da indústria. *Luz & Ação*, Rio de Janeiro, v. I, n. 0, jun. 1981.
- BABENCO, Hector. Hector Babenco. *Cinema*, São Paulo, n. 5, primavera 1980.
- BARBOSA, Jarbas. *Jarbas Barbosa: 30 anos de Cinema Novo*. Entrevistado por Silvia Oroz. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade / RIOFILME, 1993.
- BARRETO, Bruno. Um mecenas quase falido. *Veja*, São Paulo, n. 677, 26 ago. 1981.
- BARRETO, Luiz Carlos. EMBRAFILME: o cinema brasileiro contra as multinacionais e a má fé. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1978.
- _____. Cinema no Brasil é diversão das elites. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1979.
- _____. A palavra de ordem é conquistar o mercado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1979.

- BARRETO, Luiz Carlos. Embrafilme? *Luz & Ação*, Rio de Janeiro, v. I, n. 0, jun. 1981.
- _____. Cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1981.
- BARROS, Fernando de. O impossível aconteceu. *Última Hora*, São Paulo, 23 jun. 1953.
- _____. Vamos salvar o cinema brasileiro! *Última Hora*, São Paulo, 24 set. 1953.
- _____. Relatório do 3º e 4º dias do Congresso. *Última Hora*, São Paulo, 18 dez. 1953.
- _____. Cinema nacional e preço – Depõe Fernando de Barros. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 jun. 1955.
- _____, SALLES, Francisco Luiz de Almeida, PEREIRA, Luiz Carlos, GOMES, Paulo Emílio Salles, ROCHA, Walter e TAMBELLINI, Flávio. Carta ao sr. Ubirajara Zogaib – I. *Diário da Noite*, São Paulo, 10 ago. 1955.
- _____, SALLES, Francisco Luiz de Almeida, PEREIRA, Luiz Carlos, GOMES, Paulo Emílio Salles, ROCHA, Walter e TAMBELLINI, Flávio. Carta ao sr. Ubirajara Zogaib – II. *Diário da Noite*, São Paulo, 11 ago. 1955.
- BARROS, Luiz de. Direitos alfandegários e impostos. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 36, 6 set. 1924.
- _____. A falta de capital necessário. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 37, 13 set. 1924.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Nordeste sangrento*. In: _____. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 75-76. Publicado originalmente em *Última Hora* a 20 ago. 1963.
- _____. Trajetória de uma oscilação. In: _____. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 190-196. Publicado originalmente em *Teoria e Prática* em 1968.
- _____. Um autor do cinema brasileiro se identifica com o seu público ou, vamos todos à praia. In: _____. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 197-204. Publicado originalmente em *Aparte* em mar. abr. 1968.
- _____. Garota de dois gumes. In: _____. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 204-207. Publicado originalmente em *Aparte* em maio jun. 1968.
- _____. A consolidação possível. In: _____. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 149-155. Publicado originalmente em *Visão* a 11 set. 1972.
- _____. O empresário substitui o gênio. In: _____. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 155-157. Publicado originalmente em *Opinião* a 6 nov. 1972.

- BERNARDET, Jean-Claude. Chanchada, erotismo e cinema-empresa. *Opinião*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1973
- _____. Indagações sobre as significações políticas do Cinema Novo. In: _____. *Trajectoria crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 125-139. Publicado originalmente no livro *Kino und kampf in Latinamerika em 1975*.
- _____. O cinema brasileiro “sobe”. *Opinião*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1975.
- _____. Nós, invasores. *Movimento*, São Paulo, 22 dez. 1975.
- _____. EMBRAFILME: o que há por trás da história? *Última Hora*, São Paulo, 20 fev. 1978.
- BLOOM, Sol. Carta a Oswaldo Aranha. Washington: 6 out. 1938. Documento OA Cp.1938.10.06. CPDOC - FGV.
- BRANDÃO, Vera. I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 31, nov. 1978.
- BURLE, José Carlos. Ao cinema nacional só falta dinheiro! *Diário da Noite*, s. l., 1 abr. 1947.
- _____. Não há compensação financeira para as produções cinematográficas custosas. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1951.
- BUROCRATAS do cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1986.
- CAETANO, Maria do Rosário. Privatização na EMBRAFILME. *Correio Braziliense*, Brasília, 26 jun. 1986.
- CALIL, Carlos Augusto. Em questão, o futuro do nosso cinema. *Afinal*, s. l., 9 abr. 1985.
- _____. EMBRAFILME na hora da reformulação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1985.
- _____. Empresas e empresas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 mar. 1986.
- _____. A EMBRAFILME pela EMBRAFILME. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1986.
- CAPOVILLA, Maurice. Cinema Novo. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 41, maio jun. 1962.
- _____. GEICINE e problemas econômicos do cinema brasileiro. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 44, nov. dez. 1962.
- _____. Omissão que oprime. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 46, mar. abr. 1963.

- CARIJÓ, Armando de Moura (Relator). *Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros – Relatório da Diretoria, Biênio de 2-6-34 a 2-6-36*. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937.
- CARRARI, José e CARRARI FILHO, José. Distribuição e classificação dos filmes de pequena e longa metragem. São Paulo: mar. 1952. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Documento DT 1502. Arquivo Multimeios – CCSP.
- CAVALCANTI, Alberto. *Relatório geral sobre o cinema nacional*. Rio de Janeiro: datil, 11 set. 1951. Documento ABJ-DT / 2a, 2b e 2c. Cinemateca Brasileira.
- _____. Panorama do cinema brasileiro – O cinema comercial. In: *I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1952.
- _____. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953.
- _____. Situação e destino do cinema brasileiro. *Elite*, São Paulo, fev. 1954.
- CAVALCANTI lança as bases do Instituto Nacional de Cinema. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1951.
- CINE catástrofe. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1986.
- CINEMA, João. Cinematographia brasileira. *Máscara*, Porto Alegre, v. X, n. 1, fev. 1927.
- CINEMA falado nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 maio 1931.
- CINEMA falado no Brasil, O. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 maio 1931.
- CINEMA & TV. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 41/42, maio 1983.
- CINEMA – Televisão: uma aliança possível. *Jornal da Tela*, Rio de Janeiro, n. 15, nov. 1984.
- CIVELLI, Mario. Experiências pessoais sobre o cinema nacional. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 21, 22 maio 1952.
- _____. Experiências pessoais sobre o cinema nacional [continuação]. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 22, 29 maio 1952.
- COELHO, Hermantino e MASSAINI, Oswaldo. Aspectos econômicos – Distribuição. S.l.: [set. 1952]. Tese apresentada ao I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Documento DT 1547. Arquivo Multimeios – CCSP.
- DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1961.
- _____. Uma arte em busca da verdade humana. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, jul. 1965.

- DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5/6, mar. 1966.
- _____. Cinema Novo e seu público. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 11/12, dez. 1966 / mar. 1967.
- _____. Cinema Novo em dois planos – Comunicação. *Guanabara em Revista*, Rio de Janeiro, n. 10, set. 1967.
- _____. Premissas a um projeto de cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 20, maio jun. 1972.
- _____. Mercado é cultura. *Cinema*, Brasília, v. VI, n. 24, jan. mar. 1977.
- _____. Onze reflexões sobre um comércio de sombras. *Correio Braziliense*, Brasília, 28 jul. 1978.
- _____. Patrulhando as patrulhas. *Veja*, São Paulo, 13 dez. 1978.
- _____. Cinema brasileiro: uma prioridade? *Correio Braziliense*, Brasília, 14 jan. 1979.
- _____. Dahl propõe uma política de cinema mais agressiva. *Correio Braziliense*, Brasília, 4 fev. 1979.
- _____. Cinema e televisão no Brasil – II. *O Engenho e Arte*, s. l., v. I, n. 4, 11 ago. 1980.
- _____, DIEGUES, Carlos, NEVES, David, SARACENI, Paulo César e VIANY, Alex. Vitória do Cinema Novo: Gênova 1965. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, maio 1965.
- _____, SOLANAS, Fernando e ALEA, Thomaz Gutierrez. Situação e perspectivas do cinema latino-americano. *Cinema*, São Paulo, n. 2, nov. 1973.
- DEHEINZELIN, Jacques. Comissão Estadual de Cinema e alguns problemas do cinema brasileiro. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 25 jan. 1961.
- DIEGUES, Carlos. Cinema. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 11, maio 1963.
- _____. Perspectivas. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 13, jul. 1963.
- _____. Luta pelo cinema brasileiro. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 16, out. 1963.
- _____. O fim do começo. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 17, nov. 1963.
- _____. Um cinema carioca. *Guanabara em Revista*, Rio de Janeiro, n. 1, ago. 1966.

DIEGUES, Carlos. Who's better? In: _____. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. 2ªed. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999. p. 13-16. Datado de jun. 1973.

_____. Quero um cinema de muitas faces, um cinema popular. In: _____. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. 2ªed. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999. p. 30-37. Entrevista publicada originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 31 ago. 1978.

_____. Por um cinema mais democrático. In: _____. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. 2ªed. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999. p. 64-70. Publicado originalmente a 12 maio 1984.

_____. Cineastas: eternos chorões. In: _____. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. 2ªed. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999. p. 82-84. Datado de 1986.

_____. De quem é mesmo o dinheiro da Embra? In: _____. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. 2ªed. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999. p. 71-81. Datado de mar. 1986.

DISTRIBUIDOR acha que filme nacional dispensa proteção se mantiver seus records. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 1972.

DUARTE, B. J. Da inexistência do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 maio 1949.

_____. Da existência do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1949.

_____. Os mistérios da Vera Cruz. *Anhembi*, São Paulo, v. II, n. 4, mar. 1951.

_____. Rumores alarmantes na Vera Cruz. *Anhembi*, São Paulo, v. IV, n. 12, nov. 1951.

_____. Decreto 30.179, tiro de misericórdia no cinema nacional. *Anhembi*, São Paulo, v. VI, n. 18, maio 1952.

_____. Um pseudo congresso de cinema e coisas parecidas. *Anhembi*, São Paulo, v. VI, n. 18, maio 1952.

_____. Instituto Nacional de Cinema. *Anhembi*, São Paulo, v. VIII, n. 23, out. 1952.

_____. É preciso salvar a Vera Cruz. *Anhembi*, São Paulo, v. XIII, n. 37, dez. 1953.

- DUARTE, B. J. Cinema brasileiro. *Anhembi*, São Paulo, v. XXX, n. 90, maio 1958.
- _____. O cinema brasileiro está morrendo... *Anhembi*, São Paulo, v. XXXI, n. 91, jun. 1958.
- _____. Indústria cinematográfica brasileira. *Anhembi*, São Paulo, v. XXXI, n. 92, jul. 1958.
- _____. Jânio Quadros e o cinema brasileiro. *Anhembi*, São Paulo, v. XLII, n. 125, abr. 1961.
- _____. Um decreto saneador. *Anhembi*, São Paulo, v. XLVII, n. 141, ago. 1962.
- DUARTE FILHO, João. O cinema no Brasil. *Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, jul. 1940.
- EMBRAFILME 20 anos. *Jornal da Tela*, Rio de Janeiro, 1990.
- ESCOREL, Lauro. O sonho e a aventura de animar a fotografia. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 48, nov. 1988.
- “ESQUEMA Aranha” é a morte do cinema nacional, O. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1953.
- FAGUNDES, Adalberto de Almada. Carta para Pedro Lima. São Paulo: 23 abr. 1926. Arquivo Pedro Lima – Cinemateca Brasileira.
- FARIAS, Marcos. A estatização no Cinema. *Luz & Ação*, Rio de Janeiro, v. III, n. 11, dez. 1983.
- FARIAS, Roberto. Roberto Farias em ritmo de artindústria. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. III, n. 15, jul. ago. 1970.
- _____. Ordem da presidência. *Veja*, São Paulo, 9 ago. 1978.
- FENELON, Moacyr. Já exibi filmes brasileiros, no interior do país, dentro de um automóvel. *Cine-Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 155, 25 jun. 1941.
- FRAGA, Ody. A “Boca fala” – Um quase manifesto. São Paulo: fev. 1984. Documento D 123 – Cinemateca Brasileira.
- FURTADO, Celso. Cultura é qualidade de vida, diz Furtado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 fev. 1986.
- _____. Furtado promete revolucionar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1986.
- _____. O alcance da Lei Sarney. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 1987.

- GALANTE, A. P. Entrevista com A. P. Galante – O rei do cinema erótico. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 40, ago. out. 1982.
- GERBER, Raquel. Cinebrás já, programa mínimo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1984.
- GHIGNONE, Fernando. Embra está descontrolada, diz Ghignone. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 fev. 1987.
- GIOVANNINI, Luiz. A marcha do cinema nacional. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 8 maio 1951.
- _____. Novas considerações em torno do cinema nacional. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 11 maio 1951.
- _____. Ainda novas considerações sobre o cinema brasileiro. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 16 maio 1951.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Novos horizontes. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 42-44. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 8 dez. 1956.
- _____. Rascunhos e exercícios. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 349-355. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 21 jun. 1958.
- _____. O poder do cinema: um mito? In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 388-392. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 16 ago. 1958.
- _____. Uma situação colonial? In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 286-291. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 19 de nov. 1960.
- _____. Um mundo de ficções. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 296-300. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 17 dez. 1960.
- _____. A agonia da ficção. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 301-304. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 24 dez. 1960.

- GOMES, Paulo Emílio Salles. O gosto da realidade. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 305-308. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 31 dez. 1960.
- _____. O dono do mercado. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 309-313. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 28 de jan. 1961.
- _____. A vez do Brasil. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 314-318. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 11 fev. 1961.
- _____. Ao futuro prefeito. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 319-323. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 18 fev. 1961.
- _____. Uma revolução inocente. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 324-327. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 18 mar. 1961.
- _____. Importância do GEICINE. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / EMBRAFILME, 1982. p. 328-332. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* a 25 mar. 1961.
- _____. Roberto Campos em ritmo de aventura. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio – Um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro / São Paulo: EMBRAFILME / Brasiliense, 1986. p. 258-259. Obs: Publicado originalmente em *A Gazeta* a 24 jun. 1968.
- _____. Os mansos sem braveza. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio – Um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro / São Paulo: EMBRAFILME / Brasiliense, 1986. p. 271-273. Publicado originalmente no *Jornal da Tarde* a 17 abr. 1973.
- _____. Os exibidores. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio – Um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro / São Paulo: EMBRAFILME / Brasiliense, 1986. p. 290-292. Publicado originalmente no *Jornal da Tarde* a 3 maio 1973.

