

POR AMOR AO CINEMA: HISTÓRIA, CRÔNICA E MEMÓRIA NA INVENÇÃO DE UM CERTO OLHAR

MEIZE REGINA LUCENA LUCAS*

RESUMO:

O artigo analisa os usos do conceito de história no contexto de construção de uma nova cultura cinematográfica no Brasil na década de 1950. Neste período, de avaliação do cinema brasileiro, considerado em diversos aspectos, ocorrem encontros de cinema e a publicação de revistas de cunho teórico e livros de história, surgem os suplementos literários e as cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, proliferam os cineclubes, formam-se acervos públicos e expandem-se os privados. A existência de condições materiais para a realização de uma história do cinema brasileiro relaciona-se diretamente a construção de um novo olhar para o cinema: mais independente de padrões estrangeiros e voltado para a reflexão em torno da estética.

PALAVRAS-CHAVE: história; cinema; crônica; memória; acervos.

ABSTRACT:

This article analyzes the uses of the concept of history in the context of building a new cinema culture in Brazil in the 1950's. During this period, a evaluation time of Brazilian cinema considered in many aspects, there were many meetings about cinema and publishing theoretical magazines and history books, took place the literary supplements and film archives in Rio de Janeiro and Sao Paulo, it grows the movie clubs, it formed public collections and expand the private sector. The existence of material conditions for the realization of a history of Brazilian cinema is directly related to the construction of a new look at the movies: more independent of foreign standards and facing a reflection on the aesthetics.

KEYWORDS: history; cinema; chronicle; memory; collections.

História e cultura cinematográfica

Uma análise da cultura cinematográfica dos anos 1950 e início da década de 1960 no Brasil revela a constituição de uma cultura cinematográfica em novos termos. Sua singularidade reside no fato da História constituir uma categoria central. Uma análise dos textos produzidos à época permite entrever um esforço sistemático em construir as bases para uma escrita da história do cinema brasileiro.

Dois elementos sobressaem nesta escrita. A existência ou mesmo coexistência de distintos regimes de historicidade articulando as categorias do passado, do presente e do futuro. O país já teria conhecido um período de ouro, sucedido por uma queda que se prolongava até aquele momento. Era preciso conhecê-lo e dizer do seu valor para criar envolvimento entre público / realizadores e o cinema nacional. Neste movimento, se forjava uma tradição. A volta ao passado e a tradição seriam forças atuantes no presente e, principalmente, no futuro. Era preciso conhecer para um dia se vir a produzir algo de qualidade.

A história cá produzida tinha seus tons próprios. Na impossibilidade de se reconhecer próximo aos seus congêneres estrangeiros, pois os filmes brasileiros eram considerados ruins, mal feitos, distantes do gosto do público e da crítica, tornava-se impossível escrever sua história em moldes semelhantes. Esta se caracterizava por ser uma história das cinematografias nacionais. Seu modelo era linear e progressivo, calcado na ideia da constituição de uma linguagem cinematográfica em contínua evolução e na organização em gêneros. O amálgama dessas histórias poderia ser visto numa história do cinema mundial, em que cada nação ocupa seu lugar e contribui para o desenvolvimento do espetáculo cinematográfico. Nesta perspectiva, seria impossível colocar o Brasil.

Para além da qualidade ou não dos filmes, havia outro problema bem mais palpável. A precariedade de guarda dos vestígios do passado. Na inexistência das instituições coube aos amantes do cinema, em suas ações comezinhas, juntar a poeira que o tempo deposita nos objetos.

Ver, ler e escrever para pensar o cinema

Ao nos determos na trajetória de vida de Paulo Emilio Salles Gomes, nos vemos diante de um homem de cinema: seus ensaios cinematográficos na revista *Clima*, suas críticas publicadas semanalmente no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, a partir de 1956, sua atuação como diretor da Cinemateca de São Paulo (atual Cinemateca Brasileira), sua ação junto aos cineclubes, seus livros de pesquisa, sua inserção em entidades internacionais de cinema, sua formação acadêmica no Brasil e na França. Tais atividades indicam que o cinema comporta muito mais do que filmes, linguagem, diretores, mercados.

O cinema pode ser considerado, antes de tudo, um conjunto específico de atividades sociais no qual o filme constitui seu produto principal, mas não exclusivo.¹ Dessa forma, impossível pensar o filme fora das atividades e produtos sociais ditos “cinematográficos”. A produção, a circulação e a recepção de um filme estão circunscritas a uma série de atividades desenvolvidas num espaço institucional cinematográfico. Não há um sentido imanente a obra.

A figura de Paulo Emilio permite entrever, por meio de seu movimento em meio a um mundo de letras, espaços e instituições, as transformações pelas quais passava o cinema brasileiro nos anos 1950. Trata-se de um momento no qual muito se fala, escreve, lê e se debate sobre cinema. E também se assiste a muitos filmes. Festivais e retrospectivas se sucedem nas duas grandes capitais do país. E a movimentação das duas cidades se articula com a de outras capitais. Foi igualmente a época dos primeiros congressos de cinema, surgimento dos suplementos culturais nos principais jornais do país, consolidação das revistas especializadas em cinema de cunho ensaístico, proliferação dos cineclubes, fundação das cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Esses debates cinematográficos inserem-se ainda no quadro geral de discussões internacionais gerado, principalmente, pelo realismo, o russo e o francês, e pelo neo-realismo italiano. Seu impacto colocou em questão os padrões estabelecidos para a linguagem, a forma de produção e a crítica. Os

filmes e os textos teóricos circularam largamente e, no Brasil, a repercussão do neo-realismo se estendeu da década de 1940, momento de seu surgimento, até a seguinte.

A divulgação de cinematografias pouco exibidas no país, da filmografia completa de alguns diretores e movimentos e de filmes considerados clássicos, pelas cinematecas e cineclubes, possibilitou uma formação até então precária no país. Lugar de guarda, a cinemateca propiciou a organização dos primeiros arquivos públicos e a recuperação e conservação de películas.

Assim, pela primeira vez estavam criadas as possibilidades para avaliar a produção nacional e fazê-lo sob uma nova ótica, mais livre dos ditames dos padrões e referências estrangeiros, especialmente, americanos. Com a falência dos estúdios no país, proliferaram na década de 1950, as discussões sobre os caminhos a serem tomados pelo cinema nacional. Era preciso mudanças na legislação, nas formas de produção, no sistema de distribuição e exibição, na linguagem e no conteúdo dos filmes. Ampliavam-se assim as perspectivas de compreensão do cinema e, dessa forma, coube a história um papel central. Refletir sobre o passado era uma forma de compreender o cinema no tempo e assim entender a falência do projeto cinematográfico nacional e suas possibilidades futuras.

Escritas sobre o cinema brasileiro

Na década de 1950, podemos afirmar que o cinema brasileiro foi incluído na escrita da história. A multiplicação de arquivos e acervos, a organização de dados e informações e o registro de memórias constituíram base e forneceram matéria-prima para os primeiros escritos sobre o cinema no Brasil. Pela escrita organizava-se uma história e dotava-se o cinema de um significado. Nos anos que se seguiram, foi construída uma memória do cinema brasileiro e a história foi referência central.

Nessa época foram publicados os primeiros livros sobre o cinema nacional. Neles foi mapeada a produção, escrita a biografia dos homens e mulheres que deram início à atividade no país, organizadas as informações sobre as salas de exibição e seu público, feito os primeiros balanços sobre a

política e a legislação adotadas para o setor. Entre os títulos, destacam-se *Pequena história do cinema brasileiro*, de Francisco Silva Nobre, publicado no Rio de Janeiro, nos *Cadernos da Associação Atlética do Banco do Brasil*, em 1955, e *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, de 1959.

Artigos especiais ou em série eram publicados em revistas, resultado de pesquisas e da organização dos primeiros arquivos: caso de Adhemar Gonzaga, que dera início à redação de uma história do cinema brasileiro para o *Jornal de Cinema*. Apenas dois capítulos foram publicados de sua extensa pesquisa baseada em levantamentos de jornais cariocas. No entanto, se tornaram referência pelo que se pode aferir a partir das constantes alusões ao trabalho, sua importância e qualidade.

Aos poucos, esses trabalhos sistematizaram informações e dados relativos ao surgimento da atividade cinematográfica no Brasil, seu desenvolvimento e trajetória. No trabalho de organização desse material forjavam-se conceitos, periodizações, enfim um conceito de história. Nesse momento identificam-se as bases que formarão a historiografia clássica do cinema brasileiro que, segundo Jean-Claude Bernardet,² teria entre seus principais escritores Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes.³ Basicamente essa seria uma história de realizadores e de filmes, ou seja, da produção, marcada pela não diferenciação entre crítica, teoria e história. O discurso histórico norteou-se, nesses autores e em outros que seguiram sua linha de pesquisa e argumentação, por dois conceitos-chave, que são “nascimento do cinema brasileiro” e “Bela Época do cinema brasileiro”, produzindo uma narrativa de estrutura mítica ao construir no passado um nascimento e um período áureo. Tais escolhas não foram aleatórias nem resultaram da falta de formação específica em História dos nossos primeiros pesquisadores. Houve, segundo Bernardet, investimentos ideológicos que acarretaram essas balizas de construção da história. Segundo o autor, para cada situação de produção cinematográfica haveria um discurso histórico correspondente.

Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos

cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as 'coisas nossas', e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma outra história.⁴

Naquele momento identificamos outras implicações nos usos da história, para além da sua utilização para afirmar a produção frente ao mercado e à consolidação dos cineastas. A escrita da história estabeleceria uma nova relação entre o público e a produção local, e definiria o lugar do cinema na cultura nacional.

O cinema brasileiro tornava-se objeto de uma história própria, singular, pois escrever a história do cinema equivalia a estudar o cinema mundial, o que significava, na prática, o surgimento e o desenvolvimento das atividades cinematográficas europeias e norte-americana. Essa se estruturava de maneira linear, causal, homogênea e, principalmente, progressiva, pois apresentava o lento movimento de libertação do cinema em relação ao teatro, permitindo-o realizar-se em sua essência. Haveria uma linguagem que lhe era própria, que definia sua especificidade. Os filmes, diretores e teóricos, sucessivamente, em cada experiência fílmica ampliavam as possibilidades artísticas de uso dos meios técnicos próprios da arte nascente. Assim construía-se paulatinamente a linguagem cinematográfica. Essa história era progressiva ainda por mostrar a contínua consolidação do cinema nas diversas partes do globo terrestre: a multiplicação das salas de cinema, a captação de imagens dos diversos lugares do mundo, o culto às estrelas. A história do cinema era também uma história econômica ao revelar tanto a contínua conquista de mercados pelas cinematografias europeias e, principalmente, a norte-americana mundo afora, quanto o desenvolvimento de uma indústria.

Os historiadores já haviam definido os filmes, diretores, rostos e expressões de astros e estrelas, escolas, movimentos, periodizações, características, músicas que compunham a história do meio cinematográfico.

Não era o caso de encaixar a produção brasileira nessa história em que a evolução da linguagem, o aperfeiçoamento técnico e o progresso econômico seguiam paralelamente. Tratava-se de demarcar sua trajetória singular, buscar os marcos de sua empreitada, definir suas características, identificar os homens e

mulheres que deram início e prosseguimento à atividade, buscar nossos astros e estrelas e construir periodizações próprias. Nesse movimento de elaboração da história do cinema operou-se uma ruptura na perspectiva com que se olhava a produção.