- GONZAGA, Adhemar. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 321, 7 fev. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 329, 4 abr. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 341, 27 jun. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 345, 25 jul. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 346, 1 ago. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 347, 8 ago. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 349, 22 ago. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 350, 29 ago. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 353, 19 set. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 354, 26 set. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 355, 3 out. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 360, 7 nov. 1925.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 368, 2 jan. 1926.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 369, 9 jan. 1926.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 370, 16 jan. 1926.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 371, 23 jan. 1926.
- _____. Filmagem brasileira. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 373, 6 fev. 1926.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. I, n. 4, 24 mar. 1926.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. I, n. 14, 2 jun. 1926.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. I, n. 39, 24 nov. 1926.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 49, 2 fev. 1927.
- _____. É preciso obter maiores rendimentos na exibição para melhorar e intensificar a produção. *Cine-Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, v. III, n. 119, 17 out. 1940.
- HOINEFF, Nelson. Especial: por dentro do congresso (I). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 out. 1972.

- HOINEFF, Nelson. Especial: por dentro do congresso (IV). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 out. 1972.
- _____. Cinema: as expectativas de uma nova política. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1985.
- HORA e a vez dos filmes históricos, A. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 18, jan. fev. 1971.
- INC hora primeira. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5, jul. ago. 1967.
- INDÚSTRIA de cinemas. *Jornal do Commercio*, Recife, 8 maio 1929.
- INFORME final del I Encuentro Sobre la Comercialización de las Películas de Habla Española y Portuguesa. In: GETINO, Octavio. *Cine Latinoamericano, economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Havana / Mérida: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano / Universidad de los Andes, 1987. p. 183-187. O evento é datado de Brasília, 29 jul. 1977.
- INSTITUTO Nacional de Cinema. *Revista do Geicine*, s.l., 1964.
- JACOBBI, Ruggero. Temário econômico do cinema brasileiro. In: *I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1952.
- JAJA, Van. O que vai pelo cinema nacional. *Carioca*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 867, 17 maio 1952.
- JOBIM, Danton. Intermezzo cinematográfico. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1951.
- _____. Ditadura, sim senhor! *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1951.
- JONALD. Os movimentos da Vera Cruz e da Maristela. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, v. XLIV, n. 2292, 24 mar. 1951.
- JORGE, Manoel. 191 Horas de Paulicéia – XIII. *Diário Popular*, Rio de Janeiro, 17 maio 1952.
- _____. Há falta de líderes no cinema brasileiro. *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, v. III, n. 28, set. 1953.
- KOCHEN, Samuel Wolff. Definição de filme nacional. São Paulo: abr. 1952. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Documento DT 1506. Arquivo Multimeios – CCSP.

- KOCHEN, Samuel Wolff. Da necessidade de financiamento bancário. São Paulo: 6 abr. 1952. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Documento DT 1518. Arquivo Multimeios – CCSP.
- LARANJEIRA, Adilson. Incompetência estabelecida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 mar. 1986.
- LIMA, Cavaleiro. *Problemas da economia cinematográfica*. São Paulo: datil, 10 out. 1954.
- _____. *Cinema: problema de governo*. São Paulo: Associação Profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo, 1956.
- _____. “Close” do cinema brasileiro. *Prisma*, São Paulo, n. 5, out. 1958.
- _____. A Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. *Shopping News*, [São Paulo], 27 nov. 1960.
- _____. A Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica [continuação]. *Shopping News*, [São Paulo], 11 dez. 1960.
- LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 29, 19 jul. 1924.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 34, 23 ago. 1924.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 46, 15 nov. 1924.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 47, 22 nov. 1924.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. X, n. 52, 27 dez. 1924.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 12, 21 mar. 1925.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 17, 25 abr. 1925.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 18, 2 maio 1925.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 29, 18 jul. 1925.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 31, 1 ago. 1925.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 34, 22 ago. 1925.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 35, 29 ago. 1925.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 37, 12 set. 1925.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 47, 25 nov. 1925.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 7, 17 fev. 1926.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 8, 24 fev. 1926.
- _____. Cinematographicas. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 8, 24 fev. 1926.

- LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 12, 24 mar. 1926.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 14, 7 abr. 1926.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 20, 19 maio 1926.
- _____. O cinema no Brasil. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 30, 28 jul. 1926.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 50, 9 fev. 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 51, 16 fev. 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 56, 23 mar. 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 58, 6 abr. 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 62, 4 maio 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 66, 1 jun. 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 71, 6 jul. 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 72, 13 jul. 1927.
- _____. Reunamos os técnicos. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 75, 3 ago. 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 77, 17 ago. 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 78, 24 ago. 1927.
- _____. Façamos uma convenção dos nossos produtores. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 81, 14 set. 1927.
- _____. Filmagem brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. II, n. 86, 19 out. 1927.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 106, 7 mar. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 119, 6 jun. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 122, 27 jun. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 126, 25 jul. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 129, 15 ago. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 136, 3 out. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 139, 24 out. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 143, 21 nov. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 144, 28 nov. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. III, n. 148, 26 dez. 1928.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 157, 27 fev. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 164, 17 abr. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 175, 3 jul. 1929.

- LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 177, 17 jul. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 180, 7 ago. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 185, 11 set. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 187, 25 set. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 189, 9 out. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 191, 23 out. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 194, 13 nov. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 195, 20 nov. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 197, 4 dez. 1929.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. V, n. 203, 15 jan. 1930.
- _____. Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. V, n. 211, 12 mar. 1930.
- _____. O chefe do governo prestigiou o cinema brasileiro. *Diário da Noite*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 7 dez. 1931. Assina o texto com o pseudônimo XIX.
- _____. Fecharão todos os cinemas do Brasil? *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 28 out. 1931.
- MAIS uma EMBRAFILME. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 dez. 1986.
- MAQUIAGEM na EMBRAFILME. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1986.
- MASSAINI, Oswaldo. Massaini: a batalha do cinema. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. II, n. 8, mar. 1968.
- _____. Massaini: “O importante é conter a evasão de divisas”. *Última Hora*, [São Paulo], [1974].
- MATTOS JR., Carlos Guimarães de. Diálogos de planejamento. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 21, jul. ago. 1972.
- MAURO, Humberto. O homem brasileiro em primeiro plano. In: VIANY, Alex (Org.). *Humberto Mauro: Sua vida / Sua arte / Sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / EMBRAFILME, 1978. p. 103-107. Publicado originalmente em *Cinearte* a 2 e 9 de mar. 1932.
- _____. O primeiro festival internacional. In: VIANY, Alex (Org.). *Humberto Mauro: Sua vida / Sua arte / Sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / EMBRAFILME, 1978. p. 109-113. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil* a 1, 2 e 4 de nov. 1938.