As críticas, unanimemente, apontavam a má qualidade dos filmes: roteiros anticinematográficos, mal elaborados, sem ritmo; interpretação excessivamente teatral dos atores ou emprego de atores sem expressividade; problemas técnicos primários – som, luz, enquadramento – e má utilização dos meios cinematográficos; imperfeições na direção. Esses quatro pontos – roteiro (e argumento), desempenho dos atores, parte técnica e direção – eram os pilares da crítica de cinema. E, costurando todos esses problemas, a falta de identidade entre público e filmes: o brasileiro não se via retratado na tela. A avaliação de cada filme nacional tornava-se uma avaliação do cinema nacional. Estava-se sempre à espera de um filme redentor, que apontasse para um vetor de progresso da cinematografia local.

São impressionantes estas idas e vindas do cinema brasileiro. Uma determinada fita dá um passo adiante, vem outra e desfaz o que foi feito. Até parece que estamos em mundos diferentes e não vivemos a mesma aventura. O progresso alcançado não é assimilado. Os setores industriais são estanques.⁵

Infelizmente, [Aguilha no palheiro] não conseguiu reabilitar o cinema nacional – tarefa, aliás, que se exige de todos os estreates e que, evidentemente, até hoje, nenhum pode cumprir. Não obteve, ainda, resultado semelhante ao exibido em *Amei um Bicheiro* por outros dois diretores que também foram críticos (Jorge Ileri e Paulo Vanderley) – talvez porque tivesse optado pelos métodos da pseudo-escola neo-realista italiana, pela qual, já no tempo em que escrevia sobre cinema suas simpatias eram evidentes. Sem contar com as máquinas e os técnicos que, na Vera Cruz, encadernam tanta besteira, sem gastar um oitavo do capital consumido em barbaridades como *Sinhá Moça* ou *Apassionata*.⁶

As palavras sobre o filme de Alex Viary, *Aguilha no Palheiro* (1953), publicadas respectivamente nos jornais paulista e carioca, repetem ideias e conceitos presentes nos textos da crítica. A cada lançamento indagavam-se os motivos de nosso fracasso e cada fita era responsabilizada pelo nosso retrocesso; afinal, os homens de cinema, críticos, estudiosos e realizadores, concordavam que já havia sido produzido um bom cinema, genuinamente

brasileiro. Tratava-se das fitas realizadas nas primeiras décadas e em parte perdidas para sempre. Filmes cujos rastros espalhavam-se em jornais da época e nas memórias de realizadores e espectadores. Os que sobreviveram, tornavam-se objeto de estudo e exemplar de épocas melhores.

O tempo presente era, portanto, ingrato para os filmes de maneira geral, salvo raras exceções, que por vezes chegavam a ser mitificadas, caso de *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, que obteve o prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes. Durante muitos anos a fita foi considerada nossa melhor produção e apresentada como um modelo a ser seguido. Sua repercussão positiva no exterior era ressaltada em todas as críticas, assim como a receptividade do público.

Ao olhar para os filmes do passado, a crítica cedia lugar à crônica e o cinema nacional perdia todas as pechas que lhe eram imputadas. O olhar do cronista tecia histórias e apreciações em torno de filmes, realizadores, salas de cinema. Neste olhar se reconhece também o tom elogioso e saudosista presente nos textos de narrativa fácil e envolvente.

As críticas feitas aos filmes à época de sua realização eram deixadas de lado no momento em que esses eram revistos. Eles, os filmes, tornavam-se o fio condutor pelo qual se contava a vida dos realizadores, o desenvolvimento da atividade cinematográfica no país e a disseminação das salas de exibição pelas cidades.

A linearidade, a causalidade, a homogeneidade e a progressividade que caracterizavam a escrita da história do cinema mundial estavam ausentes da história do cinema brasileiro pela total impossibilidade de aliar visões tão díspares sobre o cinema local. Havia uma ruptura que dividia o cinema em dois e a causa não estava somente na total ausência de um regime de produção contínua. Essa ausência até justificava, em parte, os problemas do cinema, pois sem experiência seria difícil o aperfeiçoamento do meio. Os críticos chegavam a escalonar os aspectos a serem avaliados numa película e colocavam os problemas técnicos num segundo plano. No entanto, não era possível desconsiderar de todo o seu progresso. No passado, com recursos mais limitados, teriam sido produzidas fitas de melhor nível e qualidade. Além disso,

havia naquele momento presente uma maior disponibilidade de capital do que nas primeiras décadas do século XX.

O próprio termo “cinema nacional” ou “cinema brasileiro” era alvo de debates, principalmente entre aqueles que questionavam a atitude de defesa incondicional de toda e qualquer fita. Uma produção regular no país com artistas e técnicos nativos garantia a existência de um cinema local? Inúmeros artigos tinham como tema a legitimidade de se falar em cinema brasileiro. Não havia dúvidas quanto à existência de um cinema brasileiro no passado. Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga e Carmem Santos, por exemplo, teriam feito cinema – bom cinema – que expressava e revelava o que havia de melhor do Brasil. Lima Barreto, ao realizar *O Cangaceiro*, teria sido responsável por um dos raros momentos em que esse passado teve continuidade pela qualidade técnica, pelo roteiro preciso e pela tônica brasileira presente na película.

O decreto n. 30.179, do oito por um, que garantia a exibição de uma fita local para cada oito estrangeiras, chegou a ser veementemente atacado pela imprensa. O mercado deveria ser conquistado, ganho como decorrência da qualidade das fitas. A lei incentivaria, na visão dos críticos, a ampliação da produção de má qualidade, principalmente as chanchadas, que sempre tinham público certo. Sendo assim, o público também tinha sua parcela de culpa pela situação do cinema.

Nos suplementos e revistas especializadas, a tendência era seguir a linha de crítica e questionamento. Havia, também, casos flagrantes de omissão, como na *Revista de Cinema*, que durante todo o debate sobre a revisão do método crítico e nos balanços anuais dos filmes exibidos em Belo Horizonte não fez uma única menção ao cinema brasileiro.

Na *Revista de Cultura Cinematográfica*, também mineira e originada do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos), a atitude era diversa. Editada com o apoio da União dos Propagandistas Católicos (UPC),⁷ dedicou-se desde seu primeiro número a debater e informar sobre o cinema nacional,⁸ garantindo espaço a novos realizadores, produções e notícias sobre as questões da indústria cinematográfica. O fato de a UPC ser proprietária de estúdios explica em parte a questão.

A diretriz católica da revista, segundo a qual era necessária a formação do espectador a fim de que ele interferisse no desenvolvimento do cinema, trazia a discussão sobre o cinema brasileiro para o primeiro plano. O espectador deveria ser capaz de avaliar um bom filme. Dessa forma, pressionaria o mercado a fim de que fossem realizados filmes de melhor qualidade e afinados com os preceitos católicos. O crítico, mais do que um mediador, deveria desempenhar uma função pedagógica junto ao leitor. Essa preocupação se refletia na linguagem adotada na revista: textos curtos e mais acessíveis ao grande público, aliados a um grande número de informações. Esse foi um dos motivos do grande espaço dedicado à divulgação das atividades dos diversos cineclubes espalhados pelo Brasil.

Por visar à formação do público, a linguagem da revista era bem menos elaborada do que a da *Revista de Cinema* e dos suplementos culturais. A revista, que foi publicada de 1957 a 1963, agregou críticos importantes de diversos estados do país, como os cariocas Moniz Viana e Alex Viany, o baiano Walter da Silveira e José Sanz, gaúcho com passagens pelo jornal *O Globo* e, à época, pertencente aos quadros do *Jornal do Commercio* e chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ele publicara no número 10 da revista o artigo *Cinema Brasileiro*, no qual questionava a atitude dos críticos frente à produção nacional.

Há uma tendência cada vez mais generalizada para considerar como inimigo do cinema brasileiro todo aquele que a) não aplaude, indiscriminadamente, os filmes brasileiros; b) não combate o cinema estrangeiro, considerando como tal apenas o americano (atitude muito suspeita que deixa o gato escondido mas com rabo de fora). [...]

O cinema brasileiro, depois de 1930, vem sendo uma vítima constante dos pruridos “patrióticos” de certos grupos mas nunca com tanta intensidade, como ultimamente. De um vago patriotismo romântico, passaram a um exacerbado nacionalismo que se traduz em projetos de lei.⁹

Os críticos que se posicionavam diferentemente em relação ao cinema produzido no país naquele momento, muitas vezes, de maneira conflitante, ao avaliar o cinema realizado no passado, tendiam ao consenso.

A prática da pesquisa histórica ou da organização de arquivos, atividade na qual se tornaram célebres os nomes de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Pery Ribas, emergiu como problemática central nas discussões acerca do cinema nacional na década de 1950. Até então, eram atividades praticadas isoladamente e de repercussão limitada. Esse quadro muda a partir do funcionamento das cinematecas de São Paulo e do Rio de Janeiro, que passaram a dedicar-se às atividades de catalogação e pesquisa ao final dos anos 1950. Os arquivos particulares de cinema e os arquivos de cinemateca são distintos em sua dinâmica, significado e objetivo, mesmo tendo um campo de documentação em comum, tal como fotos, artigos de jornal, revistas e programas de salas de exibição. A cinemateca difundia a ideia da preservação de filmes, documentos e objetos como patrimônio, organizados visando a um público e direcionados ao incentivo da pesquisa. Sua forma de catalogação seguia parâmetros internacionais, já que a cinemateca encontrava-se associada a organismos de caráter mundial, além de receber doação de materiais (filmes, livros, catálogos, relatórios) dos mesmos. Os arquivos particulares tornavam-se acessíveis ao grande público na forma de cronologias, notas e divulgação de documentos ou de publicações sobre a história do cinema. O tom elogioso dos filmes dava a tônica nesses textos.

A história esteve associada a diferentes projetos, propostas e ações, conforme elenca Maria Rita Galvão no prefácio da segunda edição do livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, publicada em 1987:

Assim diferentemente de Caio Scheiby ou Benedito Duarte, para quem a História – além dos próprios filmes, que se empenhavam em descobrir e divulgar – era o registro factual de informações ou a crônica dos cineastas; de Almeida Salles e Paulo Emílio, que nesta época viam sobretudo a busca de tradição e condição de “cultura cinematográfica”; de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima ou Pery Ribas, para quem nunca se soube muito bem o que ela seria, porque a encerravam como precioso tesouro em suas cabeças e inacessíveis arquivos – para Alex Viany a pesquisa histórica se propõe e adquire sentido se puder explicar o presente: trata-se de buscar no passado não só as raízes mas as razões do presente, a origem e o desenvolvimento de um processo que atua no presente, e que é preciso entender para, eventualmente, dominar e interferir no seu curso. Ainda que enviezados pelos pressupostos do extremado nacionalismo da esquerda da época, os artigos de Alex Viany têm entre outros o incontestável mérito de pela primeira vez centrar o

interesse histórico nos problemas do mercado cinematográfico. A História do Cinema Brasileiro é a história da sua luta para vencer o cinema estrangeiro.¹⁰