- MAURO, Humberto. À câmera cabe o papel principal. In: VIANY, Alex (Org.). *Humberto Mauro: Sua vida / Sua arte / Sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / EMBRAFILME, 1978. p. 113-117. Publicado originalmente em *Dom Casmurro* a 8 mar. 1941.
- _____. Por um intercâmbio sul-americano. In: VIANY, Alex (Org.). *Humberto Mauro: Sua vida / Sua arte / Sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / EMBRAFILME, 1978. p. 136-137. Palestra proferida na rádio PRA-2 a 15 nov. 1943.
- _____. A guerra fotográfica. In: VIANY, Alex (Org.). *Humberto Mauro: Sua vida / Sua arte / Sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / EMBRAFILME, 1978. p. 148-149. Palestra proferida na rádio PRA-2 a 1 jul. 1944.
- MEDIDAS de proteção ao cinema brasileiro, As. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 mar. 1978.
- MENDES, David França. Um banco do cinema nacional. *Tabu*, Rio de Janeiro, v. II, n. 19, nov. 1987.
- MONTEIRO, José Carlos. Cinema brasileiro, um dilema: Estado ou capital privado? *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 1980.
- MONTEIRO, José Ortiz. Filme, forma e conteúdo. São Paulo: 12 abr. 1952. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Documento DT 1501. Arquivo Multimeios – CCSP.
- MORAES, Vinicius de. Crônicas para a história do cinema no Brasil. *Clima*, São Paulo, n. 13, ago. 1944.
- _____. Bilhete a Danton Jobim. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1951.
- MULLER, Filinto. Carta a Benjamin Vargas. Rio de Janeiro: 30 ago. 1941. Documento GV confid 1941.08.30. CPDOC – FGV.
- NANNI, Rodolfo. O produtor independente e a defesa do cinema nacional. São Paulo: [1952]. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro.
- NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- NOBRE, Joaquim Carlos. Fundação Nacional do Cinema. São Paulo: [1952]. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Documento DT 1516. Arquivo Multimeios – CCSP.

NORMALIZAÇÃO das condições de concorrência entre o filme nacional e estrangeiro.

Revista do GEICINE, s. 1., 1961.

OLIVEIRA, Carlos. Haverá salvação para o cinema nacional? *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 88, 26 dez. 1953.

OLIVEIRA, Eurico de. Sr. Presidente a nossa situação é esta. *Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, jul. 1940.

OPÇÕES do cinema brasileiro, As. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 ago. 1972.

ORTIZ, Carlos. Nossas reportagens sobre cinema. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 26-28. Publicado originalmente na *Folha da Manhã* a 28 abr. 1949.

_____. Da existência do cinema nacional. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 31-32. Publicado originalmente na *Folha da Manhã* a 29 de maio de 1949.

_____. Quase no céu. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 32. Publicado originalmente na *Folha da Manhã* a 31 de maio de 1949.

_____. Cinema: a indústria que nos falta. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 41. Publicado originalmente na *Folha da Manhã* a 25 out. 1949.

_____. Cinema nacional e seus problemas de produção. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 55-56. Publicado originalmente em *Fundamentos* em jul. 1951.

_____. Tese sobre a definição do filme nacional. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 64. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro a 25 mar. 1952.

- ORTIZ, Carlos. Tese sobre a concentração da indústria cinematográfica. São Paulo: 11 abr. 1952. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Documento DT 1496. Arquivo Multimeios – CCSP.
- _____, MARGULIÈS, Marcos, MONTEIRO, José Ortiz e VIANY, Alex. Relatório sobre a Cinematográfica Maristela S. A. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 64-66. Datado de 21 abr. 1951.
- PACHECO, Mattos. Congresso de cinema sem cineastas. *Última Hora*, São Paulo, 18 abr. 1952.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Liberdade para o cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 36, 6 set. 1949.
- _____. Carta para Alex Viany. Rio de Janeiro: 21 ago. 1951. Arquivo Alex Viany – Cinemateca do MAM.
- _____. O filme brasileiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 3, 10 maio 1952.
- _____. O cinema brasileiro na mesa de operações. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 21, 13 set. 1952.
- _____. É uma realidade industrial o cinema brasileiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 59, 6 jun. 1953.
- _____. O produtor. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 77, 10 out. 1953.
- _____. Honra ao mérito. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 89, 2 jan. 1954.
- _____. Capitães da indústria trouxeram cinema brasileiro aos seus melhores dias. *Tela Ilustrada*, Rio de Janeiro, v. I, n. 7, jun. 1962.
- _____. A televisão à frente do cinema? *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 23, jan. fev. 1973.
- PALÁCIOS, Alfredo. Filmes para cinema e TV. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 23, jan. fev. 1973.
- PANORAMA. *Boletim do Sindicato dos Técnicos de Cinema*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, out. 1939.
- PEDREIRA, Fernando. O cinema nacional – Enquête. *Fundamentos*, São Paulo, v. IV, n. 20, jul. 1951.

- PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. “Enlatados”, financiamento. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1962.
- PEREIRA, Marcus. Chegou a vez dos inocentes... *Anhembi*, São Paulo, v. XLIII, n. 129, ago. 1961.
- PERSPECTIVAS do cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 29, maio 1978.
- PORTELLA, Eduardo. O lugar da pornochanchada. *Veja*, São Paulo, n. 609, 7 maio 1980.
- I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 22, nov. dez. 1972.
- PRODUTORES: queremos concorrer em igualdade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 1972.
- PROJETO inoportuno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1966.
- PROPOSTA para uma Política Nacional do Cinema. *Jornal da Tela*, Rio de Janeiro, mar. 1986.
- PUCCINELLI, Ataíde. O cinema nacional: seus aspectos na opinião pública do interior. Indaiatuba: [1952]. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Documento DT 1508. Arquivo Multimeios – CCSP.
- RAZÕES de otimismo. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. I, n. 7, out. nov. 1967.
- RESOLUÇÃO dos 98 dias: alguns depoimentos, A. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 18, jan. fev. 1971.
- RESOLUÇÕES do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. *Boletim Noticioso*, n. 1, 1 out. 1952.
- RESOLUÇÕES do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. *Folha da Noite*, São Paulo, 18 abr. 1952.
- RESOLUÇÕES do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. *Fundamentos*, [São Paulo], [1954].
- RIBEIRO, Lucila. O cinema na cidade. *Novas Perspectivas*, n. 1, [São Paulo], 15 fev. 1964.
- RIBEIRO JR., Luiz Severiano. Filmes feitos no Brasil já constituem grande atração para o público. *Cine-Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, v. III, n. 114, 12 set. 1940.
- _____. Poderá determinar a morte da indústria o Instituto Nacional de Cinema. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 set. 1952.
- RICCI, Felipe. Carta a Pedro Lima. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 4, 24 jan. 1925.
- _____. A única solução. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 39, 26 set. 1925.