Apesar dos diferentes usos que esses homens deram à história, compartilharam alguns princípios em comum. Entre eles, havia a preocupação com os rumos do cinema brasileiro, nos quais a história teria fundamental importância ao valorizar o que fora feito até então. Persistia uma visão dicotômica em relação à produção, em que se buscava no presente o retorno de um cinema que fora feito um dia. O investimento no passado disseminava através da imprensa, nos artigos enfocando a história do cinema brasileiro e as ações da cinemateca, um outro olhar para o cinema nacional, um olhar positivo que ganhava espaço ao lado das críticas diárias nos jornais que apontavam os inúmeros defeitos de nossas fitas. A valorização do passado lentamente teve a capacidade de constituir uma espécie de tradição, ao sistematizar e atrair atenção para uma determinada produção, mais especificamente a do período mudo. Dessa forma, as gerações mais novas puderam estabelecer uma relação de aproximação com o cinema brasileiro, caso de Glauber Rocha, que publica em 1963 *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro em que revê a história do cinema local,¹¹ e de Cacá Diegues, que, destaca em escritos e entrevistas a importância do contato com essa tradição em sua formação e atuação posterior no cinema.

Em outra direção, apontam os testemunhos de Paulo Emílio e Rudá Andrade. Paulo Emílio, um dos primeiros pesquisadores da história cinematográfica brasileira, grande incentivador do cinema nacional e um dos mais importantes interlocutores de mais de uma geração de críticos e realizadores, em inúmeros artigos assumiu seu desconhecimento em relação à produção brasileira, que tentava compensar entrando em contato com tudo que houvesse disponível sobre o assunto. No início dos anos de 1960, será um dos maiores entusiastas do Cinema Novo. Rudá Andrade, conservador da Cinemateca Brasileira entre 1954 e 1967, e organizador do livro *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*, edição "Cadernos da Cinemateca" nº1, publicada em 1962, afirma que nada conhecia sobre cinema nacional antes de ir para Roma no início da década de 1950 para estudar cinema; "*aliás, naquela época ninguém conhecia*".¹² Ao se engajar na cinemateca, será responsável por

importantes pesquisas e pela divulgação da produção nacional (filmes antigos que foram recuperados e a produção ligada ao Cinema Novo). Esses dois casos são significativos por revelarem a mudança que se operava naqueles anos em relação ao cinema brasileiro.

A defesa do cinema brasileiro e o trabalho em prol de sua memória e conservação eram até então uma tarefa levada adiante por homens que participavam ativamente da produção cinematográfica, caso dos já citados Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Pery Ribas. Quanto a Rudá e Paulo Emílio, seus envolvimento vieram posteriormente, após sólida formação nas cinematografias estrangeiras. Há nesse momento uma confluência de diferentes conceitos de história – a história como registro de fatos e acontecimentos, a história como crônica, a história como meio de explicação do presente, a história como elemento para formulação de um pensamento cinematográfico – e distintos usos da história – construção de uma memória do cinema nacional, embates políticos, reformulações estéticas – em favor de um projeto de construção de uma cultura cinematográfica em novos termos. O lugar central dado à história na formulação dessa cultura cinematográfica permitiu olhar o cinema por um prisma diferente do adotado na crítica cotidiana.

A dicotomia presente nas abordagens do cinema nativo encontra-se expressa num dos artigos de José Roberto D. Novaes escrito para a série *Notas sobre o cinema nacional*, publicada em quatro números da *Revista de Cinema*.

Como consequência do estudo realizado em São Paulo pelo Museu de Arte Moderna, relativo aos filmes nacionais, hoje conseguimos colecionar diversas críticas sobre este filme. Entretanto, há muita condescendência para com as obras analisadas, o que nos obriga a recorrer, mais uma vez, à crítica de Otávio de Faria, por a julgarmos mais interessante, uma vez que foi escrita na época do lançamento do filme, não sofrendo assim qualquer prejuízo saudosista.¹³

O estudo a que se refere são os catálogos resultantes da I e II Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro,¹⁴ com textos de Benedito J. Duarte e Jurandy Noronha, uma das primeiras publicações a sistematizar os conhecimentos elaborados sobre a história do cinema no Brasil. O filme *Sinfonia da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, fora um dos exibidos na retrospectiva e, nas palavras de Otávio de Faria, de *O Fan*,

escritas à época do lançamento do filme, “*como documentário não presta. Como filme de ritmo muito menos*”.¹⁵

Se não fora reconhecido à sua época como um exemplar válido da cinematografia, fora-o posteriormente, por constituir-se como um registro que restara do passado. Alex Viary, em *Introdução ao cinema brasileiro*, usa a mesma citação de Otávio de Faria, aqui transcrita apenas um trecho, e tal como Roberto Novaes, diz que o filme merece destaque. Resta a pergunta: destaque por qual motivo, se ambos utilizam uma crítica negativa ao tecer suas considerações sobre a fita? Em que reside sua importância para a história do cinema nacional?

Sem querer responder a essa indagação com a afirmação de outro intelectual, o artigo de Paulo Emílio sobre *Ravina* (1959), de Rubem Biáfora, nos interessa na medida em que possibilita pensar sobre a relação que os pesquisadores estabeleciam com os filmes:

Incluo-me entre os que procuram acreditar no cinema brasileiro – mas vivemos de esperanças. [...] No fundo, minha posição tem sido sempre essa, a de confiar no que não foi feito ou ainda não vi. A produção atual nem uma vez concedeu-me a satisfação média, corriqueira, que encontro quase semanalmente nos programas da cidade. Uma ou outra fita brasileira pareceu-me um exercício capaz de sugerir um progresso ulterior; esse é o interesse máximo que o cinema brasileiro moderno tem conseguido de mim. No que se refere aos filmes realizados antigamente, em nosso País, minhas reações são diferentes. Em primeiro lugar, a passagem do tempo permitiu que se revelasse plenamente o valor social e histórico desses documentos, o que por si já é de grande interesse, mas inclusive no terreno estético essas obras adquiriram o sabor particular de arte primitiva que desarma o espírito crítico e permite a descoberta de encantos que não foram calculados, muito pelo contrário, em geral emanam da inépcia. Quando vemos um filme brasileiro de há mais de trinta anos não pensamos um só instante em compará-lo com as obras-primas produzidas na mesma época nos Estados Unidos ou na União Soviética. A fita interessa-nos porque à sua maneira reflete o Brasil anterior à revolução de 1930, porque percebemos a constância da velha convenção cinematográfica para a qual a virtude é loura e o pecado moreno, ou ainda porque nos surpreende e diverte uma alusão sensual sugerida pela imagem de uma pua mecânica.¹⁶