- ROCHA, Glauber. O Cinema Novo. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / EMBRAFILME, 1981. p. 15-17. Datado de 1962.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. Torres Miguel. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / EMBRAFILME, 1981. p. 18-24. Datado de 1963.
- _____. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / EMBRAFILME, 1981. p. 28-33. Datado de 1965.
- _____. A EMBRAFILME não é a grande mãe do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 out. 1978.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. O cinema e a educação popular no Brasil. *Revista Nacional de Educação*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5, fev. 1933.
- _____. Relatório ao Ministro Gustavo Capanema. Rio de Janeiro: 24 fev. 1937. Documento GCg 1935.00.00/2. CPDOC - FGV.
- _____. O cinema educativo no Brasil. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, n. 68, jul. dez. 1944.
- SALDO positivo neste balanço da EMBRAFILME. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21 out. 1975.
- SALLES, Edgard. Instituto do cinema. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1951.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Salles, MARGULIÈS, Marcos e DUARTE, B. J. O cinema brasileiro nos “Serões Anhembi”. *Anhembi*, São Paulo, v. XVII, n. 49, dez. 1954.
- _____ e DEHEINZELIN, Jacques. Indústria Cinematográfica Brasileira. *Anhembi*, São Paulo, v. XXI, n. 61, dez. 1955.
- _____, MÊMOLO JR., César, VITA, José Borba e BIÁFORA, Rubem. Distribuidora de filmes nacionais. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 28 set. 1961.
- SANTOS, Carmen. Cinema nosso... *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 538, 15 jul. 1931.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Caiçara - Negação do cinema nacional*. *Fundamentos*, São Paulo, v. III, n. 17, jan. 1951.
- _____. Cinema. *Fundamentos*, São Paulo, v. IV, n. 22, set. 1951.

- SANTOS, Nelson Pereira dos. O problema do conteúdo no cinema brasileiro. [São Paulo]: [abr. 1952]. Tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro.
- _____. *Manifesto por um cinema popular*. Depoimento a Marcelo Beraba. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro / Cineclube Macunaíma / Cineclube Glauber, 1975.
- SCHINDLER, Rex. Schindler arma cine-indústria e anuncia programa-monstro 62. *Diário de Notícias*, Salvador, 24 dez. 1961.
- SHATOVSKY, Alberto. O problema da exibição. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 31, nov. 1978.
- SILVEIRA, Walter da. O cinema brasileiro: pequena tentativa de compreensão. *Anhembi*, São Paulo, v. XXXVI, n. 106, set. 1959.
- SINDICATO dos Técnicos de Cinema. *Boletim do Sindicato dos Técnicos de Cinema*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, out. 1939.
- SOARES, Ana Carolina. O sexo e o paradoxo. *Veja*, São Paulo, n. 664, 27 maio 1981.
- STERNHEIM, Alfredo. Falta de ética. *Folha da Tarde*, São Paulo, 1 nov. 1978.
- TAMBELLINI, Flávio. Cinema. *Diário da Noite*, São Paulo, 17 dez. 1953.
- _____. Cinema nacional e preço. *Diário da Noite*, São Paulo, 27 maio 1955.
- _____. Cinema nacional e preço. *Diário da Noite*, São Paulo, 8 jun. 1955.
- _____. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (I). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 set. 1964.
- _____. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (III). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1964.
- _____. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (V). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1964.
- _____. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (VI). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 1964.
- _____. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (VII). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 nov. 1964.
- _____. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (VIII). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 nov. 1964.

- TAMBELLINI, Flávio. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (IX). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 nov. 1964.
- _____. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (XI). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1964.
- _____. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (XII). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 dez. 1964.
- _____. Inquérito sobre cinema brasileiro – Depoimento de Flávio Tambellini (Conclusão). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1964.
- _____. Insurreição contra a derrota. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. I, n. 4, mar. abr. 1967.
- TEMÁRIO do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1952.
- TEMÁRIO do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. [São Paulo]: [dez. 1953].
- TINOCO, Brígido. Parecer ao projeto de criação do Conselho Nacional de Cinema. [Rio de Janeiro]: [4 jul 1949]. Documento GCj 1946.10.11. CPDOC - FGV.
- TORRES, Fernando. A Vera Cruz e o cinema nacional. *Presença*, s. l., maio 1951.
- TORRES, Rodrigo. A co-produção cinematográfica. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. II, n. 9, abr. 1968.
- VARGAS, Getúlio. O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do país. In: _____. *A nova política do Brasil*. v. III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. p. 183-189. Discurso pronunciado em 1934.
- VIANA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VIANNA, Moniz. Abacaxi no Catete. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1957.
- VIANY, Alex. O ano cinematográfico de 1949. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 7, 14 fev. 1950.
- _____. Breve introdução à história do cinema brasileiro. *Fundamentos*, São Paulo, v. IV, n. 20, jul. 1951.
- _____. Carta para Vinicius de Moraes. São Paulo: 4 set. 1951. Arquivo Alex Viany – Cinemateca do MAM.
- _____. A ameaça do Instituto Nacional de Cinema. *Aster*, São Paulo, v. I, n. 1, out. 1951.

- VIANY, Alex. O cinema nacional. *Fundamentos*, São Paulo, v. V, n. 28, jun. 1952.
- _____. Estamos todos começando. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 45, 4 nov. 1953.
- _____. O cinema brasileiro está bem vivo! [Rio de Janeiro]: [1954]. Arquivo Alex Viany – Cinemateca do MAM.
- _____. Os fotogramas se cruzam. *Panfleto*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 25, 3ª semana fev. 1954.
- _____. Foco profundo. *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, v. III, n. 33, mar. abr. 1954.
- _____. O cinema brasileiro por dentro (I) - Retrato de uma criança (aos 50 anos). *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 109, 22 maio 1954.
- _____. O cinema brasileiro por dentro (II) – A escola não foi risonha e franca. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 111, 5 jun. 1954.
- _____. O cinema brasileiro por dentro (III) – No princípio era o verbo (que atrapalhava). *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 117, 17 jul. 1954.
- _____. O cinema brasileiro por dentro (IV) – Viagem (com escalas) à terra de Vera Cruz. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 137, 4 dez. 1954.
- _____. Os homens de cinema do Brasil já têm um programa. *Para Todos*, Rio de Janeiro / São Paulo, v. I, n. 4, 1ª quinzena jul. 1956.
- _____. O cinema brasileiro não espera. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 2, ago. 1957.
- _____. Cinema brasileiro 1957 e o futuro próximo. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 5, nov. 1957.
- _____. A TV inspira um cinema novo. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 10, abr. 1958.
- _____. *Orfeu* e o cinema brasileiro. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 24, jun. 1959.
- _____. Os perigos de *Orfeu do carnaval*. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XVIII, n. 30, dez. 1959.
- _____. Cinema Novo: um quadro. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XX, n. 58, abr. 1962.
- VOZ dos empresários, A. *Veja*, São Paulo, 20 nov. 1972.

FILMOGRAFIA

I. RELAÇÃO DOS FILMES CITADOS

- Absolutamente certo* (Anselmo Duarte, 1957).
Acochado (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959).
Ainda agarro esta vizinha (Pedro Carlos Rovai, 1974).
Alma gentil (Antônio Dardes Neto, 1925).
Alô, alô, Brasil (Wallace Downey, 1934).
Alô, alô, carnaval (Adhemar Gonzaga, 1935).
Alta traição (*The patriot*, Ernst Lubitsch, 1928)
Amor que redime (E. C. Kerrigan, 1928).
O amuleto de Ogum (Nelson Pereira dos Santos, 1974).
Ângela (Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, 1951).
Assim estava escrito (*The bad and the beautiful*, Vincent Minnelli, 1952).
A avançada das tropas gaúchas (Eduardo Abelim, 1930).
Uma aventura aos 40 (Silveira Sampaio, 1947).
Aves sem ninho (Raul Roulien, 1939).
A baronesa transviada (Watson Macedo, 1957).
Barravento (Glauber Rocha, 1961).
Barro humano (Adhemar Gonzaga, 1928).
Blá, blá, blá (Andrea Tonacci, 1968).
Brasa dormida (Humberto Mauro, 1928).
O bravo guerreiro (Gustavo Dahl, 1968).
The Broadway melody (Harry Beaumont, 1929).
Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984).
Os cafajestes (Ruy Guerra, 1962).
O cangaceiro (Lima Barreto, 1953).
Caramuru (Francisco Ramalho Jr., 1979).
Carnaval Atlântida (José Carlos Burle, 1952).
Céu do Brasil (Humberto Mauro, 1937).