Paulo Emílio reafirma a construção de uma história à parte. A história do cinema mundial e a trajetória brasileira não tinham correspondência. Também

não se trata de uma questão de atraso, ou seja, de o tempo de realização local ser defasado em relação aos demais. Isso seria supor que a história do cinema nacional também seria linear, causal, processual e que um dia seria igual à dos estrangeiros, o que não era o caso.

O passado não é passível de ser avaliado segundo os padrões da crítica vigente, afirma Paulo Emílio. Se foram negativamente avaliados no passado, caso do filme *Sinfonia da Metrópole*, o presente os vê de outra maneira, como documentos. Eles constituem registros: valem pela imagem que apresentam do passado e por revelarem a forma como apreendiam esse passado. Ao mesmo tempo, segundo Francisco Luiz de Almeida Salles os filmes constituíam testemunhos da experiência cinematográfica brasileira. Portanto, fazia-se necessário prestigiar, estudar e defender os filmes, pois a partir deles e de tudo aquilo que pudesse articular a memória do cinema nacional – fotografias, cópias de roteiros, cartazes, anúncios, artigos, coleções de jornais e revistas, depoimentos – era possível vincular a produção local a uma tradição própria.¹⁷

Segundo os primeiros historiadores do cinema brasileiro, a produção do passado não possuía continuidade com o que se fazia naquele presente. No passado se localizava uma produção de qualidade, com afluência de grande público, domínio das rudimentares técnicas de cinema. Esse era o período da descoberta, dos aventureiros que arriscavam tudo na empreitada cinematográfica, da inocência do registro das primeiras imagens. Ao final do período mudo, Humberto Mauro já produzira seus primeiros clássicos e a Cinédia de Adhemar Gonzaga deixara um saldo de 35 películas, algumas dirigidas pelo cineasta mineiro.

Ao constituir a história do cinema brasileiro como um assunto à parte da história do cinema mundial, a produção brasileira deixava de ter no produto estrangeiro o ponto de referência, de comparação. No terreno da história, o cinema livrava-se de um de seus mais constantes fantasmas de longa data: o contraponto com a cinematografia estrangeira. Entenda-se por isso a produção europeia e, principalmente, a norte-americana, modelo de cinema a ser seguido, tanto na linguagem como na forma de produção, estruturada com base nos grandes estúdios, na organização dos filmes por gêneros e no *cast* de grandes estrelas.

Entender o filme em seu contexto de produção, situando-o em relação a outras obras produzidas no país no mesmo período, também era uma saída problemática. Poucos exemplares restaram de nosso chamado “cinema primitivo”, conforme termo cunhado à época, o que dificultava estabelecer uma linha evolutiva no cinema.

Só podemos julgar [o diretor] Alberto Traversa [...] através dessa sua película, à falta de outras que certamente se perderam no tempo e no espaço. Mas somente esta fita basta para nos dar o porte do cineasta, alguém que conhecia seu ofício, um bom diretor de elenco, um realizador consciente, cuja obra, após tantos anos decorridos, nos deixa perplexos pela pureza de suas intenções, pela fluência de sua narrativa, pela influência que nele exerceram velhos mestres do cinema, como Griffith e Ince...¹⁸

Se o caso de Alberto Traversa não era regra, também não constituía a única exceção. Além disso, a existência de um filme não representava a disponibilidade de acesso a ele. Quando era possível o contato com a fita, decorrente de sua preservação e condições de exibição tornava-se um problema organizar elementos que fornecessem uma visão de conjunto da época de sua produção.

Muitos estudos eram resultado do levantamento de artigos de jornais e revistas, da compilação de testemunhos, da redação de memórias e de coleta de informações de segunda mão. A série “Notas sobre o cinema nacional” iniciada no número cinco da *Revista de Cinema*, por exemplo, constituiu uma cronologia comentada da produção brasileira nas suas primeiras décadas, situando os primeiros realizadores e os filmes produzidos a cada ano. Os catálogos das Retrospectivas do Cinema Brasileiro, o livro de Carlos Ortiz, intitulado *O romance do gato preto*, os artigos de Pedro Lima para *O Cruzeiro* e os de Alex Viany para *Manchete*, a revista *Cena Muda* e a publicação carioca *O Fan*, do final da década de 1920, constituíram as fontes a partir da qual Roberto Novaes elaborou seu texto. Essas eram, aliás, as poucas que existiam à época e às quais jornalistas e pesquisadores recorriam.

A escassez de informação expressava-se na falta de uniformidade dos textos que compunham as “Notas sobre o cinema nacional”. De alguns filmes havia apenas a informação de sua existência; de outros se tinha a ficha técnica,

o resumo de alguns enredos e, de alguns poucos, a apreciação crítica, geralmente as publicadas por ocasião de seu lançamento. O jornal do Chaplin Club era o principal ponto de referência para avaliação das fitas citadas. A apreciação do cinema realizado nas primeiras décadas muitas vezes constituía ecos de textos e de memórias que diziam respeito a essas fitas de outrora, antigos realizadores, público nacionalista. Na introdução do catálogo da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, propõe-se uma divisão da história do cinema brasileiro em três tempos: a idade muda ou esplendor; o advento do som ou a fase da decadência; o renascimento ou a era do renascimento paulista.

Em 1908, vamos encontrar Paulo Benedetti, que se tornaria uma das mais importantes figuras do Cinema Nacional.

Dedicava-se ele, principalmente, ao cinema de laboratório, aonde conseguiu tornar-se famoso. Não realizou nenhuma obra de arte, mas por duas vezes colocou o Brasil na dianteira cinematográfica mundial.

Assim, em 1908, realizou em Barbacena, Estado de Minas Gerais, o seu célebre filme “Uma Transformista Original” [...]. Este filme levava a música gravada na película, por intermédio de notas musicais, tornando, assim, fácil a execução da música por ele escolhida, para a orquestra do cinema exibidor.

Por outro lado, Benedetti inventou um sistema de revelação, que transformava o filme preto e branco em colorido. Podia, pois, filmar em preto e branco, e ao revelar conseguir um colorido perfeito, que segundo os que viram é o melhor colorido apresentado até hoje. Como se tratava de uma descoberta importantíssima, sua fama correu mundo, e os ingleses vieram comprar-lhe a fórmula. Não a vendeu ao povo amigo, e com isto sua fórmula foi perdida, pois não a revelou a ninguém.

Paulo Benedetti foi um grande vulto do nosso cinema e não pode ser esquecido pelos que se interessam ou venham a se interessar pelo Cinema Nacional.¹⁹

Se o cinema nacional não sabia contar uma história, também não sabia valer-se dos princípios básicos da fotografia, da iluminação ou do som. No passado, os realizadores, além de hábeis artesãos dotados de espírito aventureiro lançando-se na empreitada da realização cinematográfica, dominavam as técnicas existentes, caso dos citados Alberto Traversa e Paulo Benedetti, e eram capazes de feitos que, infelizmente, ficaram somente na memória.

Entre os filmes que fazem parte do panteão cinematográfico nacional, caso de *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, e *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro, alguns dos quais já irremediavelmente perdidos desde a década de 50, *Limite* (1930-1931), de Mário Peixoto, nos interessa pela sua singularidade. O filme, um mito cuja aura perdura até a atualidade, foi pouco exibido e sua restauração ocupou mais de uma década, tendo sido levada adiante por Plínio Sussekind Rocha, a pedido do próprio Mário Peixoto, seu amigo desde os tempos do Chaplin Club, auxiliado por Saulo Pereira de Mello. Portanto, mais de uma geração de críticos e cineastas não assistiu ao filme.

A ausência da imagem foi preenchida por memórias e palavras durante muitos anos. Ao abordar *Limite*, Roberto Novaes o apresenta como a “*obra-prima de nosso cinema. Surgiu da direção e planejamento cuidadoso de Mário Peixoto, e da fotografia funcionalíssima de Edgar Brasil*”,²⁰ fazendo coro a inúmeros críticos que já haviam dedicado muitas linhas a *Limite*. Em seguida reproduz um trecho do cenário (roteiro) do filme, que ocupa duas páginas, buscando através do texto compensar a ausência da imagem. O fragmento seria também expressão da grandiosidade do filme, perceptível em qualquer elemento que o compunha. Ao fim, lamenta que suas exibições sejam esporádicas e esclarece ao leitor que nunca assistiu a película. Seu caso, aliás, não era único.

O cinema passara ao longo dos anos por algumas tentativas de industrialização. A Vera Cruz, última empreitada, “traumatizara” por diferentes motivos o meio cinematográfico. As pessoas viram em sua falência o descaso do governo, a adoção de um modelo equivocado de produção, a incompetência aliada à realização de fitas de custo elevado ou ainda desconsideração com a dinâmica do mercado. De qualquer maneira, esse elemento ampliava ainda mais o distanciamento entre o cinema local e o estrangeiro.

Os espectadores constituíam igualmente uma esfera de preocupação.

A plateia do cinema brasileiro se recruta, por um lado, nos setores mais rústicos do público, por outro, nos quadros da corporação e, finalmente, numa minoria intelectual militante. As três categorias participam, em graus diversos de consciência, desse fenômeno complexo que é o nacionalismo. A convicção do terceiro grupo não é profunda, e o esforço para valorizar o que anda por aí é sobretudo assumido em nome do que há por vir.²¹

A história seria, ainda, uma forma de aproximar o público do cinema.

Se era esperado um futuro melhor, a história revela um passado no qual houve um cinema de qualidade, ou pelo menos algumas fases, e nomes representativos. Portanto, seria capaz de ressurgir em algum momento.

Para alguns setores, já que o próprio Paulo Emílio identificava diferentes comunidades de espectadores, a história constituiu a possibilidade de olhar de forma mais positiva o cinema. Afinal, não se pode esquecer que o único elo que mantinha ligação entre o público e o cinema nacional era a chanchada, execrada pela crítica, por vários realizadores e por parte dos espectadores. O que o crítico chama de “setores mais rústicos” era o público desses filmes. Pela história buscava-se então ampliar a comunidade envolvida com o cinema brasileiro, criando perspectivas positivas em relação ao porvir.

Nas palavras de Cacá Diegues, cineasta e um dos expoentes do Cinema Novo, a publicação do livro de Alex Vianny teria representado:

um dos fatores de aproximação de toda uma geração que, com sua publicação original em 1959, tomava consciência de que havia uma certa tradição à qual nunca nos havia remetido, por ignorância e também preconceito.²²

A valorização desse cinema do passado impulsionava os novos realizadores a buscar uma retomada da produção brasileira. Ou seja, era preciso novamente construir uma cinematografia que pudesse ser chamada de nacional e assim fosse vista pela sociedade. O Cinema Novo se colocou como um movimento de construção de um cinema de expressão nacional; no entanto, foi buscar no passado suas origens e explicações para suas propostas.