- Chuva de estrelas* (Oduvaldo Viana, 1948).
- Cinco vezes favela* (Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias, 1961).
- O cinema nacional em marcha* (Mário Civelli, 1951).
- Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931).
- O colar de coral* (Léo Ivanov, 1951).
- Colégio de brotos* (Carlos Manga, 1956).
- Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1977).
- Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950).
- O desafio* (Paulo César Saraceni, 1964).
- Destino* (Joe Schoene, 1926).
- Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).
- O dever de amar* (Vittorio Verga, 1924).
- Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976).
- Um drama nos pampas* (Carlos Comelli, 1927).
- Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981).
- Enamorada* (Emilio Fernandez, 1946).
- A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1926).
- Os estranguladores* (Francisco Marzullo, 1908).
- Estranho encontro* (Walter Hugo Khouri, 1958).
- Estrela da manhã* (Jonald, 1950).
- Fazendo fitas* (Vittorio Capellaro, 1935).
- Filmando fitas* (Antônio Rolando, 1926).
- Flor silvestre* (Emilio Fernandez, 1943).
- Fogo de palha* (Canuto Mendes de Almeida, 1926).
- Fogo na canjica* (Luiz de Barros, 1947).
- O Galante, rei da Boca* (Alessandro Gamo e Luiz Alberto Rocha Melo, 2004).
- Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964).
- Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967).
- A Gigolette* (Vittorio Verga, 1924).
- A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966).

- O guarani* (Vittorio Capellaro, 1926).
- Hei de vencer* (Luiz de Barros, 1924).
- La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968).
- A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965).
- Inconfidência mineira* (Carmen Santos, 1948).
- Joana Angélica* (Walter Lima Jr., 1978).
- El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1966).
- Liberdade de imprensa* (João Batista de Andrade, 1966).
- Limite* (Mário Peixoto, 1930).
- Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982).
- Malandros em quarta dimensão* (Luiz de Barros, 1954).
- Mannesmann* (Walter Ruttmann, 1937).
- Os mansos* (Pedro Carlos Rovai, 1973).
- Maria Candelária* (Emilio Fernandez, 1943).
- O marido da rainha* (*The royal bed*, Lowell Sherman, 1931).
- Marty* (Delbert Mann, 1955).
- Mauá, o imperador e o rei* (Sérgio Rezende, 1999).
- Menino de engenho* (Walter Lima Júnior, 1965).
- Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943).
- Obrigado, doutor* (Moacyr Fenelon, 1948).
- Orfeu* (Carlos Diegues, 1999).
- O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962).
- Paixão e sombras* (Walter Hugo Khouri, 1977).
- Pátria redimida* (João Batista Groff, 1930).
- Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984).
- Paulo e Virgínia* (Almeida Fleming, 1924).
- O pecado da vaidade* (Eduardo Abelim, 1932).
- Pepita Jimenez* (Emilio Fernandez, 1945).
- A pérola* (*La perla*, Emilio Fernandez, 1946).
- Pureza* (Chianca de Garcia, 1940).
- Quando elas querem* (Paulo Trincheira e E. C. Kerrigan, 1925).

Quase no céu (Oduvaldo Viana, 1949).
Quem é Beta? (Nelson Pereira dos Santos, 1973).
Retribuição (Gentil Roiz, 1924).
Rio, 40 graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955).
Romance proibido (Adhemar Gonzaga, 1938-44).
Rua fronteira (*Ulica graniczna*, Aleksander Ford, 1948).
Sai de baixo (J. B. Tanko, 1956).
Sangue mineiro (Humberto Mauro, 1929).
São Bernardo (Leon Hirszman, 1972).
São Paulo S. A. (Luis Sérgio Person, 1964).
O segredo do corcunda (Alberto Traversa, 1924).
Seu novo emprego (*His new job*, Charles Chaplin, 1915).
O silêncio é de ouro (*Le silence est d'or*, René Clair, 1947).
O sinal da cruz (*The sign of the cross*, Cecil B. de Mille, 1932).
O sobrado (Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, 1956).
Sol sobre a lama (Alex Viany, 1963).
Sonho sem fim (Lauro Scorel, 1985).
Terra em transe (Glauber Rocha, 1966).
Thesouro perdido (Humberto Mauro, 1927).
Tieta do Agreste (Carlos Diegues, 1996).
Tira a mão daí (Ruy Costa, 1955).
Todas as mulheres do mundo (Domingos de Oliveira, 1967).
Três cabras de Lampião (Aurélio Teixeira, 1962).
Última etapa (*Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, 1947).
Viagem aos seios de Duília (Carlos Hugo Christensen, 1964).
Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1964).
Vitória-Régia (Humberto Mauro, 1937).
White shoulders (Melville W. Brown, 1931).
Xica da Silva (Carlos Diegues, 1976).

II. FICHAS TÉCNICAS

Observação: Apenas foram incluídas fichas técnicas de filmes cujos comentários obtiveram aprofundamento mínimo na tese.

Absolutamente certo

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 95 min, 1957. Companhia produtora: Cinedistri. Produção: Oswaldo Massaini. Direção: Anselmo Duarte. Argumento e Roteiro: Anselmo Duarte. Fotografia: H. C. Fowle. Montagem: José Cañizares. Música: Enrico Simonetti. Elenco: Anselmo Duarte, Dercy Gonçalves, Odete Lara, Aurélio Teixeira, Maria Dilnah, José Policena, Carlos Costa, Luiz Orioni, Jayme Barcellos, Luciano Gregory e Ambrósio Fregolente.

Blá, blá, blá

Brasil, Ficção, P&B, 16 mm, 30 min, 1968. Produção: Andrea Tonacci. Direção: Andrea Tonacci. Roteiro: Andrea Tonacci. Fotografia: João Carlos Horta. Montagem: Geraldo Veloso. Elenco: Paulo Gracindo, Nelson Xavier, Irma Alvarez, Marcelo Pitch, Bazer, Leto, Kiko, Eduardo Mamede e Teo Feltrini.

O bravo guerreiro

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 80 min, 1968. Companhia produtora: Gustavo Dahl Produções Cinematográficas, Joe Kantor Produções Cinematográficas e Saga Filmes. Produção: Gustavo Dahl e Joe Kantor. Direção: Gustavo Dahl. Argumento: Gustavo Dahl. Roteiro: Gustavo Dahl e Roberto Marinho de Azevedo Neto. Fotografia: Afonso Beato. Montagem: Eduardo Scorel. Música: Remo Usai. Elenco: Paulo César Pereio, Mário Lago, Ítalo Rossi, Maria Lúcia Dahl, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, César Ladeira, Isabella, Josef Guerreiro, Angelito Melo, Cecil Thiré, Milton Gonçalves, Paulo Porto, Carlos Vereza, David Zingg e Sérgio Sanz.