Considerações Finais

Pode-se afirmar que essa nova cultura cinematográfica construída na década de 1950 teve a história como um de seus fundamentos. A ocupação desse lugar pela história foi possível na medida em que se passou a buscar uma nova compreensão do país a partir de novas categorias. A questão nacional, originalmente atrelada a movimentos de direita, torna-se o eixo central do pensamento de esquerda nas ciências sociais. Mas a principal novidade em

relação ao cinema é sua inclusão no rol das expressões culturais nacionais. Até então era uma forma artística cuja técnica e linguagem ainda não haviam sido aprendidas e desenvolvidas no país.

Neste movimento, o passado passou a ser visto como um lugar a que se deveria voltar. Em primeiro lugar, para se conhecer algo até então relegado dentro do conjunto das produções nacionais. Como em boa parte das narrativas que lançam o olhar para os tempos primeiros, lá encontra um lugar seguro. Na falta de vestígios que possam construir uma história linear e progressiva, como ocorria nas demais cinematografias nacionais, contam-se feitos. Uma época de ouro que, como sempre, antecede a queda. E cada fragmento – foto, roteiro, fotograma – vira a prova irrefutável da grandeza de outros tempos.

O passado também vinha cumprir sua função iluminista. Conhecer para assim formar o verdadeiro homem de cinema: ele vê, fala, discute, ouve, lê, escreve. E assim, pode dar coerência e consistência ao seu discurso. E esse indivíduo, claro, não existe sem seus pares.

Por fim, como fundar o amor ao objeto? A história dava provas, funcionava no domínio da razão. Mas como é próprio ao seu regime, promovia a “confusão” entre os tempos, pois o presente lançava-se ao passado com a mesma força desbravadora com que se arriscava a lançar-se no futuro. E, assim, o amor ao cinema confundia-se com o amor de todo dia, vivido por entre imagens e palavras.

NOTAS

* Meize Regina Lucena Lucas é doutora em História Social pela UFRJ. Professora da UFC. E-mail: meizelucas@gmail.com

¹ SIMARD, Denis. De la nouveauté du cinéma des premiers temps. In: GAUDREAULT, André; LACASSE, Germain; RAYNAULD, Isabelle (org.). *Le cinéma en histoire – institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*. Québec: Éditions Nota Bene ; Paris: Méridiens Klincksieck, 1999, p. 29-56.

² BERNARDET, Jean-Claude *Historiografia clássica do cinema brasileiro - metodologia e pesquisa*. São Paulo: Annablume, 1995.

³ As pesquisas de Paulo Emílio e Adhemar Gonzaga resultaram na publicação do livro *70 anos de cinema brasileiro* (Rio de Janeiro, Expressão e Cultura), em 1966, por ocasião da comemoração do aniversário do cinema nacional. O livro sistematiza ideias e pesquisas desenvolvidas ao longo de anos, presentes na formulação de seus pensamentos e presentes na imprensa, também, em forma de artigos.

⁴ BERNARDET, *op. cit.*, p. 48.

⁵ AGULHA no palheiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 7, 4 out. 1953.

⁶ VIANA, Moniz. Agulha no palheiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 20 jun. 1953.

⁷ UPC: produtora, exibidora e distribuidora de filmes, incorporadora e construtora imobiliária, proprietária de cinemas e estúdios cinematográficos.

⁸ FONSECA, Geraldo. Há um cinema nacional? *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, p. 38-41, n. 1, jul./ago. 1957.

⁹ SANZ, José. Cinema nacional. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 10, p. 43-44, fev./mar. 1959.

¹⁰ GALVÃO, Maria Rita. O historiador Alex Viány. In: VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987, p. XIV, XV.

¹¹ "O índice de Revisão crítica do cinema brasileiro indica uma cronologia desta história: Humberto Mauro, Limite (Peixoto), Cavalcanti, Lima Barreto, Independentes ... constituem uma linha de continuidades e descontinuidades de uma história que se confunde com seus personagens que importa na versão histórica glauberiana. Quem foram e são os autores de cinema no Brasil é a questão que dirige o texto". MACIEL, Katia. *Poeta, herói, idiota. O pensamento de cinema no Brasil*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000, p. 34.

¹² Depoimento dado à autora em 31 de maio 2002.

¹³ NOVAES, José Roberto Duque. Notas sobre o cinema nacional. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 9, p. 24, dez. 1954.

¹⁴ A Primeira Retrospectiva do Cinema Brasileiro foi organizada em 1952 por Caio E. Scheiby e Trigueirinho Neto e a Segunda Retrospectiva, em 1954, no quadro do I Festival Internacional de Cinema no Brasil por Benedito J. Duarte, Almeida Salles e Caio E. Scheiby.

¹⁵ FARIA, 1929 apud NOVAES, 1954, p. 24.

¹⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. Perplexidades brasileiras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1959. Suplemento Literário, p. 5.

¹⁷ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Desenvolvimento artístico do cinema brasileiro. In: *I MOSTRA do Cinema Brasileiro*. São Paulo, nov./dez. 1952.

¹⁸ ALBERTO Traversa e *O segredo do Corcunda*. In: *RETROSPECTIVA do cinema brasileiro*. São Paulo: MAM, fevereiro 1954.

¹⁹ NOVAES, José Roberto Duque. Notas sobre o cinema nacional. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 5, p. 21, ago. 1954.

²⁰ NOVAES, José Roberto Duque. Notas sobre o cinema nacional. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 10, v.II, p. 11, jan. 1955.

²¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. Decepção e esperança. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 fev.1960. *Suplemento Literário*, p. 5.

²² DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro – ideia e imagens*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS / MEC / SESu / PROED, 1999, p. 93.