Cabra marcado para morrer

Brasil, Não-ficção, P&B e Cor, 35 mm, 119 min, 1964-1984. Companhia produtora: Produções Cinematográficas Mapa e Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas. Produção: Zelito Viana. Direção: Eduardo Coutinho. Argumento e Roteiro: Eduardo Coutinho. Fotografia: Fernando Duarte (1964) e Edgar Moura (1984). Montagem: Eduardo Scorel. Música: Rogério Rossini. Locução: Ferreira Gullar, Tite de Lemos e Eduardo Coutinho.

Carnaval Atlântida

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 95 min, 1952. Companhia produtora: Atlântida Cinematográfica. Direção: José Carlos Burle. Argumento: Berliet Júnior e Victor Lima. Roteiro: José Carlos Burle, Berliet Júnior e Victor Lima. Fotografia: Amleto Daissé. Montagem: Waldemar Noya e José Carlos Burle. Música: Lírio Panicali. Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, Eliana, José Lewgoy, Colé, Iracema Vitória, Renato Restier, Maria Antonieta Pons, Wilson Grey, Cuquita Carballo, Carlos Alberto e Aurélio Teixeira.

Chuva de estrelas

Brasil, Ficção, P&B, 16 mm, 1948. Companhia produtora: Estúdios Cinematográficos Tupi. Direção: Oduvaldo Viana. Elenco: Lia de Aguiar, Hebe Camargo, Lolita Rodrigues, Wilma Bentivegna, Vida Alves, Pagano Sobrinho, Túlio de Lemos e Walter George Dürst.

Cinco vezes favela

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 90 min, 1962. Companhia produtora: Tabajara Filmes, Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e Instituto Nacional do Livro. Produção: Leon Hirszman, Marcos Farias e Paulo César Saraceni. Episódio *Um favelado* – Direção: Marcos Farias. Argumento e Roteiro: Marcos Farias. Fotografia: Ozen Sermet. Montagem: Saul Lachtermacher. Música: Mário Rocha. Elenco: Flávio Migliaccio, Henrique Montes, Waldir Fiori, Alex Viany e Sérgio Augusto. Episódio *Zé da Cachorra* – Direção: Miguel Borges. Argumento e Roteiro: Miguel Borges. Fotografia: Jiri Dusek. Montagem: Saul Lachtermacher. Música: Mário Rocha. Elenco: Waldir Onofre, Ângelo Labanca, José Sanz, Paulo C. Barroso, Cecil Thiré, Audrey Salvador, Peggy Aubry e

Jandira Aguiar. Episódio *Escola de samba Alegria de Viver* – Direção: Carlos Diegues. Argumento: Carlos Estevam. Roteiro: Carlos Diegues. Fotografia: Ozen Sermet. Montagem: Ruy Guerra. Música: Carlos Lyra. Elenco: Maria da Graça, Abdias do Nascimento, Oduvaldo Vianna Filho, Creston Portilho e Jorge Coutinho. Episódio *Couro de gato* – Produção: Marcos Farias. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Argumento: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Domingos de Oliveira. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Jacqueline Aubrey. Música: Carlos Lyra e Geraldo Vandré. Elenco: Riva Nimitz, Henrique César, Napoleão Muniz Freire, Cosme dos Santos, Cláudio Correia e Castro, Paulo Manhães e Milton Gonçalves. Episódio *Pedreira de S. Diogo* – Direção: Leon Hirszman. Argumento: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman e Flávio Migliaccio. Fotografia: Ozen Sermet. Montagem: Nelson Pereira dos Santos. Música: Hélcio Milito. Elenco: Glauce Rocha, Francisco de Assis, Sady Cabral, Joel Barcelos, Zózimo Bulbul, Audrey Salvador, Haroldo de Oliveira e Cecil Thiré.

O cinema nacional em marcha

Brasil, Não-ficção, P&B, 35 mm, 7 min, 1951. Companhia produtora: Cinematográfica Maristela. Direção: Mario Civelli.

Coronel Delmiro Gouveia

Brasil, Ficção, Cor, 35 mm, 90 min, 1977. Companhia produtora: Saruê Filmes, EMBRAFILME e Thomaz Farkas Filmes. Produção: Geraldo Sarno. Direção: Geraldo Sarno. Argumento e Roteiro: Geraldo Sarno e Orlando Senna. Fotografia: Lauro Escorel Filho. Montagem: Amaury Alves. Música: J. Lins. Elenco: Rubens de Falco, Nildo Parente, Jofre Soares, Sura Berditchevsky, José Dumont, Isabel Ribeiro, Magalhães Graça, Conceição Senna, Denis Bourke e Álvaro Freire.

O desafio

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 90 min, 1964. Companhia produtora: Imago Filmes e Produções Cinematográficas Mapa Filmes. Produção: Paulo César Saraceni e Sérgio Saraceni. Direção: Paulo César Saraceni. Argumento: Oduvaldo Vianna Filho. Roteiro: Paulo César Saraceni. Fotografia: Guido Cosulich. Montagem: Ismar Porto. Música:

Wolfgang Amadeus Mozart e Heitor Villa-Lobos. Elenco: Isabella, Oduvaldo Vianna Filho, Gianina Singulani, Sérgio Brito, Luiz Linhares, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Marilu Fiorani, Maria Bethânia, Zé Ketti, João do Valle, Elis Regina e Nara Leão.

Eles não usam black-tie

Brasil, Ficção, Cor, 35 mm, 134 min, 1981. Companhia produtora: Leon Hirszman Produções Cinematográficas e EMBRAFILME. Produção: Leon Hirszman. Direção: Leon Hirszman. Argumento e Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman, baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri. Fotografia: Lauro Escorel Filho. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Radamés Gnattali. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Fernanda Montenegro, Beth Mendes, Carlos Alberto Riccelli, Lélia Abramo, Milton Gonçalves, Rafael de Carvalho, Anselmo Vasconcelos, Francisco Milani, Fernando Ramos da Silva, Fernando Peixoto, Flávio Guarnieri, Gésio Amadeu, Jalusa Barcelos, Lizete Negreiros, Paulo José, Renato Consorte e Nelson Xavier.

Fazendo fitas

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 1935. Companhia produtora: SOS Filmes. Produção: Vittorio Capellaro. Direção: Vittorio Capellaro. Argumento: Nivaldo Ambra. Roteiro: Vittorio Capellaro e Nivaldo Ambra. Fotografia: Adalberto Kemeny. Montagem: Nivaldo Ambra. Música: Capitão Furtado, Vittorio Capellaro, René Bittencourt, Noel Rosa e Gaó Gurgel. Elenco: Alzirinha Camargo, Cida Tibiriçá, Januário de Oliveira, Mário Piazzi, Chico Carretel, Laureano, Carraro, Pinho, Agripina Duarte, Ruth Carvalho Lopes e Celso Guimarães.

Filmando fitas

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 80 min, 1926. Companhia produtora: Nacional Filme. Produção: Antônio Gatti. Argumento: Francisco Madrigano. Direção: Antônio Rolando. Fotografia: Antônio Medeiros. Elenco: Amadeu Belluci, Carmo Nacarato, Francisco Madrigano, José Pedro, Caruggi e Antônio Rolando.

O Galante, rei da Boca

Brasil, Não-ficção, Cor, DV, 50 min, 2004. Companhia produtora: Crug Filmes, CPC-UMES, Maloca Filmes, Inventarte e Lente Viva. Produção: Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo. Direção: Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo. Roteiro: Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo. Fotografia: André Francioli. Montagem: Severino Dadá e Eduardo Kishimoto. Música: Paulo Corrêa.

La hora de los hornos

Argentina, Não-ficção, P&B, 35 mm, 255 min, 1968. Produção: Edgardo Pallero e Fernando Solanas. Direção: Fernando Solanas. Roteiro: Fernando Solanas e Octavio Getino. Fotografia: Juan Carlos Desanzo. Montagem: Antonio Ripoll, Juan Carlos Macías e Fernando Solanas. Música: Roberto Lar e Fernando Solanas.

Mauá, o imperador e o rei

Brasil, Ficção, Cor, 35 mm, 135 min, 1999. Companhia produtora: Lagoa Cultural e Esportiva. Produção: Joaquim Vaz de Carvalho. Direção: Sérgio Rezende. Roteiro: Paulo Halm, Joaquim Vaz de Carvalho e Sérgio Rezende. Fotografia: Antônio Luiz Mendes. Montagem: Isabelle Rathery. Música: Cristóvão Bastos. Elenco: Paulo Betti, Malu Mader, Othon Bastos, Michael Byrne, Richard Durden, Elias Mendonça, Antônio Pitanga, Hugo Carvana, Rodrigo Penna, Roberto Bomtempo, Cláudio Correa e Castro, Rogério Fróes, Carlos Gregório, Edwin Luisi e Denise Weinberg.

Paixão e sombras

Brasil, Ficção, Cor, 35 mm, 98min, 1977. Companhia produtora: Walter Hugo Khouri Cinema e EMBRAFILME. Produção: William Khouri. Direção: Walter Hugo Khouri. Argumento e Roteiro: Walter Hugo Khouri. Fotografia: Antônio Meliande. Montagem: Maurício Wilke. Música: Rogério Duprat. Elenco: Lilian Lemmert, Fernando Amaral, Monique Lafond, Lisa Vieira, Aldine Müller, Carlos Bucka, Misaki Tanaka, Lázaro Santos, Ângela Matos e Selma Buzzar.

Patriamada

Brasil, Ficção, Cor, 35 mm, 103 min, 1984. Companhia produtora: CPC Produções Cinematográficas. Produção: Carlos Alberto Diniz e Lael Rodrigues. Direção: Tizuka Yamasaki. Roteiro: Alcione Araújo e Tizuka Yamasaki. Fotografia: Edgar Moura. Montagem: Michael Christian e Tizuka Yamasaki. Elenco: Débora Bloch, Buza Ferraz, Walmor Chagas, Lillian Lemmert, Ewerton de Castro, Alceu Valença, Maria Sílvia, Eleonora Rocha, Ernesto Pícolo e Júlia Lemmert.

Quase no céu

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 1949. Companhia produtora: Estúdios Cinematográficos Tupi. Direção: Oduvaldo Vianna. Argumento e Roteiro: Oduvaldo Vianna. Fotografia: Jorge Kurkidjan. Montagem: Luís Melo. Música: Spartaco Rossi. Elenco: Lia de Aguiar, Paulo de Alencar, Norah Fontes, Vida Alves, Homero Silva, Heitor de Andrade, Lima Duarte, Erlon Chaves, Lolita Rodrigues, Carmen Silva, Oduvaldo Vianna Filho, Dionísio Azevedo, Walter Avancini e Hebe Camargo.

São Paulo S. A.

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 111 min, 1964. Companhia produtora: Socine Produções Cinematográficas. Produção: Renato Magalhães Gouvêa. Direção: Luis Sérgio Person. Argumento e Roteiro: Luis Sérgio Person. Fotografia: Ricardo Aronovich. Montagem: Glauco Mirko Laurelli. Música: Cláudio Petraglia. Elenco: Walmor Chagas, Eva Wilma, Otelo Zeloni, Ana Esmeralda, Darlene Glória, Osmano Cardoso, Ety Fraser, Armando Sganzerla, Nadir Fernandes e Sérgio Hingst.

O sobrado

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 110 min, 1956. Companhia produtora: Cinematográfica Brasil Filme e Emissoras Associadas do Brasil. Produção: Abílio Pereira de Almeida. Direção: Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes. Roteiro: Walter George Durst, baseado no romance *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo. Fotografia: H. C. Fowle. Montagem: Mauro Alice. Elenco: Fernando Balleroni, Bárbara Fazio, José Parisi, Lia de Aguiar, David

Neto, Dionísio Azevedo, Lima Duarte, Márcia Real, David José, Victor Merinow e Jaime Barcelos.

Sonho sem fim

Brasil, Ficção, Cor e P&B, 35 mm, 93 min, 1985. Companhia produtora: Cinefilmes e EMBRAFILME. Produção: Eduardo Escorel e Carlos Alberto Prates Corrêa. Direção: Lauro Escorel Filho. Argumento: Maria Rita Galvão e Rudá Andrade. Roteiro: Walter Lima Júnior, Nelson Nadotti e Lauro Escorel Filho. Fotografia: José Tadeu Ribeiro. Montagem: Gilberto Santeiro. Música: Antônio Adolfo. Elenco: Carlos Alberto Riccelli, Débora Bloch, Imara Reis, Renato Consorte, Marieta Severo, Fernanda Torres, Emanuel Cavalcanti, João Carlos Castanha, Luiz Carlos Arutim e Sérgio Mamberti.

Terra em transe

Brasil, Ficção, P&B, 35 mm, 115 min, 1966. Companhia produtora: Mapa Filmes e Difilm. Produção: Zelito Viana. Direção: Glauber Rocha. Argumento e Roteiro: Glauber Rocha. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Sérgio Ricardo. Elenco: Paulo Autran, Jardel Filho, Glauce Rocha, José Lewgoy, Paulo Gracindo, Paulo César Pereio, Hugo Carvana, Danusa Leão, Modesto de Souza, Mário Lago, Flávio Migliacio, Thelma Reston, José Marinho, Franciso Milani, Emanuel Cavalcanti, Maurício do Vale, Darlene Glória e Jofre Soares.

ARQUIVOS E BIBLIOTECAS PESQUISADOS

Arquivo do Estado de São Paulo

Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo

Biblioteca Central – UNICAMP

Biblioteca Comunitária – UFSCar

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes – USP

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP

Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP

Biblioteca da Fundação Armando Álvares Penteado (SP)

Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica (SP)

Biblioteca do Centro Cultural São Paulo

Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP

Biblioteca do Museu Lasar Segall (SP)

Biblioteca Mário de Andrade (SP)

Biblioteca Nacional (RJ)

Centro de Pesquisa e Documentação – Fundação Getúlio Vargas (RJ)

Cinemateca Brasileira (SP)

Cinemateca do M.A.M. (RJ)

Cinemateca P. F. Gastal (Porto Alegre)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE