LEANDRO JOSÉ LUZ RIODADES DE MENDONÇA

Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Mariarosaria Fabris.

LEANDRO JOSÉ LUZ RIODADES DE MENDONÇA

Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Mariarosaria Fabris.

LEANDRO JOSÉ LUZ RIODADES DE MENDONÇA

Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Mariarosaria Fabris.

Defendida em	de	_ de	perante a seguinte Banca Examinadora

Resumo

Esta Tese discute questões da construção historiográfica da história do cinema. A história do cinema compôs um conjunto de obras que, normalmente, toma como ponto de partida obras cinematográficas, e não aspectos considerados extra texto, como a economia ou a recepção. Esse trabalho tenta, através do uso do conceito de modo de produção, unir em um aparato conceitual questões estéticas e econômicas. Para tanto, refaz uma parte do percurso historiográfico sobre o cinema brasileiro dos anos cinqüenta e tenta discutir fundamentalmente dois aspectos: o primeiro que o cinema pode ser entendido por meio do conceito de modo de produção; e o segundo reside na descrição de dois exemplos, em linhas gerais, de modos de produção que coexistem na mencionada década. Por fim, destaca que o conjunto de filmes da chanchada produzido na Atlântida pode ser caracterizado como um modo de produção que se opunha de várias maneiras ao recém surgido modo de produção, representado pelo filme Rio 40 Graus.

Palavras chave: Modo de produção cinematográfico, História do cinema, História, Economia do cinema, Técnica cinematográfica, Cinema brasileiro, Estética cinematográfica, Marxismo e cinema.

Abstract

This thesis discusses the historiography of Film History. Film History has produced a set of material that, generally, takes as starting point the films themselves and do not consider extra text material, such as the economy and the reception of the film. This work attempts, through the concept of mode of production, bridge under a conceptual apparatus matching up aesthetic and economic matters. In doing so, the work critically looks at the fifties Brazilian Film History and makes basically two propositions: one is that Cinema may be understood through the conception of mode of production; the second consists of the description of two examples, in general terms, of modes of production coexistent in the decade. Finally, it highlights that the set of chanchada films, produced by Atlantida, may be characterized as a mode of production that is in many ways opposed to the more recent modes of production represented by the film Rio 40 Graus.

Keywords: Modes of production, Film history, History, Film economy, Brazilian Cinema, Cinematographic Aesthetics, Cinematographic Technique, Marxism and cinema

AGRADECIMENTOS

A Mariarosaria Fabris, pela orientação e pelo auxílio inestimável nas

horas de maior necessidade.

Aos colegas do Departamento de cinema da UFF, por terem me

permitido afastar-me das atividades profissionais, sem o qual não teria a

oportunidade de desenvolver este trabalho. Aos colegas do departamento de

comunicação do UNIPLI, pela companhia e pelo prazer da convivência.

Aos amigos que dividiram comigo este projeto desde o nascedouro. A

Allan Rocha pela companhia sempre constante. E a Antonio Serra, José

Marinho, Tunico Amâncio e João Luiz Vieira pelo incentivo e interlocução ao

longo destes anos.

A minha esposa Márcia Motta pelo incentivo, paciência e exemplo, sem

sua ajuda não teria conseguido lançar-me na aventura da pesquisa ou

descoberto o prazer de trabalhar com a matéria da história. Junto dela

agradeço a meus filhos, por existirem e me proporcionarem a vontade de fazer

e continuar o que faço...

Leandro Mendonça

Janeiro de 2007

<u>SUMÁRIO</u>

INTRODUÇAO	01-08
CAPITULO 1- HISTÓRIA DO CINEMA E MODO DE PRODUÇÃO	09- 60
CAPITULO 2 CINEMA POPULAR E CINEMA AUTORAL	61- 89
CAPITULO 3 MODO DE PRODUÇÃO DE SUBSTITUIÇÃO DE IMPOR DE FILMES	TAÇAO 90-125
CAPITULO 4 O MODO DE PRODUÇÃO COOPERATIVADO: O EXEMP	LO DE 26- 164
CONSIDERAÇOES FINAIS 16	5 -171
BIRITOCDAFIA CONSILITADA 17	2 -178

Este trabalho tem suas raízes no meu processo de formação como pesquisador de cinema e nos incômodos dele decorrentes. Comecemos do início, essas perguntas sobre modo de produção, que acabaram expressas no projeto de pesquisa, foram objeto de uma conversa na comemoração pelo recebimento de um título por Nelson Pereira dos Santos. Após a cerimônia, fomos todos comemorar e, entre os presentes, estavam vários colegas do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF. Sentamos-nos ao lado de Nelson e, conversando sobre nossa dissertação de mestrado (que trata do campo da crítica cinematográfica na primeira metade da década de 40), externávamos nossa impaciência sobre o fato de os estudos de história do cinema se segmentarem muito e em várias direções. Os campos que compõem a área de estudos parecem muito distantes uns dos outros. A crítica, classificada por muitos como um espaço literário, a análise de filmes, toda poderosa, ocupando quase tudo e a recepção e os aspectos técnicos e econômicos, surgindo como um tipo de patinho feio das pesquisas universitárias.

Nossa dissertação gira em torno das críticas e da recepção negativa do cinema brasileiro no inicio da década de 40. Neste momento, era clara a influência dos modelos norte-americanos de produção, distribuição e, por conseqüência, também de sua face estética. Defendíamos e reiteramos aqui, que a crítica era parte do campo intelectual. Propomos, ainda, uma definição de crítica que a articula de maneira profunda com o objeto fílmico, ao ponto de

considerá-la parte mesmo do objeto. O problema se apresenta nos ganhos de estima (importantíssimos para qualquer atividade artística) e nas facilidades de recepção e compreensão do próprio objeto no contexto de sua fruição. Isso tudo nos mostrava a necessidade de tentar trabalhar organizadamente com a maior parte possível de problemas, práticas e questões que tocassem o sistema produtivo para tentar entender em um viés, mas completo, o campo da produção e recepção cinematográfica. Neste ponto, Nelson levantou a questão do modo de produção, expressando sua vontade de estudá-lo e falou sobre os anos 50 e 60 como espaço privilegiado para descrever o modo de produção do cinema brasileiro. Era o fim da retomada dos anos 90 e Nelson argumentava sobre a pertinência ou não do modelo de intervenção estatal. Um grande grupo de pessoas sentia, naquele momento, a fraqueza do sistema de financiamento baseado na renúncia fiscal e os limites, óbvios, deste mesmo sistema (escolha dos filmes, incapacidade de distribuição, a quase impossibilidade de produzir vários tipos de conteúdo, apenas para citar os mais graves) e, em muitos momentos, se anunciava um déjá vu, uma repetição de erros cometidos no passado.

Essa foi a semente que passamos a desenvolver e o modo de produção, era um conceito que, a princípio, só poderia ser aplicado nos estudos sistêmicos de largo alcance, sobre toda uma sociedade. Tínhamos também a impressão errada de que só poderia utilizá-lo em grandes períodos de tempo, na história de longa duração. No entanto, descobrimos que esse, aliás como todos os conceitos, era maleável e se prestava ao projeto que pretendíamos desenvolver, ou seja, o de tentar dar continuidade ao trabalho que realizamos no mestrado; entender como o cinema brasileiro se desenvolveu de maneira

tão antagônica a seus próprios interesses. A crítica lá, como a distribuição aqui são instrumentos de acesso, meios de compreensão para o incômodo objeto da rejeição, *in totum*, de setores inteiros da produção cinematográfica e da manutenção de um sistema econômico, quase que inteiramente adverso a sua existência. No processo de moldar o conceito para o uso proposto, tivemos como primeiro aporte a obra de Bordwell e colegas ¹sobre modo de produção no cinema clássico narrativo e o trabalho de Mariarosaria Fabris sobre o cinema de Nelson Pereira dos Santos². Vislumbrava, através do trabalho de Fabris, o início de um modo de produção diferenciado, um rompimento e uma influência diferente ligada ao surgimento e ao aumento exponencial do cinema de autor no mundo pós-segunda guerra, através do neo-realismo e da luta por um conteúdo brasileiro "verdadeiro".

O contexto periférico tudo influencia no pensamento sobre o Brasil, e não por sua própria força intrínseca. A externalidade aos sistemas é produzida aqui mesmo nas racionalizações e nas formulações teóricas que aceitam e exploram como partida o externo e estrangeiro. Esta exploração tem como formatos principais o estabelecimento de padrões comparativos, buscando uma meta de qualidade ou o padrão de consumo, onde as mais variadas maneiras culturais acabam absorvidas como se fossem naturais. O conceito de modo de produção implica nisso tudo e poderia ser apropriado numa vertente de explicação total, que não cabe no âmbito deste texto. Aqui assumimos a continuidade com uma tradição dos estudos sobre audiovisual que vem se consolidando nas últimas décadas e busca agregar novas temáticas e novas

¹ Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, Nova York: Columbia University Press, 1985.

² Fabris, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

abordagens e, especificamente, os aspectos econômicos como focos centrais para a construção teórica.

A tentativa de juntar em uma análise a legislação, a organização empresarial, a recepção, a distribuição, o modo de filmar, o financiamento, entre outras questões, em sua relação com resultado estético, foi atingida apenas parcialmente. A abordagem pelo modo de produção significou a afirmação da existência de modos de produção diferentes, convivendo no mesmo momento histórico e ocupando nichos distintos no espaço de sobrevivência. Um exame com maior largueza implicaria a análise de todos eles, um a um, para, depois de criar este quadro geral, passar a demonstrar as relações, não só entre um e outro modo de produção, mas também entre estes e o contexto político e intelectual da época. Essa tarefa extrapola os objetivos do projeto original, que era estruturar e definir um conceito de modo de produção para o cinema brasileiro e aplicá-lo à década de 50.

Assim, o trabalho se divide em quatro capítulos, sendo que nos dois primeiros se tenta trabalhar os problemas da história do cinema e o conceito de modo de produção, com o intuito de torná-lo operacional. Na segunda parte, isto é, no terceiro e quarto capítulos, realizamos uma aplicação do conceito de modo de produção proposto, demonstrando sua utilidade para trazer uma historiografia, que se construiu na maior parte do tempo como uma história da arte, para a proximidade do objeto e criar fortes ligações com o estatuto da práxis e do real.

No primeiro capítulo, trabalhamos a relação entre história e história do cinema e, neste âmbito, com certas fontes históricas, muito ricas, as quais ou não são utilizadas ou ficam como um tipo de campo à parte que não se

encontra com a corrente geral dos estudos que têm viés intra-texto. Ainda neste capítulo, realizamos um mergulho nas raízes do conceito de modo de produção desde quando ele foi enunciado, pela primeira vez, no marxismo clássico. Não entraremos aqui na discussão sobre os muitos tipos de marxismo ou toda a celeuma existente com a briga sobre as aplicações históricas e sociológicas de uma das mais importantes formulações do pensamento ocidental. O que nos interessou, desde a proposição inicial, foi darmos curso à análise das condições de produção sem nos afastarmos da tradição de estudos sobre a expressão cinematográfica. O objetivo foi conseguir somar as duas vertentes, incluindo elementos que iluminassem a expressividade das obras através das vicissitudes de seu nascimento e no curso da circulação e da recepção crítica após o lançamento. O conceito inicial de Bordwell não possuía, como elemento constitutivo, a distribuição e a exibição e, assumidamente, se colocava como um estudo sobre os modos de filmar nas suas relações com a normatividade técnica do sistema de estúdios. A falta dos elementos mais ligados à dimensão econômica imprimia uma dada direção de análise para o conteúdo dos filmes. Como a intenção deste trabalho é voltada para o problema da distribuição no Brasil, adicionamos ao núcleo de nossa proposta as questões relativas à distribuição, exibição e recepção dos filmes no país, conseguindo com isso abrir um espaço interpretativo fértil para responder as demandas que o cinema brasileiro continuamente tem tentado explicar de variadas formas.

A distribuição é problema sempre presente nas preocupações do cinema brasileiro, porém a força da gravidade dos problemas de produção acaba por se sobrepor a todas as questões e determinando uma lateralidade no

tratamento destes problemas. Este enigma eterno levou boa parte das forças produtivas a pensar ser possível resolver o problema da circulação do cinema brasileiro pela reserva forçada de tempo de exibição no circuito comercial. Não temos nenhuma dúvida que esse é um dos erros históricos do cinema brasileiro. As leis de reserva acabam sendo usadas como teto e deixam o caminho aberto para que outros agentes dominem e explorem, com uma sem cerimônia espantosa, nosso mercado. O modo de produção de substituição de importações é explorado no capítulo terceiro e trabalha exatamente neste foco. Este modo se estrutura como uma estratégia de sobrevivência e um acordo tácito entre exibidor nacional e cinema estrangeiro. O acordo se expressa no interesse em produzir para ocupar um pequeno nicho, sem arriscar desagradar o parceiro distribuidor estrangeiro, ou seja, faturar com a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros dentro de seus estritos limites. O triste nisso foi ter sido essa a conjuntura econômica cavalgada, aproveitando-se o que de mais importante existia como expressão do cinema popular na história do cinema brasileiro – a chanchada. Claro que, como expressão, a chanchada ultrapassa tudo isso, mas os efeitos da associação simbólica de uma expressão popular com a manutenção do espaço do cinema estrangeiro e, seu posterior abandono, têm longa repercussão e estão ainda por ser estudados em seus desdobramentos.

Impossível abordar a distribuição sem trazer para a discussão o problema do uso do sistema de exibição e distribuição. A idéia, por si só ingênua, de que se poderão interessar os donos dos meios de circulação através de parcerias e concessões fez e continua fazendo grandes estragos na economia do cinema brasileiro. O problema tem uma face atual encontrada na

discussão sobre a neutralidade de redes de transporte de conteúdo na internet. Nesta discussão, correlata a nossa, é cristalino o domínio exercido pelo dono do meio de difusão. Ele pode, num ou noutro momento, definir o que passa ou não, seja na sua banda larga (caso da Internet), seja em suas telas (caso do cinema) e deste modo controlar, no seu próprio interesse, o acesso aos produtos e serviços. Essa contenda é um espelho da discussão sobre circulação no mercado de cinema na qual estamos, o tempo todo, formando gosto e platéias a partir desse interesse representado pelo dono das redes de distribuição e exibição cinematográfica. Uma outra face contemporânea dessa discussão aparece na proposta de só se financiar com dinheiro público (renuncia fiscal) filmes que tenham distribuidores associados. Praticamente todos os distribuidores no Brasil são empresas privadas e isso redundaria numa óbvia sobre determinação de todo o mercado pelos detentores de uma capacidade já por demais poderosa. O claro desequilíbrio seria na direção do interesse dos agentes que já dominam o mercado e indicaria a vitória de um tipo de argumento, já muitas vezes visto, sobre a qualidade da produção brasileira. Esta baixa qualidade seria, como nos anos 50, a causa da população preferir o consumo dos filmes importados. Parece ou não os anos 50?

Num primeiro momento, pode parecer que tudo se resolve com o problema da distribuição, mas o cinema brasileiro também purga um afastamento de seu público, já que mesmo o chamado sucesso esteve e está restrito a uma franja do mercado e em toda sua história nunca foi majoritário. Essa era uma motivação central da reação que vai determinar o aparecimento do modo de produção cooperativado que se queria como alternativa a estes conteúdos controlados e vistos como réplicas pioradas. Fica clara a

necessidade de construir um conteúdo genuinamente brasileiro. Ainda neste movimento reativo exploramos, no quarto capítulo, o problema que se apresenta nas propostas de tentar levar o povo ao cinema e não o contrário, ou com se dizia na época, baixar o cinema ao povo. A união do cinema autoral com uma busca prolífica de tipos brasileiros associado ao processo de colocar em primeiro plano um outro estrato da sociedade brasileira é uma das marcas da nova temática que caracterizaria esse modo de produção. Juntemos a isso a produção de baixo custo e seu impacto na expressão e na busca de novas maneiras de filmar e fazer filmes no que talvez tenha sido um dos mais vigorosos movimentos do cinema brasileiro: o Cinema Novo.

HISTÓRIA DO CINEMA E MODO DE PRODUÇÃO

A história do cinema, já há bastante tempo, se afirmou como um dos lugares de grande produção teórica e interesse de consumo bibliográfico. Candente, multifacetada, opinativa ou analítica, ela enfrenta a questão do gigantismo, não somente da expressão artística do cinema, mas também de suas fontes que ultrapassam em muito a análise do objeto fílmico. Tais fontes, relativas ao estudo da cinematografia, têm por base não apenas o filme em si, mas estende-se a todos os materiais relacionados aquela produção e ao contexto histórico próprio da época. Há ainda inúmeras portas de entrada para a pesquisa, já que os filmes se unificam ou separam em escolas, décadas, nacionalidades, situações de produção, de acesso ao mercado exibidor, na relação com as legislações específicas e na recepção, entre outras possibilidades. Todas estas muitas entradas podem ser articuladas em jogos, analíticos ou não, tornando bastante complexa a tarefa de construir uma análise voltada para o uso do aparato teórico-conceitual da história. Um entrecruzamento necessário acaba por ocorrer com o uso de metodologias semelhantes à história da arte que terminam por marcar os estudos históricocinematográficos.

Este capítulo objetiva aprofundar alguns dos marcos teóricos e metodológicos, a nosso ver ainda pouco desenvolvidos. Neste sentido, pretende-se aqui aperfeiçoar o entendimento das condições de produção, estéticas e econômicas do cinema brasileiro. Nunca é demais lembrar o quão

pertinente é discutir o espaço de "autoconhecimento teórico do problema da história do cinema"³.

Como realizar essa operação em relação ao cinema brasileiro? Como firmar um espaço que reúna "rigor explicativo e exatidão empírica" Parafraseando Hobsbawn⁵, tal projeto requer um esqueleto analítico para conseguir o seu intento e este deve estar baseado em um elemento de mudança e transformação nos assuntos humanos, aqui o cinema, que seja observável e objetivo, desprezando nossa subjetividade, desejos ou julgamentos de valor. O elemento necessário aparece no crescimento da capacidade humana de controlar os meios do trabalho manual e mental, tecnológico e da organização da produção. Em outras palavras, é preciso falar de modo de produção em relação ao cinema, assumindo a complexidade de entrecruzamento, desnudando – portanto – essa via de mão dupla.

Mas é possível reconstruir esta relação e aceder ao real ou ao que verdadeiramente aconteceu? Claro que o saber histórico está ancorado em uma operação que implica a crença de algum tipo de acesso aos fatos passados, mas isso não significa que não existam diferenças entre acontecimento e fato histórico. Michele Lagny em seu *De l'histoire du cinéma* afirma que a história é necessariamente uma mescla de narração e explicação. Segue, citando Paul Veyne, que concebe o relato histórico como uma construção a partir de um ponto de vista. Nesta partida, se criam relações que se desdobram em narrativas históricas. Estas serão diferentes, pois são diversos os olhares sobre as fontes e distintas as articulações analíticas que

_

³Allen, Richard. Rewriting American film History. Londres: Framework 29, 1992, p. 86.

⁴Idem, p. 86.

⁵ Hobsbawn, Eric. *On History*. New York: The New Press, 1997, p. 31.

propiciam. Passa daí, a apoiar-se em Michel de Certeau para concluir a necessidade de se distinguir entre acontecimento e fato histórico. O primeiro é apropriado de forma distinta da tradicional (como uma data importante), pois uma data não existe por si mesma e sim pelo conhecimento, isto é através do instrumento conceitual do historiador, aquele que é necessário supor para fazer "possível uma determinada organização de documentos" ⁶ (ou seja, uma interpretação).

Ao esclarecer a maneira pela qual o problema historiográfico gira em torno de compor uma interpretação e, a partir dela e com ela, organizar um conjunto de fontes, colocam-se os limites da existência do fazer histórico. Seguimos apoiados em Lagny que, citando os historiadores cinematográficos Robert Allen e Douglas Gomery, afirma que a história do cinema deve "explicar as mudanças que tem sofrido o cinema desde suas origens, assim como trazer à luz os aspectos que tem resistido a estas mudanças". Neste ponto passa-se a problematizar a questão principal do fazer histórico e da construção de um discurso sobre o passado, o trabalho sobre o tempo, sendo esta a matéria prima fundamental do edifício historiográfico. Este trabalho organiza-se em categorias que se instalariam como instrumentos fundamentais para o historiador. São duas as categorias que operam com a matéria temporal - a cronologia e a multitemporalidade - e elas determinam, por sua vez, os aspectos principais de enunciação sobre esta dimensão fugidia.

A cronologia distinguiria o tempo longo, realizando a ligação da inovação com a tradição e permitindo que a transformação seja possível. Consegue,

-

⁷ Idem, p. 31.

⁶Lagny, Michele. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma.* Paris: Armand Colin, 1992, p. 44-46.

assim, uma demarcação da experiência coletiva das gerações e permite fixar as 'datas-referência' que constituem a cronologia (eventos históricos) em si. Uma cronologia é então indispensável para pensar o tempo, mas não se institui como uma realidade em si mesma e sim, como uma escala estabelecida convencionalmente⁸.

A multitemporalidade viria ampliar este conceito de tempo cronológico, trabalhando com tempos variáveis. Ela ocorre nos fenômenos sociais e assim o tempo histórico deixa de ser linear, uniforme ou homogêneo. Com isso, o material temporal passa a responder a uma outra necessidade do olhar sobre o objeto estudado em sua complexidade epocal. Fernand Braudel, que formulou essa noção de multitemporalidade, chama "diferentes tempos da história" aos vários ritmos que afetam, em relação ao tempo do calendário, os diversos tipos de fenômenos distribuídos sobre diferentes níveis de uma estrutura social⁹.

Teríamos três tipos de discursos históricos; o da história tradicional, que se prende ao tempo breve, ao individuo ao evento e nós, depois de longo tempo, nos habituamos a seu discurso precipitado, dramático de pequeno alcance; a nova história econômica e social que coloca no primeiro plano de sua pesquisa a oscilação cíclica e aposta na sua duração: ela se encontra presa a uma miragem, a realidade das subidas e descidas cíclicas dos preços. Atualmente ela é, ao lado do relato (ou do discurso tradicional), um discurso sobre a conjuntura que coloca em causa o passado em grandes fragmentos, dez, vinte ou cinqüenta anos. Mas, além disso, temos um terceiro discurso que

_

⁸ Idem, p. 32.

⁹ Idem, p.33.

situa uma história de alcance maior e mais sustentado, esta de dimensão secular, ou seja, a história de longa, ou mesmo de muito longa duração¹⁰.

Para além desta breve explanação sobre esta matéria primordial — tempo — e a forma como ela é tratada na história, devemos necessariamente passar a outro tipo de materialidade, dessa feita física, os rastros e as provas, ou pensarmos as provas do efetivamente acontecido — as fontes. No registro do tempo, em sua passagem ininterrupta e inapreensível existe apenas um infindável presente. O acontecido, uma vez vivido, perde sua materialidade física e transforma-se já em passado, um ente conceitual essencial ao homem porque o configura, mas conhecido apenas pela memória, seja pessoal, seja este tipo de narrativa que chamamos história. Para que possamos montar um discurso coerente sobre o passado e garantir que ele tenha algum tipo de fidedignidade e funcionalidade, devemos escolher e reorganizar esses fatos vividos através de perguntas e recortes, necessários para que tudo não se transforme em uma extensa e impossível reminiscência.

O trabalho com as fontes é o que garante, aceitando que elas são marcas e rastros de um efetivamente acontecido, dizer que a história fala sobre o que realmente aconteceu e se distancia de um discurso puramente ficcional. Lagny nota que neste ponto não existe qualquer discordância e afirma que "o recurso ao documento é a base do trabalho histórico". Segue desenvolvendo o problema de como saberíamos o que é um documento. Para responder a esta questão, devemos, portanto, investigar, conservar e criticar as evidências¹¹

-

¹⁰Braudel, Fernand. *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969, p. 44-45, citado in Lagny, *Op. cit.*, p. 33.

¹¹Lagny, Op. cit., p. 35-36.

sabendo que "os fatos do passado não nos são conhecidos, apenas seus traços são conservados"¹².

Junto à questão das fontes e em estreita relação com elas, temos a operação historiográfica. Ela representa as condições de produção efetiva, de onde e para onde fala o pesquisador de uma dada história do cinema. Claro está que a história, como qualquer outro discurso humano, tem um agente produtor, um lugar de produção e uma intenção. Estas características, compartilhadas pela história com toda a produção intelectual, retiram de seu processo construtor toda a possibilidade de neutralidade, de ingenuidade e a definem como um saber imperfeito, discutível, mas possuidor de normas de verdade e de condições de exercê-la profissionalmente que permitem chamá-la de científica¹³. Neste sentido, o processo de fabricação da história deve ser compreendido como um modo necessariamente limitado, como a relação entre um lugar (um chamado, um meio, uma profissão), métodos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura)¹⁴.

Neste ponto, devemos retornar à questão precípua do trabalho com a mesma pergunta, feita no início desta digressão, sobre o fazer histórico, para que com esse aporte, realizemos a relação entre os conceitos e métodos da historiografia e a história do cinema. Como fazer existir essa operação em relação ao cinema brasileiro? Vamos então, pela ordem, à questão da cronologia.

Temos atualmente na história do cinema brasileiro uma cronologia razoavelmente consolidada através de uma visão construída por uma

. .

¹²Lanblois, Charles-Victor & Seignobos, Charles. *Introduction aux études historiques*. Paris : Hachette, 1898, citado in Lagny, *Op. cit.*, p. 36.

LeGoff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.

¹⁴Cf. Certeau, Michel. L'écriture de l'histoire. Paris : Gallimard, 1975, citado in Lagny, Op. cit., p. 37.

abordagem mais estilística. Nesse sentido, ela se aproxima do quadro metodológico da história da arte, já que esta tem como principal propósito a construção e organização de grandes conjuntos de obras que possuam semelhanças em suas tendências e características formais, conteudísticas e estéticas em determinado período ou movimento.

O livro organizado por Fernão Ramos, *História do cinema brasileiro*, se divide a partir de critérios regionais (cinema carioca, ciclos regionais, cinema paulistano) e estilísticos. Esta divisão demonstra claramente uma opção de organização das fontes e, mais ainda, o tipo de pergunta que se fez a elas.

Propomos aqui a composição de uma cronologia um pouco diferenciada, mas referenciada a já existente e consolidada. Como já afirmado, o *constructo* histórico não pode e nem deve escapar de determinadas relações, sob pena de perder suas características de coerência e causalidade. Assim, não é de forma alguma a proposta de invalidar as conquistas precedentes, mas sim ampliar e perguntar a novas fontes, articulando os usos e descobertas já feitas. Dentro dos marcos da cronologia dos ciclos regionais e geográficos, queremos acrescentar algumas outras fontes documentais; estas se compõem principalmente pelo quadro das práticas ou modos de filmar, pelas formas de financiamento, distribuição e pelos mecanismos de exibição.

Para conseguirmos montar essas relações é que propomos a utilização do conceito de modo de produção 15 que, de muitas formas, possibilita todo um rol de indagações sobre as peculiaridades históricas da produção cinematográfica, bem como acerca da materialidade mesmo do discurso cinematográfico. A ligação deste conceito com uma concepção materialista da

-

¹⁵Mais adiante, discutiremos o conceito de modo de produção.

história nos direciona para uma aproximação com respeito aos métodos e objetivos deste estudo. A forma da expressão cinematográfica pode ser relacionada com estas novas fontes e voltaremos novamente à questão do conteúdo brasileiro nos filmes e sua busca de afirmação. Esta se dá não apenas pela aceitação por parte da crítica e do público, mas também pela decorrente continuidade de produção e conseqüente inserção/construção de um modelo de mercado que a receba, viabilize, financie e distribua.

Para tanto temos que indagar também à técnica e ao modo de filmar como se viabilizou determinada forma estética e se ela se diferenciou de alguma forma no modo de filmar das outras expressões no mesmo período. É preciso que fique claro que inquirir a prática sobre sua base econômica não implica uma tentativa de subordinar a forma estética a um determinismo técnico ou econômico. A intenção, como já dissemos, é ampliar o raio de análise e talhar uma lista diferenciada de perguntas às fontes. Devemos esquadrinhar a questão da economia do cinema e da cultura técnica de forma a inseri-las em nossa lista de preocupações.

O conceito de modo de produção a ser operado procura adequar-se a uma direção de análise em parte consagrada por uma vertente da historiografia de cinema, representada pelo trabalho de David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson¹⁶. Tentaremos mapear a ação de voltar à consciência para o estilo e, ao mesmo tempo. conciliar o estudo das formas técnicas que podem inflectir de alguma forma a expressão cinematográfica.

_

¹⁶Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

Alargar este campo significa que se deve olhar com precisão para as formas de inserção no mercado exibidor e distribuidor nas suas características de mercado hegemonizado pelo cinema estrangeiro e tentar descobrir se existiram estratégias de ascensão e sobrevivência para cada uma das formas de expressão, produção e inserção no mercado que concorriam em uma mesma época.

A pergunta então feita às fontes históricas difere de maneira essencial das realizadas pela história tradicional, presa ao tempo breve e ao individuo. Tenta tocar, como já explicitado acima, o estudo da conjuntura, de alcance mais longo, e entender a história do cinema também como uma história econômica e técnica. Neste sentido, a ampliação do tempo coberto pela pesquisa não é imediatamente dada pela cronologia já existente, e sim conseguida a partir dela. A proposta é trabalhar, de plano, com um ponto exato, um evento, e estender, da novidade das conclusões depreendidas, outras respostas. Estas, talvez, possam nos dar uma nova organização que implique a justa construção de um fragmento temporal maior.

No caso trabalharemos com o filme *Rio, 40 graus* tentando entender a novidade de seu aparecimento dentro do campo do cinema brasileiro. Perguntar ao processo de produção e aos modos de filmar se aconteceu uma mudança que possamos encontrar durante um determinado período histórico. É importante também indagar as formas de financiamento de que o realizador lançou mão e se elas implicaram o aparecimento de novas formas de financiar a produção cinematográfica ou, como acreditamos, todo um modo de produção próprio. No mesmo movimento, desdobrar aspectos estéticos e estilísticos

presentes no filme que representem uma resposta ou uma adaptação aos processos encontrados.

A forma de distribuição e exibição também se caracteriza como um instrumento para descobrir o modelo da continuidade de uma expressão cinematográfica. A recepção pelo público, a bilheteria, as relações com o mercado e empresários da exibição e com os intermediários da distribuição vão articular diretamente a capacidade de refinanciamento e as exigências que o filme sofre, ou pode sofrer, na sua construção prática. Essas injunções não excluem a análise estético-crítica e esta estabelece outra relação com o objeto em tela para fazer outras descobertas significantes que a enriquecem ou mesmo sugerem todo um outro campo de significação conjunto a ser explorado.

Positivamente a relação com um mercado dominado pela cinematografia estrangeira e com conjuntos de salas ocupados pelos lançamentos americanos e -por isso - com grande interesse comercial em receber produtos pensados para um grande rendimento comercial, influi no modo de fazer um filme. A questão é em si óbvia para qualquer cineasta diante da importância de seu posicionamento e de uma necessária capacidade de ser efetivamente aceito e entendido. No cinema brasileiro existe, desde sempre, a discussão sobre a própria identidade e o que é conteúdo brasileiro. Essa busca se interpõe de forma crucial quando o realizador distribui e exibe o filme. Também podemos afirmar que influi decisivamente no ato de filmar. Até o ato, muitas das vezes retórico, de retirar sua importância acaba por lhe emprestar novamente um valor estratégico, ai pensado como libertador das peias do mercado. Logo, de uma forma ou de outra, o modo de filmar do ponto de vista técnico e como

projeto expressivo é sempre transformado pelo julgamento de como o filme efetivará sua exposição.

O conceito de modo de produção se encaixa perfeitamente neste contexto por ter sido utilizado no estudo do cinema americano para "iniciar e sistematicamente examinar o relacionamento entre o estilo do filme, a tecnologia e a organização da indústria" 17. A essa pesquisa se devem acrescentar as questões de exibição e distribuição para podermos completar um quadro no que tange ao campo da organização da indústria. Claro que escopo tão extenso tem de ser recortado, sob pena de tentarmos falar sobre a totalidade do fazer cinematográfico, o que pode nem ser possível. Tentar unificar um conjunto de eventos tão complexos como os encontrados sob o nome cinema pode elevar o grau de generalidade a um nível tal que acabe não se falando realmente de nada. Por conseguinte, o desafio é incluir mais variáveis, sem perder o foco ou imergir em um discurso generalista de eficácia discutível. No entanto, no caso de um cinema nacional com as características do nosso, acreditamos que não se compreenderão em profundidade determinados aspectos de sua história, sem que consigamos meios conceituais que tenham especial aptidão para discutir suas várias configurações e, entre estas, a econômica.

Dessa forma, mesmo com risco de ficarmos presos a uma miragem é necessário tentar produzir um relato sobre uma conjuntura que, numa análise, desvende o alcance historiográfico de duração média. Inscreve-se essa duração entre uma história estilística, que, apesar de razoavelmente trabalhada, no caso do cinema, ainda tem inúmeros vazios, e um tipo de

¹⁷Allen, *Op. cit.*, p. 87.

história econômica, que pretende resolver questões de outra influência e de maior duração ao tratar de modificações que apenas acontecem com muita lentidão.

É possível contar a história do cinema também como uma história da técnica?

A história da técnica no cinema se confunde, obviamente, com a própria história do cinema, vale dizer que o cinema pode ser definido, grosso modo, como a união de um aparato técnico e um saber artístico/expressivo. Temos, nesta relação, inúmeras nuances e devemos utilizá-las sempre com muito cuidado, já que é impossível achar um percentual definitivo, uma medida única que seja por si garantia da interpretação. Pascal Kané¹⁸ tentou definir esta relação, utilizando como exemplo o cinema de Eisenstein. Em sua descrição, aponta o cinema russo mudo com um oposto do cinema hollywoodiano pela razão de terem os realizadores russos tentado teorizar sua prática. Sua visão é de que a reflexão teórica leva diretamente à prática, fazendo com que a prática teórica prevaleça sobre a prática técnica.

Nesta linha, Kané entende a noção de espetáculo ligada ao trabalho intelectual e indica que o cinema hollywoodiano caminhou na direção oposta, isto é, na do predomínio da prática sobre a teoria. Em sua visão, o conceito de mercadoria, na forma apreendida por Hollywood limita o espaço criativo do

-

¹⁸Kané, Pascal. *Cinema, arte e ideologia*. Porto: Afrontamento, 1974, p. 19.

diretor com o estabelecimento de normas técnicas e padrões de procedimento que implicariam em um modelo geral que seria válido para todos os filmes e que envolveria o público em um tipo de recepção mais fácil que esconde a natureza artificial da construção cinematográfica. Aparentemente neutro e despolitizado, o cinema americano "veicula uma ideologia (a que postula o modelo) sem poder em momento nenhum apreender esta ideologia e pô-la em causa, pois que está inscrita no próprio processo de fabricação do filme" 19.

Esta posição não significa que Kané defenda a rejeição ao cinema americano, sabedor, não apenas da importância dessa produção, como dos valores estéticos e inovadores existentes nesse cinema. Griffith, Lang, Hitchcock, Ford, Lubitch, Chaplin são lembrados como tendo levado o cinema a seu auge. Na verdade, o objetivo maior do instigante trabalho de Kané é o de revelar o aparecimento de um "grupo social": o público de cinema"²⁰. Nesse grupo também reside nosso interesse, mas para além das implicações da técnica no cinema e na mudança de rumo causada pela inclusão de uma história da técnica cinematográfica unificada com a história estética. É uma tentativa de desvendamento do próprio processo de produção (em todos os seus aspectos) como um tipo de inscrição ideológica que se articula com o tecido social onde se encontra e com um núcleo de necessidades econômicas impostas a um cinema nacional. Isso tudo pode demonstrar a existência de marcas próprias que surgem durante o desenvolvimento do filme como objeto estético e como produto com uma vida e uma recepção.

As exigências que um filme faz na sua recepção têm relação direta com o que esse "grupo social" está acostumado a receber e perceber como cinema.

_

¹⁹Idem, p. 20.

²⁰Idem, p. 20.

Da mesma maneira, as práticas técnicas, o acesso ou não aos equipamentos e laboratórios podem ser essenciais para entender o aflorar de um objeto artístico. O filme é uma obra a ser criada e distribuída, como descrito por Pierre-Jean Benghozi, e sua efetivação se coloca no cruzamento das ambições artísticas afirmadas e de obrigações financeiras rígidas. Neste sentido, o cinema se debate "num processo que inclui os fatores artísticos, mas também econômicos e sociais"²¹. Assim, devemos tentar ampliar os aspectos da análise para realizar essa adição de novas variáveis que funcionem junto aos modelos de leitura interpretativa. O valor do objeto fílmico está no amálgama de todos esses fatores. Como a ocupação do mercado exibidor é resultado também e principalmente de aspectos econômicos é fácil que o grupo social que surge a partir do consumo de cinema nas salas é em sua maioria permeável ao cinema dominante e sendo assim podemos citar Sérgio Buarque em sua afirmação de que "trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão de mundo e timbrando em manter isso tudo em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil somos uns desterrados em nossa própria terra"22

Na atualidade, as fontes sobre a técnica cinematográfica são de difícil apreensão, pois são esparsas e pouco trabalhadas. No caso de cinematografias como a brasileira - com suas dificuldades de preservação e organização de pesquisa e documentação -, são às vezes inexistentes. No entanto, com esse trabalho pretendemos conseguir inserir e valorar uma série de informações que ajudam a explicar não apenas a forma final do filme, como também sua trajetória em vários aspectos. Essas informações podem também reconstruir uma parte da lógica que existe em uma cinematografia quando

.

²¹Benghozi, Pierre-Jean. *Le cinéma: entre l'art et l'argent*. Paris: Editions L'Harmattan, 1989, p. 25. ²²Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 96.

opera num mercado dominado, como é o caso da brasileira. É a partir desse aporte lógico que poderemos explicar a sucessão de modelos de produção que surgem associados à criatividade na abordagem. Esta questão da abordagem encontra um norte na busca de novidade e na melhor expressão de um conteúdo brasileiro. No caso impor-se-ia a necessidade de um triplo eixo de análise onde teríamos um eixo de comercialização e recepção que estaria ligado à exibição e distribuição; um eixo do estilo, da estética dependente da história da técnica e do estilo e das relações entre o cinema e o conjunto da produção artística e, por fim, um eixo político onde estaria expressa uma capacidade do campo cinematográfico em interligar-se a todo o complexo da sociedade e, é claro, o elemento mais restritivo de todo este sistema.

Não pretendemos nesse texto discorrer sobre esses três eixos, portanto é a partir da criatividade e da carência econômica, essas duas pedras angulares, que tentaremos estabelecer a possibilidade de um novo olhar sobre os movimentos do cinema brasileiro. Com a já afirmada dificuldade de acessar fontes sobre o campo da técnica deste período, enfrentaremos este obstáculo fazendo uma análise de partes do que já está coletado na forma de entrevistas e trabalhos acadêmicos que conseguiram de alguma maneira lidar com esses conteúdos.

Iniciaremos com o exame de uma entrevista de Hélio Silva, fotógrafo de Rio, 40 graus, que aqui é peça fundamental para entendermos o que aconteceu no processo de filmagem e como se dava a formação e a atuação de técnicos no espaço histórico configurado. Muitas práticas técnicas podem ser percebidas e suas repercussões podem ser depreendidas através desta

grande entrevista sobre sua carreira. São informações determinantes que nos ajudam a ordenar os vários formatos e efeitos dos fazeres técnicos.

Quando fala de sua trajetória de formação, Silva nos conta que começou no Laboratório Bonfanti e por essa ligação profissional foi trabalhar em um documentário italiano, onde carregou pela primeira vez um chassi. Esse laboratório, o Bonfanti & Duverger daria um capítulo à parte, citado por vários técnicos da época, sua importância é inequívoca e talvez determinante. Aliás, não só o Bonfanti, mas também o Rex deveriam ser objeto de um estudo próprio que nos levaria a novas descobertas.

Em sua dissertação de Mestrado, Paulo Schettino, na entrevista com César Mêmolo Jr. sobre Chick Fowle, fotógrafo já falecido, levanta um dado pouquíssimo estudado sobre a passagem para o laboratório de muitos dos controles que estavam com o diretor de fotografia no período do preto e branco,

"...o cinema a cores transferiu do fotógrafo para o laboratório, o controle da qualidade. No preto e branco, o fotógrafo sabe a quantidade de luz, o tempo de exposição ...

... agora quando chega o cinema a cores esses controles ficam para o laboratório. Já não é mais o virtuose, o fotógrafo que domina. Quer dizer, o laboratório, processando mais ou processando menos, pode destruir toda a intenção do fotógrafo. Aquele fotógrafo personalista e que tem o seu estilo já não vai ter muito espaço com o cinema a cores. O laboratório passa a dominar mesmo."²³

²³Schettino, Paulo Braz Clemêncio. *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*, Dissertação de Mestrado. ECA, Universidade de São Paulo, 1997, v. III, p. 88.

Novamente citado por Maria Guadalupe, argentina que se radicou no Brasil quando da fundação da Vera Cruz, montadora e fonte importante sobre as práticas do período, o Laboratório Bonfanti teria suas raízes um pouco mais esmiuçadas. Uma parte relevante é a que fala da sua relação com a grande produção do Jean Mazon que seria à época "o cliente número 1 do Bonfanti" e havia exigido "uma sala de negativo de primeira, como na Europa, como na França, ar condicionado, porque com o calor do Rio, aí fica o negativo fica se encrespando..."²⁴. Em função de sua grande produção e contratos com o governo, achamos sua condição de exigir, a capacidade de financiar de Bonfanti e, por fim toda uma herança francesa (também citada por Guadalupe) que uma vez explorada poderia nos dar variados insights.

Hélio Silva, após trabalhar como técnico de som e com a fundação da Flama (produtora onde conheceria Nelson Pereira dos Santos) vai atuar como assistente de câmera em *Uma Agulha no Palheiro*. Aqui fica clara a riqueza deste tipo de informação e, no caso de Hélio Silva, mais ainda ao desnudar uma assimetria entre a sua formação e a de Alex Viany. Ele deixa claro que, como técnico não entendia as razões de algumas escolhas de Alex Viany e se sentia, de alguma forma, mais preparado no aspecto técnico, que o próprio diretor.

"O Alex tinha aquela coisa de não ter uma escola. E a mesma coisa que você pegar uma pessoa que nunca passou por um banco de escola mas que lê doidamente. Então tanto faz ele ler um grande autor ou um autor menor que não vai ver as diferenças. Era esse o caso. O Alex dizia: câmera aqui. Está bem, a primeira

²⁴Idem. p. 102.

posição de câmera ninguém erra.(risos) Agora quando corta... Invertia o eixo a toda hora. E eu, assistente de câmera, vou fazer o que? Vou falar para ele: está errado. Não, eu não posso falar uma coisa dessas. Eu tenho que ficar na minha posição de assistente de câmera. Só tenho que acertar o foco.

ABC - Mas o Nelson como assistente de direção, não falava nada?

Hélio - Eu olhava para ele e via que ele estava olhando para mim. Ai olhávamos os dois para o Mario Pagés que chamava o Alex. Chico. Mira... E demonstrava que ele estava errado. Mas o Alex não entendia! E é claro que em alguns momentos tem problema. Você coloca os personagens todos numa mesa. Um fala, esse aqui responde. Lá pela terceira seqüência o cara se confunde. Se você não tiver um mapa, você se estrepa. Ai então o Mario Pagés dizia: No, No la camera tiene que ser do lado de cá! Não. Vamos botar aqui. Bem o Mário também não ia ficar discutindo. Porque o Nelson nunca falava assim. Ele não era bobo de se queimar. Estava indo tão bem... Então o Alex falava: Aqui! E eu chegava um pouquinho pro lado. Não. Não é aí não! Então volta... Não tem problema. (risos)"25.

A despeito de eventuais exageros operados na ação de rememorar podemos retirar várias conclusões do depoimento de Helio Silva. Uma primeira é sobre um processo de formação técnica, bastante solto e marcado pelo autodidatismo, tanto no caso dos técnicos brasileiros, como também no dos estrangeiros aqui formados. Mesmo assim, depreende-se que, na visão de Hélio Silva, a formação profissional dos técnicos de cinema, por ser mais restrita e voltada às próprias necessidades do set, era mais sólida no que diz respeito a seus aspectos artesanais. Esse fato mostra que, apesar da coragem e muitas vezes genialidade de realizadores e produtores, muito da pobreza

_

²⁵Entrevista de Hélio Silva divulgada no site da ABC – Associação Brasileira de Cinematografía.

técnica do cinema brasileiro pode ser atribuído à relação descrita e ao fato de faltar uma organização que garanta uma formação técnica mínima.

Parece-nos claro que poderíamos mergulhar em inúmeras situações de set para tentar explicar esta ou aquela característica de um filme e que a descontinuidade entre o fazer técnico e a criação artística é importante como fonte de informação e descrição de um determinado modo de filmar. Podemos, para começar a definir modo de filmar, fugir da acepção que conteria apenas os aspectos técnicos para, em uma conceituação mais vigorosa, conter na expressão técnica e criação como irmãs siamesas que, se separadas, não têm condição de subsistir. Desta maneira, toda essa circunstância confirma uma carência típica, um meio que não se intercomunica, não cria procedimentos padrão e, até por não ter infra-estrutura, acaba por mergulhar no método da tentativa e erro. O fato é que apenas encontraremos esses procedimentos técnicos em cinematografias consolidadas como indústria ou com um mínimo de infra-estrutura de formação e de emprego.

É óbvio que não estamos a defender a necessidade da existência de uma indústria aos moldes hollywoodianos para conseguirmos a constituição de padrões e procedimentos. Não é esta a forma de organização das práticas técnicas e nem pretendemos desviar o estudo para esta resolução. No que tange à questão dos modos de produção e dos modos de filmar ressaltamos, no entanto, o valor daqueles procedimentos para a compreensão do resultado estético e econômico do final de uma produção cinematográfica.

Assim, variados métodos poderiam ser lembrados e muitos cinemas são os frutos entregues por cada um deles. Não é a defesa ou proselitismo de um cinema industrial com métodos de set e finalização pré-determinados como

panacéia de qualidade até porque este (cinema industrial hollywoodizado) é uma expressão estética não necessariamente melhor que qualquer outra. Reafirmamos um efeito conhecido desde sempre de influências recíprocas que, não podem ser negadas e que devem sim ser trazidas para uma posição mais iluminada na análise estética.

No espaço de reflexão feita por realizador e, ao mesmo tempo, autor e teórico, temos Glauber Rocha e, em conjunto, a idéia de um método Glauber. No conteúdo expresso na sua assertiva - "Vi que a crise do cinema é associada e conseqüente da crise geral de fome que nos envolve. Por isto, em tese o filme não pode ser arte tem de ser manifesto..." está a raiz da negação de certo tipo de técnica e, claro, a assunção de outro procedimento por sua vez também técnico. Sua outra afirmação de que "o cinema novo, por razões econômicas, políticas e sobretudo tecnológicas - cresceu no Rio, organizandose dialeticamente ao processo político..." somente reforça essa presunção. Para aprofundarmos esta discussão teremos que citar o artigo de Glauber "Cinema Novo 62".

"Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes aintiindustriais; 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.

Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é haute couture, é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não

²⁷Rocha, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 475.

.

²⁶ Avellar, José Carlos. *A ponte clandestina*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora 34-Edusp, 1995, p. 78.

de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil. Isto é quase um manifesto."²⁸

A afirmação de uma falta de técnica é obviamente uma proposta técnica em si, um método que responde a uma necessidade, aqui, revolucionária, estética e econômica já que a imagem tinha que guardar uma relação intrínseca com o objeto. Nossa intenção é deixar claro que, manifestamente, todas as expressões cinematográficas podem ser entendidas em sua relação com a técnica, mais ainda, que quando temos uma aspiração maior de explicação é decisivo o conhecimento de padrões e procedimentos técnicos ou a rejeição a eles para conseguir maior qualidade na compreensão histórica. Dessa maneira reafirma-se, mais que a possibilidade, a necessidade de empregarem-se as origens técnicas de um filme como fonte na história do cinema.

Uma segunda questão a ser ressaltada da entrevista de Helio Silva é a da formação técnica propriamente dita. É importante destacar as diferentes posições no interior do *set*, no que toca ao poder e à função que ficaram expostas na entrevista de Hélio Silva. O diretor tem uma ascendência diferente em relação às funções técnicas e uma tarefa mais geral.

No caso do técnico estrito senso, com posição bem característica, temos uma história de seu conhecimento profissional que passa também pela percepção de escolas de formação. No conteúdo da fonte citada, a formação no cinema brasileiro vinha de Hollywood via Argentina que, por sua vez, a

-

²⁸Idem, p. 52 (grifo nosso).

trazia do México ou diretamente dos EUA (fato corroborado por Nelson Pereira dos Santos na entrevista que realizamos para este trabalho). Essa visão tem como base a atuação de Mario Pagés, diretor de fotografia argentino que veio ao Brasil em 1951 para atuar na Maristela. Posteriormente, Pagés trabalhou bastante no Rio e foi o responsável pela vinda de muitos técnicos argentinos para o Brasil. Juan Carlos Landini, um dos que veio para o Brasil a seu convite, declara que ele foi "o intermediário entre a Maristela e eu". Landini afirma ter feito "a carreira completa, de assistente, de segunda assistente, de primeiro assistente, operador de câmera, o camera-man e depois entrei na fotografia"29. Tal afirmação mostra que na Argentina talvez já existisse um método e arregimentação do pessoal que trabalhava em cinema. Cremos ser correto afirmar que existe uma tendência a pensar que a escola de formação do cinema argentino é tributária da mexicana. Entretanto, não pensamos que a trajetória de formação destes técnicos, nem a formação majoritária dos técnicos do cinema brasileiro, corrobore essas afirmações. Seria mais acertado afirmar uma grande influência americana e inglesa.

Os três diretores de fotografia citados têm se apogeu profissional no Brasil, diante de vicissitudes e dificuldades de produção e equipamento caracteristicamente brasileiras. Uma dúvida levantada por Schettino com respeito ao uso do termo cinegrafista demonstra bem os obstáculos que são enfrentados quando se inicia uma aproximação dessas questões.

Schettino - "... quando você lê trabalhos de pesquisadores brasileiros de cinema você ouve muito falar a palavra cinegrafista. Parece que

²⁹Idem, p. 31.

.

cinegrafista era uma palavra que englobava tudo. Era aquele cara que tinha uma câmera, que ia para o interior fazer documentários, ele operava, carregava..."

Landini – "Sim, é o caso do William Gerrick. Ele fazia todos os filmes sozinho, até montava." ³⁰

Essas variações de nomenclatura e a dificuldade de entender o que realmente significa, em cada caso, a palavra cinegrafista, estão manifestamente ligadas às diversas formas de produção e modos de filmar e acabam por dar uma pista, o próprio nome da função, do que estava acontecendo durante o processo de filmagem e finalização. Não podemos usar essas pistas como definitivas, mas sua existência demonstra cabalmente um norte, também da formação dos técnicos de cinema no Brasil.

Não temos assim um conjunto de conhecimentos e habilidades específicas firmes que possam caracterizar uma escola de formação. Teríamos que dedicar o trabalho apenas a essa temática se quisermos conseguir mapear a construção de uma mentalidade relativa ao conjunto de processos cinematográficos. Podemos, porém, observar quais as rotas de aprendizado e/ou de influência estética que são mais distintas. Por este viés, é possível cristalizar um modo de filmar que é parte constitutiva de um modo de produção.

Quando perguntado se se via influenciado por Gabriel Figueroa, o fotógrafo Landini nega. No entanto, ao ser indagado se, em sua opinião, a fotografia de Chick Fowle em *O Caganceiro* teria tido aquela influência antes indicada, Landini não se furta em afirmar que talvez esta tenha existido na composição do quadro. Chick Fowle teve uma experiência com a escola inglesa de documentário com uma

٠

³⁰Idem. p. 34.

"fase marcante trabalhando em vários filmes da GPO, que era do grupo do General Office, que era a empresa que realizava esses documentários, que era uma estatal inglesa, sob a direção do John Grierson .."³¹.

Com uma filmografia de 13 obras, anterior a sua vinda para o Brasil, é claro que um grande diretor de fotografia como Figueroa acaba por ser um tipo de referência quase universal. Mais ainda quando vemos algumas questões temáticas que estão presentes nas duas cinematografias.

Há que destacar ainda o importantíssimo Mario Pages, pelo trabalho, longevidade e passagem pelos vários meios da produção audiovisual³². Em entrevista a Afrânio Catani, datada de 1980, Mario Pagés informa que teve o primeiro contato com o cinema nos *Estudios Río de La Plata*, onde conheceu "um dos grandes diretores de fotografia de Hollywood, Paul Perry, que fora a Buenos Aires para instalar um laboratório - LECA."³³ Novamente encontramos a repetição do laboratório e da fonte estadunidense através do fotografo Perry. Porém, quando vemos, pelas respostas dadas na entrevista sobre seu percurso profissional, que Pagés, antes de vir para cá, isto é, até 1951, realizou 16 filmes na Argentina, essa informação nos leva a crer não ter sido no Brasil que Pagés atravessou sua fase de aprendizado profissional. Por conseguinte,

³¹Idem, p. 88.

³²Pagés começou seu trabalho em cinema em 1934 na Argentina e infelizmente não temos a data de sua morte. Afrânio Catani, na introdução de uma entrevista no site da ABC, realizada em 1980, nos informa que ele faleceu no final dos anos 80-início dos 90, sem precisar a data. Indica também como fontes sobre Pagés seus textos *A sombra da outra - A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50* (São Paulo: Panorama, 2002) e o verbete "Mário Pagés" para a *Enciclopédia do cinema brasileiro*, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 412-413). Cremos serem estas as melhores fontes sobre esse diretor de fotografia e, fora essas, podem-se ainda encontrar referências dentro de algumas entrevistas, como a de Hélio Silva.

³³Entrevista de Mário Pagés por: Afrânio Mendes Catani no endereço eletrônico http://publique.abcine.org.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=118&from%5Finfo%5Findex=21&sid=5

ele pode ser considerado, assim como Chick Fowle, que veio também já com uma grande experiência, como um dos formadores dos técnicos no Brasil

Pagés tem uma filmografia realizada no Brasil de 24 obras e conta com a participação de muitos dos futuros diretores de fotografia, que viriam a atuar no cinema brasileiro nos anos seguintes. É o mesmo caso o de Chick, que conta com uma filmografia de 17 obras no Brasil. Em relação a este ultimo, temos a afirmação de que "formou dezenas de profissionais, inclusive influenciando a formação técnica e profissional de eletricistas, de maquinistas, etc." Sobre Pagés, há que se destacar ainda – a partir da entrevista de Hélio Silva - sua decisiva influência como formador de mão de obra e fonte, não apenas dos conhecimentos técnicos, mas também nos procedimentos da arte de filmar.

Toda essa terraplanagem sobre a origem e a formação dos técnicos, dos procedimentos técnicos e sobre suas fontes de trabalho demonstra-nos o processo de construção de conhecimentos adaptados à realidade brasileira, no enfrentamento dos problemas práticos e reais, no set, na convivência aqui no Brasil. Desta maneira, quando olhamos para os chamados movimentos de "recomeço" ligados à duração das empresas produtoras, isto é, a abertura ou ao fechamento de empresas, vemos também o percurso de um conjunto de profissionais. Tais trajetórias profissionais, empresariais e estéticos são os que nos dão suporte firme para podermos finalmente falar dos processos de "instalar a indústria cinematográfica no Brasil". É essa busca de operação em um nível mais profundo e articulado de todas essas variáveis que só pode ser feito através de uma agregação de novas fontes. O movimento pretendido tenta

_

³⁴Schettino, *Op. cit.*, p. 80.

encontrar continuidades e descontinuidades que possam determinar relações de causalidade onde antes teríamos uma separação definitiva pré-estabelecida pela idéia de que a história econômica está separada dos desdobramentos estéticos.

Claro que uma das possibilidades de utilizar essas fontes se dá também na descrição do caminho e da forma e entrada de novidades e saberes técnicos. Este trajeto vai nos mostrar uma parte respeitável da relação entre os dois campos tratados, o econômico e estético. O conceito é promover um tipo de religação desses problemas sobre os quais temos que trabalhar com o objetivo de estender a análise abrangendo o campo da apropriação e da construção de variada formas de linguagem.

Vamos retornar à entrevista de Hélio Silva, pois muito mais se pode retirar no que diz respeito ao filme *Rio, 40 graus*. Nosso personagem destaca:

"Foi guando o Nelson chegou dizendo que ia fazer um filme mas com poucas condições. Fulano vai dar o dinheiro do negativo, mais isso e mais aguilo. Vamos lá? Eu disse: Não Nelson. Eu estou com um conceito relativamente bom lá em São Paulo como primeiro assistente de câmera, então eu estou cheio de serviço. Deixar isso aqui onde eu estou aprendendo pra entrar numa quase aventura, você sabe... Mas eu vou lá e convenço o Silvio Garnero a fazer com você. O Silvio esta fazendo câmera já há muito tempo e quer largar pra fotografar. Então o Nelson falou: Mas o Sílvio é outro espírito. O Sílvio não vai conseguir entender certas coisas que a gente faz sabendo que a história necessita dessas coisas. Eu acho você muito mais arrojado, muito mais capaz de fazer do que ele. Eu figuei assim, mas disse: Não. Eu vou falar com o Sílvio. Se ele não topar, aí então eu vou pensar. Mas aí ele foi dando uns toquesinhos. Vamos fazer assim, assado. E eu concordei: Então vamos! Ai saímos de São Paulo

com o Roberto Santos, o Ronaldo Lucas Ribeiro, um assistente de direção, e um assistente de câmera e fomos para o Rio. Tinha um apartamento alí na Cruz Vermelha, do Salvyano Cavalcanti de Paiva e nós ficamos lá. Bom, dois problemas: Tem um cara aí que vai dar cem mil, então vamos fazer a lista do material que a gente precisa. Enquanto isso o pessoal se reunia ali na ABI, fazendo relação de atores, das pessoas envolvidas. Era bastante trabalho. Eu fiz os cálculos do negativo que precisava, do positivo para o copião, 6000 metros, do negativo de som etc. Tudo que eu podia fazer eu fiz e coloquei numa relação. Fui conversar com Mesieur Duverger. É Mesieur Duverger. eu envolvido aqui com um filme, mas não tem dinheiro para o laboratório, compreendeu? Você está na equipe do filme? Estou. O que você vai fazer? Bem, eu vou fazer a fotografia e a câmera. É? Está bom; pode trazer o material que a gente ajeita agui. Então, para não ficar muito pesado, a gente entrou com o positivo e foi fazendo. Mas antes, tinha um outro problema. O material da lista, que ficou até mais barato porque foi comprado direto sem passar pela Kodak do Brasil, acabou com os cem mil cruzeiros e a produção voltou a não ter dinheiro nenhum. Precisavam de ir a São Paulo e não podiam, porque a passagem era muito cara. Outro problema: câmera. Chegava um e dizia: Não tem problema, minha câmera está a disposição de vocês. Chegava lá não tinha câmera, ou estava toda incompleta. Até que chegamos no Humberto Mauro, lá no Instituto Nacional do Cinema Educativo. Eu olhei as câmeras e disse: Bom, a gente pode levar aguela Super Parvo. Não é câmera para exterior, mas não tendo outra eu dou um jeito. E ele disse: Não, essa não sai daqui não porque está novinha. Leva essa agui. Ai ele abriu um armário. As portas rangiam, parecia filme de mistério. Lá no meio da poeira e de teias de aranha, estava uma câmera. Está aí. Tem essa Debrie. Não é nem Parvo L. nem Parvo M era anterior. Parvo K. Ela tinha sido usada numa filmagem com o Ugo Lombardi, Hospede de uma Noite com D'Andréa Neto. O filme todo era na praia. Você já viu, não é? Uma filmagem sem assistente, na praia, onde o diretor e o fotografo eram a mesma pessoa. Resultado: a média era de um, dois milímetros de ferrugem em cima da câmera toda. Aí, tinha uma mesa de jacarandá enorme, com uns seis metros. Eu falei pro Mauro: Me empresta essa mesa para eu trabalhar na câmera? Ele concordou, saiu por uma porta é só voltou um mês depois. Nós desmontamos essa câmera todinha. Não deixamos um parafuso trabalhando. Nada. Pusemos tudo dentro do guerosene. Eu tinha um amigo polonês, Inácio, e disse para ele que tinha umas peças assim, assim. Já sei; trabalho de graaaça! Então ele pegou as peças mais delicadas e limpou. O resto eu mesmo levei na santa paz da ignorância para limpar. Eu e Ronaldo, que era meu assistente. Dia e noite. Mais ou menos uns vinte e poucos dias. Daí começamos a juntar. Quando chegou na grifa, deu problema. Ai eu corri lá no meu padrinho, Messieur Duverger e ele me disse que não tinha a peça, e que tinha que pedir na França. Ai complicou. Porque a câmera tinha sido fabricada há muitos anos. A janela dela era de cinema mudo, 1: 1.33. Não tinha espaço para a pista de som. Ai eu fui atrás do Humberto Mauro. Eu sabia que você vinha atrás de mim! É a janela? Eu falei: É. Aguela janela tem um defeito mas eu já tenho uma nova. Só que não esta trabalhada para entrar naquela câmera. Você vai ter que adaptar. Então eu saí atrás das pessoas que sabiam disso. A janela tinha que ser desgastada por igual para tirar uns três milésimos. Então eu com uma lixa para ferro finíssima, dentro do óleo, e com uma madeira por cima para fazer pressão por igual, fui desgastando. Primeiro 5 Minutos. Medimos. Nada. Meia hora. Nada. Passamos para duas horas. Nada. Ai passamos a fazer 3, 4 horas de manhã, 3, 4 horas à tarde. Era um aco duríssimo. E cada vez que íamos checar tínhamos que limpar bem, armar tudo, colocar bastante óleo e girar. No princípio dava duas voltinhas e bloqueava. Depois cada vez bloqueava num ponto diferente. Era uniforme. Pelo menos isso! Até que chegou o momento em que rodamos e ela correu livre. Então remontamos toda a câmera e demos uma geral no tripé. Nisso chegou o Humberto Mauro. O Senhor está convidado para ver a câmera funcionando. Tirei o motor, coloquei a manivela e deixei ele examinar. Ele girou a manivela, verificou o sincronismo do obturador com a grifa e disse: Perfeito! Quer trabalhar agui? (risos) Como? É, funcionário do INCE. Eu gostaria, mas acontece que eu sou muito jovem

para isso e gosto muito de fazer externas e tal... Está bem. Mas o dia que você quiser, pode bater aqui que você tem emprego. Não é para trabalhar todo dia não. Você vem uns 20 dias por ano. Eu vou pensar... Ele entendia os problemas muito bem. Ai acabamos de montar a câmera e o negativo chegou: Vamos começar a filmar".

Este relato é um excelente exemplo em duplo sentido. O primeiro é o de mostrar aspectos do nascimento e das metodologias que foram utilizadas no filme *Rio, 40 graus*. Essas metodologias serão tratadas mais adiante. O segundo é expor de uma maneira geral as relações internas entre modos e sistemas de produção diferentes no cinema brasileiro dos anos 50. Vamos nos ater aqui mais ao segundo aspecto, deixando para momento à frente o tratamento do filme de Nelson Pereira dos Santos. O relato é rico em informações e começaremos com as relativas à motivação. Hélio nos coloca logo no início que sua escolha profissional seria manter uma atividade em São Paulo, como assistente de câmera. Fica claro em sua visão que, com esta atitude, se encontraria melhor colocado para disputar posições em seu ofício de fotografo iniciante e adquiriria maior valor e respeitabilidade. Porém, logo em seguida, ele deixa claro que sua intenção quando faz cinema não é puramente técnica e nem Nelson tem uma intenção exclusivamente técnica quando o convida. Vale a pena repetir a passagem:

"O Sílvio é outro espírito. O Sílvio não vai conseguir entender certas coisas que a gente faz sabendo que a história necessita dessas coisas. Eu acho você muito mais arrojado,..."

O texto em tela explicita um tipo de parceria que excede em muito a relação que podemos encontrar na mesma entrevista e que utilizei anteriormente, onde Hélio conta o ocorrido na filmagem com Alex Viany. Essa parceria já nos coloca diante de um tipo de afinidade que não existe, *stricto sensu*, em uma relação puramente profissional. Desnuda-se aqui a noção de projeto, não apenas estético, como também político.

Ao referir-se a um outro filme de Nelson Pereira dos Santos – *Rio, Zona*Norte – Mariarosaria Fabris destaca que este:

"simboliza a busca de esquemas alternativos de produção por parte dos cineastas independentes que entenderam que, para divulgar as próprias idéias, era necessário gerir o aparelho que as havia fabricado" 35.

Tal projeto, que se constrói coletivamente é, de uma forma ou de outra, um ponto de partida para a resistência aos velhos esquemas de produção, a nosso ver, para além da oposição clássica presente na maneira pela qual se compreende a história do cinema, na qual devemos distinguir: "um ponto claro e distinto, como inteira predominância, e um outro, mais difuso, de menor escala, porém não menos perceptível". E ainda: "O primeiro se refere aos indivíduos que fizeram e fazem o cinema nacional, o segundo, às empresas às organizações que escoram a armação industrial do sistema cinematográfico" ³⁶.

Por uma outra direção de análise é possível alinhavar que a mencionada armação industrial nunca realmente foi escorada por nenhum agente. Além disso, a posição dos indivíduos na sua relação com o cinema brasileiro foi

³⁵Fabris, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 88. ³⁶Vilela, Sérgio Renato Victor. *Cinema brasileiro: capital e estado*. Rio de Janeiro: Xerox-CNDA-Funarte, 1979, p. 63.

sempre de engajamento. Nesta direção vemos alguns casos onde este engajamento é definitivo para o resultado final do produto, tornando-se – por assim dizer – o exemplo emblemático de uma era, de um modo de produção.

Tal afirmativa pode ser reforçada pelas posições de uma "intelectualidade paulista" que publicou, em 1949, dois artigos, "Da Inexistência do Cinema Nacional" (24 de maio) e "Da Existência do Cinema Nacional" (4 de junho), onde a própria temática já aponta a necessidade de "resgatar o cinema brasileiro" ³⁷. Aqui a baliza é a fundação da Vera Cruz que vinha "dar um embasamento industrial ao cinema brasileiro", entretanto "não consegue levar adiante seus planos, uma vez que nem sempre esses fatores estiveram coordenados entre si³⁸".

Toda essa digressão sobre a inexistência do cinema brasileiro, ou melhor, sobre sua indigência industrial, ou melhor ainda, sobre uma certa cegueira presente no processo de mergulhar no estudo da história do cinema brasileiro em busca de explicações com densidade e capacidade de articular o aparelho e as idéias, nos remete a outro aspecto importante. Ele se substancia quando as relações pessoais se sobrepõem às relações econômicas. Senão vejamos, quando Hélio conta como resolveu a necessidade de laboratório no início da produção, ele não nos descreve uma relação comercial com pedidos de desconto ou propostas de parceria. Hélio nos expõe uma relação pessoal, intima, dele com o senhor Duverger. Já sabemos nesta altura que foi ele, senhor Duverger, quem o introduziu no meio e que estimulava o aprendizado técnico. O tratamento recebido no INC através da recepção de Humberto

-

³⁷Fabris, *Op. cit.*, p. 41-42.

³⁸Idem, p. 42.

Mauro é pessoal, da mesma maneira, porém, adverte outras motivações e relações de produção.

O INC é um serviço público, seus equipamentos são para o cumprimento de suas funções precípuas. Nem o pedido nem a resposta colocam qualquer problema sobre as relações entre uma produção privada e o uso de equipamentos públicos. Pelo contrário, tudo isso parece alheio e fora de lugar. Temos uma brincadeira sobre uma esperteza de Mauro que, ao emprestar a câmera, na realidade, a está recuperando de um tipo de tratamento injustificável, em se tratando de próprio público (não poderia ser emprestada sem as condições devidas e, muito menos, não ser imediatamente recuperada ou ainda serem cobrado do "destruidor" os prejuízos porventura causados pela má utilização). Outros exemplos poderiam ser trazidos à análise, porém este basta para que entendamos que um tipo de substituição essencial se dá na troca das relações econômicas que poderiam ser encaradas como estruturantes por um espaço ocupado pelas intenções ou percepções dos indivíduos.

Assim, não é de nenhuma forma ocioso explicitar, como parte de modo de produção, o tratamento diferenciado das relações, econômicas e pessoais no processo de criar as condições para o filme. Ainda mais importante é percorrer estes motivos e articulá-los com os fazeres técnicos expressos no contexto técnico de produção, nas condições de filmagem e nos materiais utilizados. O campo econômico, pessoal, técnico e político é essencial como base funcional no surgimento de um modo de produção. Claro que a extensão dessas práticas, situações, intenções e relações pode variar, sem que se perca o principal. O jogo de base técnica, relações pessoais e flexibilidade necessária

para conseguir 'levantar' um filme fora dos esquemas de financiamento da época é essencial para a compreensão e o conhecimento das condicionantes, que vão definir um modo de produção.

O conceito clássico de modo de produção

Após ter citado a expressão modo de produção faz-se necessário um retorno ao campo de sua afirmação teórica. È imperativo definir o que estou chamando de modo de produção em sentido estrito. Imprescindível fazer um movimento de retorno na busca de criar essa possibilidade, de volta ao ponto de partida, ao lugar de onde emerge a expressão e conseqüentemente aos seus usos originais. Esses usos serão extremamente elucidadores. Nesta direção estão, obviamente, escritos modernos sobre sua definição na filosofia, na história e nas ciências sociais.

O conceito de modo de produção pode ser primeiramente apreendido através de um sentido autocontido, referenciado apenas à expressão e proclamado no campo de senso comum. Nesta senda, não estaremos distantes do significado que verdadeiramente nos interessa, mas encontraremos aqui uma rarefação de seu conteúdo. Assim sendo, a expressão modo de produção significa, no domínio do senso comum, a forma ou maneira pela qual é efetivamente produzida qualquer coisa.

No entanto, ao contrário do que acontece com muitas outras noções centrais, o conceito de modo de produção tem "algo semelhante a uma definição formal, a respeito, do próprio Marx" ³⁹.

-

³⁹Cardoso, Ciro Flamarion Santana. Verbete sobre Modo de Produção. In: Motta, Márcia (org.). *Dicionário da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 310.

A análise científica do modo de produção capitalista demonstra, não somente sua natureza particular, como pressupõe a existência de condições históricas reais para qualquer outro modo de produção. Essas condições históricas consubstanciam-se através de

"determinada fase das forças produtivas sociais e de suas formas de desenvolvimento: condição que é, por sua vez, resultado e produto histórico de um processo precedente e do qual o novo modo de produção parte como sua base dada; que as relações de produção que correspondem a este modo de produção específico, historicamente determinado relações que os homens estabelecem em seu processo social de vida, na criação de sua vida social - apresentam um caráter específico, histórico; e finalmente, que as relações de distribuição são essencialmente idênticas a estas relações de produção, o avesso delas, pois ambas apresentam o mesmo caráter histórico e transitório"40.

Colhendo diretamente em sua fonte original, o texto de Marx, teremos uma noção bem exata e operacional das ligações lógicas dadas por essa conceituação clássica. Estes significados são por demais importantes para o processo de delimitação do conceito tal como nos interessa, o qual, por fim, nos auxilia no trabalho direto com o nosso objeto. Entretanto, temos sempre o dever em guardar certa distância da formulação desenhada.

Desta maneira, no âmbito de nossa análise, a pergunta de Fossaer é emblemática: - Permite-nos Marx construir uma teoria geral dos modos de produção? E qual a extensão que se deveria emprestar a esse conceito?⁴¹ – e nos coloca as dificuldades e complexidades do trabalho em torno de uma idéia

⁴⁰Marx, Karl. *El capital*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968, Tomo III, p. 744.

⁴¹Fossaert, Robert. "Prefácio". In: Srour, Robert Henry. *Modos de produção: elementos para uma problemática*. Graal: Rio de Janeiro, 1978, p. 18.

tão seminal. Quase que imediatamente, no entanto, quando está a aprofundar os objetivos do trabalho que apresenta, Fossaer oferece as respostas contidas no texto de Srour.

Srour, respondendo à primeira pergunta, afirma que "trata-se de tornar inteligível o conjunto de modos de produção historicamente discerníveis", fundado na idéia de que "cada um dos modos de produção passados, presentes ou vindouros, pode ser analisado como uma combinação singular de elementos mais simples que poderiam ser, por sua vez, identificados e categorizados". E sobre esta combinatória afirma que "fornece uma base sólida para a análise teórica das sociedades de toda espécie"⁴².

Aqui cabe uma digressão rápida sobre a procura dessa base material que apoiaria de forma definitiva as interpretações sobre a realidade histórica. Claro que a tentativa de estabelecer essa base factual tem uma função diferente do que tinha quando da formulação do conceito original por Marx. Queremos afirmar que tanto a realidade como o próprio cinema têm uma materialidade inequívoca, são ambos objetos que, apesar de apenas podermos abordar de maneira discursiva e interpretativa, têm efetiva existência real e laços com esse mundo dos fatos que podem ser trabalhados e explicados. Assim essa análise teórica, função mesmo do conceito ora trabalhado, expõe a capacidade de tocar esses "reais" quase que indisponíveis e fugidios, pois sempre aprisionados no campo da representação e interpretação.

A segunda questão recoloca a dúvida do que seria realmente o modo de produção, se a representação teórica da sociedade ou apenas sua base econômica. Formulando-a de forma objetiva, Fossaer ressalta "claramente a

٠

⁴²Idem. p. 19.

base econômica observável como um sistema de vários modos de produção imbricados sob a predominância de um deles" 43 e, com esse pensamento enriquece as possibilidades de uso e expande, se é que isso é possível, as aplicações do conceito. A idéia de podermos encontrar grande número de modos de produção funcionando em um mesmo período e em conjunto, um com os outros, nos abre todo um campo de discussão sobre a organização da base material das atividades humanas. Esse campo nos ajudará no entendimento legítimo sobre o conjunto das forças produtivas.

Retornando à passagem inicial de Marx, tomada por definição na companhia de Cardoso, devemos também, e junto com ele, verificar os pontos seguintes:

"1) cada modo de produção tem como base e ponto de partida uma determinada situação das forças produtivas sociais (nível e forma), formadas num processo histórico anterior;

2) as relações de produção típicas de cada modo de produção dado são relações sociais que se estabelecem entre os homens ao criarem sua vida social, ao viverem socialmente em determinadas circunstâncias, pelo qual sempre apresentam o caráter de algo específico e passageiro". 44

O entendimento do conceito de modo de produção depende, portanto, do prévio esclarecimento de outros dois conceitos: forças produtivas e relações de produção. Este último conta com a definição de Marx: "determinadas relações necessárias, independentes de sua vontade", nas quais os homens

⁴³Idem, p. 19.

⁴⁴Cardoso, op. cit., p.310.

entram entre si "na produção social de sua vida"; as quais "correspondem a uma determinada fase do desenvolvimento de suas forças produtivas" ⁴⁵.

Para que não percamos a linha de raciocínio, devemos ainda continuar a busca do conceito geral antes de particularizarmos uma aplicação e as modificações que ela implica. O conceito de modo de produção foi e é palco de luta intelectual exatamente por sua abrangência e importância central. O status teórico e histórico do conceito de modo de produção foi muito discutido:

"Se muitos autores estranhos ao marxismo tendem a ver nele uma modalidade do que Max Weber chamava tipo ideal - um modelo, no vocabulário de Jerzy Topolski 'arbitrário' (ou eventualmente, 'contrafactual'), o que era, aliás, a opinião do próprio Weber a respeito dos conceitos de Marx, os marxistas quase sempre sublinham, pelo contrário, o caráter 'isomórfico' do modo de produção considerado como modelo dinâmico, isto é, sua pretensão de construir uma representação realista, se bem que seletiva e simplificada, da estruturação em si, real, das sociedades humanas. Isto, para o pensamento pós-moderno, não passaria de uma ilusão positivista (já que o pós-modernismo estende ilegitimamente a meu ver - a qualificação de positivista a qualquer modalidade de teoria que pratique o realismo do objeto, como é o caso do marxismo)"46.

A nosso ver, o conceito de modo de produção traz, como aparato teórico, uma capacidade de nos aproximarmos das aptidões reais dos fazeres humanos. O aprofundamento desta explicação nos realinha à problemática dos objetos de estudo no campo da história que, como nos diria Chartier sobre outro objeto:

.

⁴⁵Idem,p 311.

⁴⁶ Ibidem, pp.312/313.

"Contra a representação, elaborada pela própria literatura, segundo a qual o texto existe em si, separado de toda materialidade, é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor. Daí a distinção indispensável entre dois conjuntos de dispositivos: os que provêm das estratégias de escrita e das intenções do autor, e os que resultam de uma decisão do editor ou de uma exigência de oficina de impressão." 47

Nesta direção, podemos estabelecer as mesmas necessidades de articular os dois conjuntos de dispositivos aqui expressos na intenção estética em conjunto com a capacidade técnica de execução e os fundamentos econômicos que existem em dados momento ou são assumidos como parte efetiva do projeto de um filme.

Problemas e soluções na abordagem de Bordwell, Staiger e Thompson

Uma utilização do conceito de modo de produção, desbastado de algumas características que colocaria como essenciais à aplicação aqui proposta, é o livro *The Classical Hollywood Cinema: Film Style Mode of production to 1960.* Esse livro, escrito a seis mãos, procura "examinar o cinema"

_

⁴⁷ Chartier, Roger. "O mundo como representação". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000 100010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 Nov 2006. doi: 10.1590/S0103-40141991000100010.

hollywoodiano como um fenômeno artístico e econômico separado"⁴⁸, pois "um modo de prática fílmica não é redutível a uma *oeuvre* (os filmes de Capra), a um gênero (o Western), ou a uma categoria econômica (filmes da RKO). Ele é uma categoria geral completamente diferente fazendo um corte através das carreiras, dos gêneros, dos estúdios, dos produtores, etc. Logo, o modo de prática fílmica hollywoodiano constitui um sistema integral, incluindo pessoas, grupos e ainda regras, filmes, maquinaria, documentos, instituições, métodos de trabalho e conceitos teóricos"⁴⁹.

Com esse projeto de estudo, os autores tomam uma posição nova diante do objeto, tentando construir uma visão de conjuntura e abarcando um período de tempo de média duração. O projeto em si é hercúleo e inexecutável por apenas um pesquisador, tanto diante do tamanho do objeto delimitado, como do gigantismo das fontes a serem trabalhadas. Ele expressa, então, mais uma tomada de posição, do que uma tentativa de esgotamento do tema. Carrega como proposta um olhar sobre o tipo de história a ser construído que se pretende além do viés que se dedica à leitura e estudo do texto cinematográfico.

O aparato conceitual deve ser diferente e a obra em tela tenta lidar com estes vários aspectos não podendo se restringir a um método de interpretação do texto fílmico. Daí a referência imediata ao estilo, figura conceitual muito presente na história da arte, mas fugidia e de difícil utilização e definição. Dessa maneira, afirma que uma "série de micro-histórias não necessariamente

_

⁴⁹Idem, p. XIII.

⁴⁸Bordwell, Staiger & Thompson, op. cit., p. XIII.

apresenta uma visão coerente ou sintética da história do cinema. Ao contrário, uma história geral não é feita com séries de estudos de caso^{*50}.

Voltamos, dessa maneira, à questão de como descobrir relações de causalidade quando cobrimos períodos maiores de tempo e unimos a esta a necessidade e a idéia de trabalhar com fontes diferenciadas sobre o estilo. Não significa, no entanto, abrir mão da importância e da centralidade desta ligação primordial entre o autor e sua obra, não existiria sentido em buscar uma história geral do cinema que não tivesse entre seus objetivos falar da arte da expressão cinematográfica. Não se trata, pois, de um esvaziamento dessa problemática, mas, reiterando, de uma tentativa de realizar uma "avaliação racional e significante que, por si só, transcenda a inevitavelmente desconjuntada e infinita tarefa de enumerar fatos e relações de causalidade da visão de curta duração" 51.

Importante entender que não retiramos, de nenhuma forma, a importância dos estudos de curta duração ou sobre recortes igualmente extensos, mas, com outro aporte conceitual, apenas esposo a afirmação de que "no caso do cinema, os estudos sobre estilo no cinema, com suas inevitáveis necessidades de investigar detalhadamente e identificar formalmente as obras, podem agir como um bloqueio ao desenvolvimento de diferentes maneiras de escrever a história do cinema com uma ampliada visão sociológica ou em perspectiva histórica" 52.

Ainda assim, existem diferenças determinantes no estudo do desenvolvimento das mudanças estilísticas no cinema americano. Este possui

⁵⁰Allen, op. cit., p. 86.

⁵¹Idem.

⁵²Idem, p. 88.

características práticas comerciais vitoriosas que permitiram a extensão de seus mercados e, por este fato, receitas monumentais impossíveis para outras indústrias cinematográficas. Mais ainda, desse desenvolvimento peculiar derivou uma organização industrial sólida que criava e mantinha não apenas procedimentos próprios do ponto de vista técnico, como também pesquisava e inovava no âmbito da maquinaria e dos materiais. O fato de a exportação da produção americana não constituir somente a venda de uma "arte" e incluir, com todas as denotações, a compra casada de uma gama de procedimentos técnicos, padrões de qualidade, normas organizacionais, práticas comerciais e meios de financiamento não representa em si novidade.

Da mesma forma, o conceito de cinema clássico hollywoodiano não é uma idéia nova no contexto dos estudos de cinema. O aspecto mais importante do estudo de Bordwell e colegas é apreender obliquamente ao refinamento normal dos estudos textuais este mesmo conceito como tendo raízes organizacionais e gerenciais, tentando unificar várias das micro-histórias sobre este pano de fundo. Dessa maneira, "o livro tenta estabelecer uma explicação holística da estrutura dentro da qual este corpo heterogêneo de elementos significativos que constroem o cinema (aqui como instituição) podem ser vistos como tendo relações de sentido uns com os outros." A obra tem como tese central "que o cinema clássico hollywoodiano é uma norma estilística constituída por volta de 1917 e sustentada, mesmo que com variações e diferenças, até os anos 60". Além disso, os autores destacam que o cinema de Hollywood constitui "um grupo de estilos de mesma origem tal como o classicismo e o barroco nas outras artes" e é "caracterizado nos termos de um

grupo de norma estéticas hierarquicamente organizadas em termos de níveis de generalidade:

Primeiro nível – técnicas estilísticas (iluminação de três pontos, edição de continuidade, foco soft ou profundo etc.);

Segundo nível – sistemas estilísticos de espaço, tempo e narrativa lógicos que definem os grupos de funções e relações para as técnicas do primeiro nível;

Terceiro nível – as relações de hierarquia e subordinação entre os sistemas do segundo nível" ⁵³.

Aqui retomamos o conceito de modo de produção nas ciências sociais para modificar o enfoque de modo de produção e explicitar nossa abordagem. Em outras palavras, trata-se aqui de operar com o conceito de modo de produção, tendo em vista a especificidade e, porque não dizer, a originalidade do cinema nacional.

Em primeiro lugar, a indústria americana com sua estabilidade gerencial e com a evolução da comercialização e das formas de financiamento possui uma complexidade enorme, o que a diferencia de todas as demais indústrias. Um dos principais fatores dessa complexidade é não ter pressões no seu mercado interno para comercialização e distribuição de seus produtos. Além disso, uma de suas práticas importantes é a absorção de autores e inovações estilísticas promovendo uma adaptação de suas expressões cinematográficas quando conseguem algum tipo de diferencial. Esta demonstração de capacidade pode ser na rentabilidade ou no âmbito simbólico/expressivo

⁵³Idem, p. 90.

(recepção crítica ou inovação artística). Todos sabem que esse recrutamento não se dá sem uma, muitas vezes importante, transformação no resultado final na direção de um conveniente realinhamento com suas práticas. Assim, por esse mecanismo o modo de produção hollywoodiano está sempre harmonizando a seu esquema ideológico, prático e expressivo e absorvendo novos capitais simbólicos de outras cinematografias e com essa atitude criando um tipo de pressão na direção dos outros mercados quase que irresistível.

Os mercados nacionais concorrentes, por sua vez, sofrem essa pressão nas mais diferentes formas. Os principais focos se colocariam no sistema de distribuição e exibição e no sistema simbólico que pode ser retrabalhado na direção das práticas hegemônicas. O mercado brasileiro sendo, como é, dominado pelo cinema americano durante quase toda sua história, tem uma reação própria ao calcamento e apenas entendendo esse evento encontraremos a explicação de como respondeu ao modelo imposto com estratégias de sobrevivência. Uma ocorrência-chave para a compreensão do funcionamento do cinema no Brasil é а divisão entre sistema distribuidor/exibidor e o sistema de produção. Enquanto a organização industrial americana rapidamente caminhou para a verticalização, que se garantia controle sobre esses mecanismos, também provocava, com suas práticas comerciais, o inverso no Brasil. Aqui agia pelos mesmos motivos que em seu mercado de origem, buscava uma aliança mercantil para garantir seus pontos de venda. Como desdobramento dessa parceria um setor da exibição se aplicou em produzir para ocupar um nicho de mercado, sem a concorrência com o parceiro hegemônico e sem o qual pensava não poder sobreviver.

Já os empresários que atuavam diretamente na produção, sem laços essenciais que garantissem a colocação de seus produtos, dividiram-se entre uma atuação de guerrilha (que foi chamada de cavação durante um período) ou tentaram alicerçar sua existência também com laços comerciais com o cinema americano, pela via de suas distribuidoras. Tudo isso se apresenta como um dos motivos que provocaram a profunda fraqueza do setor de produção no Brasil e desdobrando-se no fato de não se conseguir estabilidade empresarial ou em uma pequena possibilidade de crescimento. Esse dado é de enorme importância para pensarmos o cinema brasileiro.

Em segundo lugar, e em decorrência também da anemia da produção, a recepção dos filmes tem de ser mediada a partir de um olhar sobre um público/crítica que assiste a um número muito maior de filmes estrangeiros que brasileiros. Esse fato, que não ocorre no mercado americano, provoca um tipo de recepção diferenciada. O público exposto e acostumado a um produto realizado com o topo do aparato do ponto de vista de maquinaria e do preparo técnico, com padrões rígidos de qualidade, terá dificuldade de lidar com uma produção mais frágil. O desenvolvimento dos gêneros cria também uma descontinuidade no processo de recepção, já que alguns deles são típicos da cultura americana e não podem ser reproduzidos, sem modificação. Essa modificação transforma o produto em um pastiche do original, o que em si já o desloca em seu acolhimento.

Há que se destacar ainda que a produção descontínua e em pequena quantidade do cinema brasileiro vai ser empurrada para um nicho de seu próprio mercado. A recepção crítica mediada por essa situação não pode se comportar (nem que quisesse) como se o cinema americano não existisse.

Além do mais, o campo crítico por definição faz parte do campo geral da distribuição/exibição, respondendo ao ritmo geral do mercado exibidor. Não cabe aqui uma análise mais aprofundada dos motivos (que foram inúmeros) e das demandas dos críticos em geral, porém, é inegável que no que toca a esse aspecto, o cinema brasileiro também passa, diante do predomínio americano, a ocupar um espaço simbólico reduzido, uma lacuna no mercado. Nela, vira "saco de pancada" em suas carências e objeto de um desejo geral de desenvolvimento em direção a uma maturidade impossível, porque não é apenas expressiva, e sim organizacional e empresarial. Dessa maneira, o caminho normal da sentença foi tentar seguir o formato da cinematografia dominante, percebendo a direção da transformação como símile da americana. Como sabemos, e pretendemos descrever em outra oportunidade, esses desejos de replicação não são possíveis por muitas razões. Uma das principais reside na existência de modos de produção diferenciados, não apenas no sentido estilístico descrito em The Classical Hollywood Cinema, mas também na direção mesmo do conceito geral - o da coexistência de vários modos de produção em uma mesma base econômica.

Neste sentido, o estudo calcado tão somente na direção de um modo de prática fílmica não nos permite um olhar sobre a conjuntura brasileira, pior que isso, nos afasta de nosso objetivo já que implica, como acontece no próprio mercado produtor/exibidor de cinema na aceitação, de forma tácita, do "modo de produção hollywoodiano" como um dado, um caminho a ser seguido se queremos a maturidade da indústria. Isto acontece em razão da não inclusão das questões de distribuição e exibição no trabalho de Bordwell e outros. Ao contrário, observamos que, sem a inclusão dos mecanismos de circulação, a

obra não ganha existência e viabilidade em sua forma industrial. Pior que isso, num mercado com acesso restrito aos rituais de legitimação do cinema internacional, pela via da crítica e de produção de sentido, ela tem problemas similares no que tange a essa validação internamente. Todos estes problemas dificultam a avaliação do valor real das explicações históricas possíveis quando se põe em jogo prática de filmar, circulação, financiamento e legislação.

O conceito de modo de produção acrescentado das questões da distribuição e da exibição

Propomos aqui uma modificação no esquema de apropriação do conceito de modo de produção, levando-o em direção à base econômica do cinema e desdobrando-o em direção ao ponto de vista estilístico. Claro que algumas análises já se aproximam dessa visão, um exemplo é João Luis Vieira em seu capítulo de *História do Cinema Brasileiro*. Ao analisar a transformação estética e organizacional da Atlântida em finais dos anos 40 o autor destaca que "Carnaval no Fogo (1949), dá novo fôlego à comédia musical brasileira, moldando definitivamente a forma na qual o gênero atingiria seu clímax e atravessaria, soberano, toda a década de 50"54. Em continuidade a este raciocínio, Vieira afirma a existência de dois temas principais o primeiro, a questão da formula de sucesso, testada e repetida que garante bilheteria (a criação de um gênero); o segundo, a entrada de Severiano Ribeiro na produção, em decorrência da percepção da lucratividade da fórmula, da lei de

.

⁵⁴Vieira, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)". In: Ramos, Fernão P. (org.), *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.p. 159.

obrigatoriedade de três filmes nacionais e das vantagens da verticalização não competitiva com o parceiro americano.

Fica clara a importância de propor aqui um estudo que se esforce por unificar esses fatos percebidos como cruciais naquele momento. Também necessitamos de uma organização conceitual um pouco mais forte para tentar uni-los em uma visão que também inclua as tentativas do cinema independente. Para isso o esquema de três níveis de Bordwell e colegas deve ser alterado. Em outras palavras, defendemos aqui a incorporação no escopo da análise de um quarto nível. Neste sentido.

- o primeiro nível trata da base econômica e tem como itens as seguintes variáveis – nível de organização empresarial, condições de penetração no mercado exibidor e distribuidor, legislação reguladora e investimento estatal, condições de inovação técnica e acesso aos meios de produção;
- o segundo nível trata do espaço simbólico de recepção e das formas de legitimação dentro dele – sistemas de divulgação, importância relativa da produção no mercado nacional, posição geral da crítica e processos de aculturação, importância e quantidade das trocas com outras expressões artísticas e da indústria cultural, relações de recepção e sucesso de público;
- o terceiro nível trata das questões estilísticas e seria semelhante ao já descrito em um dos níveis acima técnicas estilísticas (iluminação de três pontos, edição de continuidade, foco soft ou profundo etc.) somado a regras de uso e apropriação de fluxos vindos de outras cinematografias;

• o quarto nível, em que se encontra a unificação do conjunto de fatores descritos nos outros três que caracterizariam um modo de produção elaborado e com formas próprias em todos os níveis. Em primeiro lugar sabemos que vários dos elementos singulares são compartilhados por vários filmes e alguns talvez por todos. Essa objeção não invalida o método em si, pois o mesmo acontece na análise econômica pura e simples. Temos que ter em vista que o objetivo de uma análise deste tipo é, em primeiro lugar, construir uma visão de conjunto que nos retire da construção de interpretações a partir de motivos que, na maior parte das vezes se apresentam como restritos ao espectro da escolha pessoal ou ao posicionamento político. É certo que tal opção implica a perda de um grau de acuidade sobre a história e as explicações voltadas para a apreensão das formas da arte cinematográfica, porém não existe explicação total e este método também não se propõe a ocupar um campo já consolidado e, em alguns casos, exaustivamente trabalhado. A intenção é, portanto, tentar fazer novas perguntas e, sobretudo, agregar novos documentos e fontes à história do cinema brasileiro.

CINEMA POPULAR E CINEMA AUTORAL

A historiografia do cinema brasileiro trata - em vários momentos - dos problemas de recepção e legitimação que este sofreu durante sua existência. O tratamento desta questão é a associação entre baixa qualidade, recepção e desinteresse geral pelos intelectuais. Cabe lembrar que, segundo Maria Rita Galvão, essa referência aos intelectuais não é exatamente correta, pois indica o grupo que poderíamos chamar de "grande" intelectualidade, excluindo muitas pessoas também passíveis de serem consideradas intelectuais⁵⁵. Logo a seguir, Galvão afirma que o "empenho em ver os clássicos estrangeiros ignorando a produção local é ainda uma forma de se apropriar da história do cinema tal como foi composta nos países civilizados" de "um ponto de vista que é o dela, intelectualidade européia. Neste sentido e de um modo muito claro, o cinema brasileiro seria fator de perturbação"⁵⁶.

O processo de formação dessa visão (que inclui até afirmações de inexistência do cinema brasileiro) atravessa de forma crucial todo o pensamento sobre cinema e faz com que o lugar destinado ao cinema brasileiro seja de uma legitimidade reduzida. A afirmação que o cinema brasileiro construiu uma história e possui legitimidade própria infelizmente não elide a questão de, sempre que nos referimos a uma iniciativa no campo

⁵⁵Galvão, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981, p. 26.

⁵⁶Idem, p. 29.

cinematográfico no Brasil, ela ser enquadrada como uma novidade. Assim, desta maneira, estaríamos continuamente inaugurando uma nova forma de fazer cinema. Não é à toa que o depoimento de Anselmo Duarte inicie com a seguinte afirmação: "A Vera Cruz foi uma espécie de Cinema novo da sua época, no sentido de que foi uma nova forma de fazer cinema no Brasil, um novo cinema diferente do que se fazia até então" 57.

Importa muito saber se o cinema brasileiro sempre se renovou e implantou 'novas formas de fazer cinema' a cada iniciativa estética ou empresarial. Se cada agente que procede à implantação, do que normalmente é chamado de nova forma ou novo modelo, realmente age como um "semideus que desceu das alturas para criar o cinema nacional" Estas referências não trazem nenhuma crítica às posições ou ao processo de memória dos depoimentos em si, mas uma busca sobre o cuidado devido a seu uso na construção do discurso histórico. Na exploração sobre as relações do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e a Vera Cruz, Galvão encontra processo similar para falar do fazer teatral anterior. Cita o editorial da revista *Teatro Brasileiro* de 1955, onde encontrou a assertiva que "há 20 anos atrás pode-se afirmar com absoluta certeza, não havia teatro no Brasil", para logo adiante citar Paulo Emílio dizendo que "naquela época todo mundo ia ao teatro (...) e não achava as coisas tão ruins assim".

Essas peças da memória ou, como prefere Galvão, "falta de memória", realmente dão o que pensar. Duas ilações podem ser ainda retiradas do texto de Galvão; a primeira é a percepção da expressão "igual ao estrangeiro" como

.

⁵⁷Idem, p. 128.

⁵⁸Idem, p. 116.

⁵⁹Idem, p. 56.

⁶⁰Idem, p. 57.

chave dos textos da época sobre teatro; a segunda a idéia de Jean-Claude Bernardet sobre o horror da burguesia em ver refletida na tela a imagem de nossa realidade. Esse horror à própria imagem se instauraria como uma reação ao contato consigo mesmo, com essa visão da realidade brasileira que o cinema brasileiro pode proporcionar. Como em toda arte o conteúdo que aparece nos filmes acaba funcionando como um espelho indesejável onde se pode ver o bom e o ruim da sociedade.

A questão que se coloca – rara na historiografia do cinema brasileiro – é se existe uma oposição entre cinema popular e cinema de autor. Para nos encaminharmos para um entendimento, tentaremos conceituar o que chamaremos de cultura de resistência. De início, propomos colocar esse conceito num campo existente no entrecruzamento de mito do primitivo com o conceito de aculturação.

O mito do primitivo é semelhante ao acontecido aos etnólogos quando estudavam "prioritariamente as culturas mais 'arcaicas', pois, eles partiam do postulado de que estas culturas forneciam para a análise as formas elementares da vida social e cultural e que se tornariam necessariamente complexas à medida que a sociedade se desenvolvesse" 61. Aqui encontramos um espaço definido pela própria idéia que a sociedade brasileira é primitiva e imersa no atraso. Imagem que implica o uso geral de um sentido que se desenvolve em toda extensão da compreensão da cultura. Esse uso é reatualizado constantemente, construindo sempre um novo ponto de partida a cada vez que se olha para o já realizado, que se apresenta claudicante e precário na razão mesmo de ser contaminado, como não poderia deixar de ser,

.

⁶¹Cuche, Denys. A noção de cultura nas Ciências Sociais. Bauru: EDUSC, 1999, p. 110.

pela imersão cultural em que se encontra. Assim podemos nos aproximar da idéia de ciclos e descontinuidades na história do cinema. Aqui como em outros campos temos sempre que superar nossa posição primitiva e precária. Estamos sempre construindo do ponto zero uma expressão, agora sim, compatível com a cultura européia.

Aculturação tem como primeira definição, a "transformação dos modos de vida e de pensamento dos imigrantes ao contato com a sociedade americana"62. Cuche nos informa que o 'a' de aculturação vem do ad latino, que significa um movimento de aproximação e somente a partir dos anos trinta poder-se-á utilizar o conceito de maneira mais rigorosa. Falar então de aculturação significa definir um tipo, tratando de como ela é produzida e quais fatores intervieram. O conceito, firmado em 1936, por um grupo de antropólogos americanos, é o de que "a aculturação é o conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos e culturas diferentes e que provocam mudanças nos modelos (patterns) culturais iniciais de um ou dos dois grupos⁶³. O impacto do estudo sobre esse tema tem larga história dentro da antropologia e dos trabalhos sobre cultura tendo modificado os enfoques de estudo, renovando "profundamente a concepção que os pesquisadores têm de cultura" e levando a entendê-la com uma definição dinâmica, um processo que inverte a perspectiva para se partir da "aculturação para compreender a cultura" 64.

No caso do cinema, o conceito de cultura de referência que propomos, seria o ponto de injunção desses dois fluxos de idéias sobre a cultura brasileira

_

⁶²Como criado em 1880 por J. W. Powell. Idem, p. 114.

⁶³Idem, p. 115.

⁶⁴Ibidem, p. 136.

e sua expressão cinematográfica. O comportamento da maioria dos olhares sobre o cinema estaria comprometido com a referência às culturas e modelos de produção dominantes existentes em várias cinematografias que conformam ou do ponto de vista estético ou na ocupação do mercado. Mais ainda, o suporte técnico e o grau de importância do cinema como instituição possuem grande variabilidade de uma cultura para outra, fazendo com que os aspectos de intervenção estatal tenham por base a posição relativa da indústria cinematográfica em cada país e, as demandas possuam também capacidade de implantação e importância muito diferentes.

Assim escolheremos dois campos conceituais que no transcurso do tempo foram se constituindo em marcos para a compreensão e a divisão da produção cinematográfica tanto em seus aspectos estéticos como econômicos; o cinema comercial e o cinema de autor. Não estamos, com este primeiro arranjo, indicando uma simplificação na apreensão das idéias complexas que se enfeixam nesses campos. Estamos estabelecendo uma classificação onde estas noções estão no topo e por esta razão pagam um preço em relação a suas definições mais comuns nos estudos cinematográficos. Como sabemos, uma categoria mais geral de uma classificação será, por necessidade intrínseca, menos detalhada que outra que se encontre mais próxima dos objetos individuais deste mesmo sistema classificatório.

Em uma associação também generalista podemos dizer que simbolicamente, como representantes de cada um desses campos, duas cinematografias se apresentam; o cinema americano, com seu modo de produção específico, está associado ao cinema comercial e, o cinema europeu, principalmente o francês - talvez em razão da política de autores ter sido

formulada pelos *Cahiers du Cinéma* - ao cinema autoral. Nunca é demais acrescentar a essa formulação que não queremos afirmar serem estas cinematografias objetivamente desta forma, isto é, não existam no cinema americano filmes que podem ser chamados filmes de autor ou não encontremos filmes comerciais no cinema francês. Para não deixar dúvidas esta é uma associação subjetiva que nada tem a ver com a não existência de filmes de autor na cinematografia americana ou de filmes comerciais na cinematografia francesa. Claro, eles existem e esse fato só nos esclarece a capacidade de convivência de mais de um modo de produção em um mesmo mercado.

Se entendermos a função simbólica da delimitação desses campos, poderemos perceber que nós, como um pêndulo – cinematografia em busca de seu lugar na história –, buscamos sempre ocupar os dois lugares, com nossos temas, jeito de ser e conteúdos específicos. Não defendemos, portanto, um uso automático, uma associação mecânica dos dois campos a essas cinematografias, e sim a construção de um jogo simbólico e classificatório, onde a circunscrição das forças pode ajudar a encontrar interpretações históricas consistentes com as fontes trabalhadas.

Aqui temos que fazer uma parada estratégica, pois o conceito de autor é um elemento escorregadio e a aproximação pela via da política dos autores, para apreender os vários significados que o espaço da autoria encampa, pode ser enganosa. A "política dos autores demorou a penetrar no âmbito brasileiro"⁶⁵, o que torna necessário explorar com cuidado o significado de cinema autoral no Brasil durante os anos 50. Bernardet, ao citar o catálogo

_

⁶⁵Bernardet, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Edusp-Brasiliense, p. 70.

História do Cinema Francês, nota que dos "vinte capítulos dezessete são consagrados a diretores, o que é significativo: a política não se implantou como problemática, mas ao diretor se atribui papel de destaque"⁶⁶. Acreditamos que temos mais significações a retirar do 'papel do diretor' no sentido de entender o peso da idéia de cinema autoral. Como vimos, a apreensão simbólica se fazia pela mescla da admiração ao modo de produção americano e pela expertise artístico-teórica européia. Apenas para citar dois exemplos, entre tantos outros, temos Carlos Ortiz ("marcadamente nacionalista") utilizando para explicar o realismo como forma de arte um "vocabulário ligado aos teóricos idealistas franceses dos anos 20"⁶⁷. Em uma outra passagem do mesmo texto, Bernardet afirma que, no entender do mesmo Ortiz, "o conteúdo é brasileiro, a forma do conteúdo americana"⁶⁸.

Na recepção americana do pensamento francês encontra-se, por exemplo, um lan Cameron que aceita "o cinema de diretores, sem ir, no entanto, a tais extremos como *la politique des auteurs*, que torna difícil pensar que um mau diretor faça um bom filme e quase impossível que um bom diretor faça um filme ruim" Fica claro o início da criação da dicotomia que vai marcar estes espaços simbólicos que nos servem como classificação. A influência sobre a percepção dos críticos, cineastas e outros participantes do cinema brasileiro, de um cinema de arte e de um cinema de mercado pode assim ser afirmada. Tendo isso em vista podemos inferir uma transposição, pelo menos no campo crítico, da repartição para o cinema popular ou de espetáculo, com

⁶⁶Idem, p. 70.

⁶⁷Galvão, Maria Rita & Bernardet, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológicas (as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1983, p. 79.

⁶⁸Idem, p. 78.

⁶⁹Idem, p. 26.

suas ligações com o melodrama e a comédia popular e o cinema autoral, como uma expressão da subjetividade e do ponto de vista de um criador próximo ao sentido que existe na literatura.

Poderíamos aqui objetar que é exatamente no cinema americano que os teóricos franceses vão buscar sua principal fonte de autores. Novamente o que vemos é a convivência de modos de produção em um mesmo espaço de produção. Isso não implica uma negação da associação usada como forma de delimitação simbólica, como já afirmado. Mais ainda, reforça o papel das origens dos aportes culturais hegemônicos do cinema hollywoodiano e a necessidade de tentar entender como e se realmente podemos falar de uma cultura de referência que funciona de forma modelar em relação ao cinema brasileiro. Neste caso poderíamos explorar uma posição intelectual onde o preconceito em relação a determinados aspectos de sua própria expressão cultural são subsumidos no jogo da cultura de referência e funcionam, como todo preconceito, com certo automatismo. Assim o espaço de autoria se encontra na intercessão entre o conhecimento produzido pela politique des auteurs e a necessidade de valorizar (espelho da própria politique des auteurs nas suas relações com Hollywood) o modo de produção americano viabilizador do cinema americano clássico narrativo.

A definição de cinema popular será mediada por estas questões e estará ligada ao campo do modo de produção hollywoodiano, determinando dessa maneira seu espaço de consumo. Devemos entender que o conceito de popular está presente na expressão de um conteúdo popular bem como no efetivo consumo do filme pelo grande público. Ainda assim, no Brasil temos uma aproximação entre o conceito de popular e questão do conteúdo brasileiro.

Ela está expressa na afirmação colhida por Galvão e Bernardet em uma mesaredonda de 1951, onde se entende que popular deve ser "um cinema que reflita
a realidade e o caráter de nosso povo". A mesma idéia pode ser encontrada
nas características atribuídas ao filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto, no qual
"pela primeira vez, no cinema, os personagens, não somente têm uma feição,
digamos física, rigorosamente brasileira, como sua conduta, suas reações,
suas tendências emocionais aproximam-se ao máximo de nosso povo"⁷⁰. No
entanto, o tipo de cinema que tenta de alguma forma, fazer essa ponte é
encarado como incapaz de "educar o povo contra o mau gosto a que foi levado
pelo cinema americano"⁷¹. Retomaremos a esta questão no capítulo três.

Nesta recepção descrita acima, onde Galvão e Bernardet se utilizam de um texto de Noé Gertel, encontramos uma fronteira fechada e intransponível. O cinema popular (que buscamos conceituar aqui como de grande aceitação de bilheteria e com conteúdo brasileiro, questão que só poderemos explicitar mais à frente quando do tratamento do surgimento de outros modos de produção) termina por ter a característica incompetência técnica e falhar do ponto de vista de possuir o conteúdo brasileiro. Presta-se, pois, a servir de veículo a um tipo de apropriação indébita da cultura brasileira, ocupando dessa forma o lugar de "fator de perturbação" que habilmente lhe atribuiu Paulo Emilio em sua observação⁷².

Essa questão aparece, em outro viés, na crença em uma oposição entre trabalho em equipe e trabalho autoral que acaba por não explicar de maneira satisfatória o tipo de diferença que nos propomos a tratar e antes explorada no

_

⁷⁰Idem, p. 64-65.

⁷¹Ibidem. p. 71.

⁷²Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

artigo clássico "Artesões e autores" de Paulo Emílio Salles Gomes onde, ocupando-se de dois filmes (*A morte comanda o cangaço* e *Bahia de Todos os santos*) e, por conseqüência de dois cineastas (Carlos Coimbra e Trigueirinho Neto) começa por avaliar as origens sócio-econômicas dos cineastas, condições de prestígio intelectual e crítico para refletir sobre como situações de produção determinam essas posições. Estas últimas, as condições de produção, serão determinantes no pensamento posterior sobre a questão e expressas de forma atualíssima na dicotomia existente entre ser chamado "para fazer um filme já ideado pelos produtores" ou de poder "dispor das condições ideais para um cineasta (...) pois imaginou, escreveu, dialogou e diriqiu" 74.

Retomado por Xavier na sua introdução a *Revisão crítica do cinema brasileiro*, esclarece que, no pensamento de Glauber, existe a defesa de "uma relação intrínseca entre autoria e cinema independente"⁷⁵ articulada à necessidade da circunscrição do trabalho do produtor a dar "espaço para diretores com ambição radical de auto-expressão"⁷⁶. Assim, terminaríamos com Glauber, apropriando-se dos termos de Paulo Emílio sem nuances para montar uma "equação que alia autor, cinema independente e revolução opostos a artesão, cinema industrial e conformismo"⁷⁷

Toda essa questão se instaura no desenvolvimento dos fatos dos anos 50 que operaram o mais das vezes dentro de condições onde "a ambição de

⁷³Gomes, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1981, p. 335.

⁷⁴Idem, p. 338.

⁷⁵Xavier, Ismail, "...". In: Rocha, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p. 18.

⁷⁶Idem. p. 18

⁷⁷ Ibidem, pp. 18/19

autoria nem sempre resulta positiva"78. Não podemos falar de um cinema que opere exclusivamente em um espaço autoral no período dos anos 50. Será mais apropriado falar em manifestações autorais que surgem de uma busca do conteúdo brasileiro e de expressões próprias que possuam originalidade. Todos esses filmes sofrerão com a falta de organização no mercado distribuidor/exibidor e isso dificultará enormemente sua sobrevivência.

Como a característica do cinema de autor europeu é a de possuir um público pequeno distribuído internacionalmente, é natural esperar que apenas com esquemas de distribuição complexos e de grande penetração se possa manter um cinema autoral viável economicamente. Na falta dessa possibilidade, derivamos para soluções de sustentação estatal que tem reflexos, não só nas propostas de filmes, mas também no percurso de pensar e entender essas idéias com viáveis. Assim, de alguma maneira, podemos ver a influência européia, onde a existência dos cinemas nacionais se deve em grande parte à força da intervenção estatal para a sustentação dos cinemas nacionais no pós-guerra e ao hábito de consumo adquirido no período préguerra que facilitou, em alguma medida, a distribuição do cinema europeu.

Nosso mercado nacional não tinha nem uma coisa nem outra, pior que isso, como descrito, ocupava uma posição de inferioridade simbólica que não permitirá nem essa construção. Daí podermos demonstrar linhas de causalidade entre o cinema de maior aceitação pelo público e seu "opositor" de maior "relevância" intelectual e artística ou, em outra definição, a chanchada oposta ao cinema de conteúdo brasileiro que se afasta "do melodrama,

⁷⁸Idem, p. 18.

conseguindo levar adiante o que outros esboçaram sem desenvolver"⁷⁹. Essa fragmentação clara no pensamento do cinema brasileiro, que expressamos aqui apenas por alguns dos autores e fonte determinante para a criação de espaços de experiência e atuação bastante diferentes que redundariam em modos de produção também essencialmente diferentes e auto-contidos sob vários ângulos.

Conteúdo brasileiro e forma cinematográfica

A construção da idéia de 'conteúdo brasileiro' tem uma gestação longa e podemos encontrar sua gênese no próprio aparecimento do cinema no país. No entanto, não iremos tão longe, uma boa entrada são os anos trinta, quando o estado brasileiro desperta para o uso do cinema como forma de educação e propaganda. Ao longo deste período, o cinema brasileiro torna-se "um campo fértil para proliferação do desenvolvimentismo, que, como ressalta Miriam Limoeira Cardoso, definia o nacionalismo pelo desenvolvimento", o que implicava numa caracterização particular de nacionalismo⁸⁰.

Várias ações são efetivadas neste período e em finais dos anos trinta, mais exatamente em 1937 foi fundado o INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo - por Roquete Pinto que se destinava "a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino, e ainda como meio de educação popular"81. Para termos uma idéia da

⁷⁹Idem, p 14.

⁸⁰Ramos, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 21.

⁸¹Conforme Lei 378, citada in Simis, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 34.

importância do INCE na formação do cinema brasileiro, de num documento de 1942, isto é, cinco anos depois da fundação, resulta que o instituto já havia realizado projeções em mil escolas e institutos de cultura, organizado uma filmoteca e elaborado filmes documentais divididos em 16 mm silenciosos e sonoros, destinados a circular em escolas, e filmes populares sonoros, de 35 mm, encaminhados para o circuito de casas de exibição pública de todo país⁸². Os mais de duzentos filmes editados até 1941 foram distribuídos não apenas em escolas, mas também em centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais⁸³.

A câmera utilizada em *Rio, 40 graus* tem sua origem no INCE e na boa vontade de Humberto Mauro em emprestá-la para esta utilização (com o interesse também de ver se sua recuperação era possível, como já dissemos). A afirmação de Geraldo Santos Pereira, colhida por Simis, que o INCE "serviu como escola para diretores e documentaristas, roteiristas, montadores, técnicos de som e trucadores de filmes de curta-metragem, além de promover a integração do cinema educacional do país", mas que não teve "uma ação decisiva na formulação de medidas de estímulo industrial ao cinema brasileiro e, sua criação de certa forma, a retardou, por dar a falsa impressão de estar o poder público cuidando de seu fomento, quando na verdade, atendia unicamente ao setor educativo e cultural" nos desvenda uma parte do problema.

⁸²Franco, Marília da Silva. *Escola audiovisual*. Tese de Doutoramento. ECA, Universidade de São Paulo, 1987, p. 36.

⁸³Simis, *Op. cit.*, p. 35.

⁸⁴Pereira, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro, história, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973, p. 293, citado in Idem, p. 36.

Todos conhecem a continuidade, pela recepção crítica, da idéia de que o cinema brasileiro necessita de aprimoramentos no financiamento e na integração para sua consolidação definitiva. Neste sentido, "aspirava-se, como no plano político mais geral, à passagem de um cinema 'inferiorizado', 'subdesenvolvido' para uma cinematografia forte, nos moldes dos 'países ricos'"85. Estas questões respondiam às necessidades, vistas pela maioria dos textos, de construção de um parque técnico e de maquinaria que propiciasse um modelo de trabalho estável e contínuo; de um método firme de financiamento e a expressão do 'conteúdo brasileiro' que mostrasse nossa cultura e nossa gente. Todos estes problemas podiam e deviam ser resolvidos, no conjunto da visão que estamos descrevendo, pela mudança de comportamentos dos empresários (que eram vistos em sua maior parte como 'cavadores', pessoas sem preparo) e pela entrada de outros atores no campo empresarial. Pela ordem, seriam estes o estado, os verdadeiros financistas (estes contribuiriam com gerência profissional e poderio econômico) e a formação de platéias (que deixariam de apreciar um cinema popular considerado chulo). Com essas transformações, o Brasil poderia competir de igual para igual com qualquer produto e ganharia seu mercado. O 'conteúdo brasileiro' seria uma decorrência da platéia preparada e exigente que, em primeiro lugar, teria maior interesse em ver suas próprias coisas nas telas, além de não aceitar o mau cinema, seja estrangeiro ou brasileiro.

Infelizmente não foi exatamente assim que as coisas ocorreram. A própria visão do cinema como arma de propaganda é um deslocamento de sua função já cabalmente visível na época. Também a intenção de "levar a

⁸⁵Idem. p. 21.

civilização para o interior do Brasil" funcionou às avessas, pois nos dizeres de Paulo Emílio Salles Gomes "a missão documental" trouxe "para o litoral a visão do atraso insuportável do interior" Nos países com cinematografias fortes, o cinema tem como característica principal, desde seus inícios, a diversão e o espetáculo (herdado de várias formas das tradições das feiras populares). Sua penetração deve-se principalmente a esses aspectos para somente depois de seu sucesso como distração passar a ser visto como um veículo poderoso para a propaganda e educação. O interesse do estado brasileiro do desenvolvimento no âmbito do cinema educativo reforça a existência de um tipo de modo de produção do cinema nacional com penetração em um nicho do mercado bem demarcado.

A análise do pensamento autoritário no Brasil, de Bolivar Lamounier (utilizada também por Simis), mostra o significado do termo organização para autores como Oliveira Viana, Alberto Torres ou Gilberto Amado: esta tem uma forte conotação de "dar forma ao que não a possui" e "de imprimir forma, de produzir estrutura e diferenciação funcional numa sociedade percebida como amorfa, amebóide" O arcabouço ideológico que atravessa a sociedade brasileira, nesse viés, a apreendia como um espaço a ser civilizado e não há razão para excluirmos o cinema de dentro da sociedade como um todo. Daí, toda a discussão sobre conteúdo dos filmes de propaganda girar em torno do que apareceria, se um Brasil primordialmente agrário (uma configuração que, por sinal, era demográfica e populacionalmente majoritária) ou a urbanidade e a modernidade. Neste caso, a intenção era convencer que "a nossa civilização,

⁸⁶Behring, Mário, citado in Idem, p. 41.

⁸⁷Gomes, Paulo Émilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 310.

⁸⁸Lamounier, Bolívar, citado in Simis, *Op. cit.*, p. 43.

afinal de contas, é igualzinha à deles"89. O entrecruzamento destas duas idéias sobre a sociedade brasileira tem largo alcance e pode nos desvendar muitos significados quando entendemos o cinema brasileiro via modo de produção.

O olhar que situa a sociedade brasileira como algo sem forma, com sua parcela majoritária imersa em um atraso secular, tende também a desconsiderar os reflexos profundos da existência cultural, diminuindo o valor do específico para ampliar o espaço da similaridade com outras culturas. Desta maneira, temos como marco transversal a questão do conteúdo que deve expressar e redirecionar valores e costumes a serem reconhecidos como 'autenticamente' brasileiros. A implicação geral é de contínua busca de legitimidade, no proveito das semelhanças com a cultura de referência para alguns e, para outros, na reafirmação do "manancial para a realização de autênticas obras de arte"⁹⁰.

Dessa forma, temos o quadro que discute a posição do cinema nacional mostra que a idéia de conteúdo brasileiro se apresenta em três campos; um ideológico, onde se busca uma visão baseado na idéia de refletir "a realidade e o caráter de nosso povo" um segundo, comercial, onde se situa o cinema popular e o terceiro, estilístico onde encontramos a produção do documentário com enfoque na propaganda ou no jornalismo que "poderá apresentar ao povo brasileiro, com maior simplicidade, idéias gerais indispensáveis, iniciar sua educação cívica" Este último será apropriado pelo Estado como único campo a ter investimentos diretos. Importante ressaltar a diferença entre a tentativa de refletir "a realidade e o caráter de nosso povo" e fazer filmes comerciais. O

⁸⁹Gomes, Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte, cit, p. 310-311, 327.

⁹⁰Galvão & Bernardet, op. cit., p. 64.

⁹¹Idem, p. 64.

⁹²Ibidem, p. 72.

cinema dito comercial refletia ou o cinema americano ou algumas formas do cinema europeu, Buscava mesmo um tipo de identificação estética para ocupar uma franja do mercado permitida e negociada. Já o primeiro tinha uma intenção principalmente civilizatória e subsidiariamente educacional, pois no processo de divulgar o conteúdo aprofundava o nacionalismo. Deixo propositalmente de fora o cinema de vanguarda diante da percepção que suas motivações necessitam de uma aproximação própria que não cabe no escopo deste texto.

O problema não se encontra na existência em si dos três campos (dois dos quais já desenvolvidos e que até poderiam ser divididos por outro enfoque diferente deste trabalho) ou espaços e atuação, e sim na falta de interação e na segmentação que toda essa divisão causa junto com a desarticulação geral da tal idéia de conteúdo brasileiro. Encarar-se a definição de cinema brasileiro usando principalmente o conteúdo levou inclusive, como mostrou a historiografia, à supervalorização do argumento. Seria o argumento, nessa visão, a pedra de toque, pois carregaria o enredo, a história que seria apreendida, em última análise pelo público, assim os argumentos deviam ser "escritos por brasileiros" Mesmo o fato de a maioria dos filmes possuírem argumentos escritos por brasileiros não facilitou a tarefa de encontrar o filme autenticamente nacional. Provou-se também ser bastante difícil unir o conteúdo com bilheteria e sucesso de público. Toda essa tribulação tem uma relação com a problemática de ser minoritário no mercado nacional de exibição, de possuir um quantitativo de produção pequeno e como conseqüência ter

⁹³Ibidem, p. 77.

pequena diversidade de produtos, sejam comerciais, educativos, jornalísticos, autorais ou de propaganda.

Acreditamos assim que temos um mercado onde a convivência de modos de produção cinematográfica é a base para a existência de qualquer dos agentes. Neste sentido, temos que entender o modo de produção dominante, no caso Hollywood, como hegemônico e todos os outros existirão de forma consentida ou negociada. O INCE caracteriza um modo de produção diferenciado já que possui financiamento, distribuição e organização burocrática própria. Podemos até encontrar procedimentos técnicos próprios a partir de depoimentos de funcionários do órgão. Cabe a investigação se a Atlântida e a Vera Cruz também podem ser caracterizadas como um modo de produção.

Também o documentário jornalístico pode caracterizar um modo de produção específico. Essa afirmação se baseia no fato de que este gozava, em vários aspectos importantes, de tratamento diferenciado em relação aos outros dois campos delimitados. Um dos principais fatores desse status diferenciado se estabelece pela obrigatoriedade da exibição. Apesar das reivindicações de obrigatoriedade desde a década de 20 do século passado, apenas em 1932 temos um decreto que trata do assunto. Simis nota que, embora o decreto "faça referência explícita apenas à obrigatoriedade de exibição dos filmes educativos" faz menção também a outros gêneros cinematográficos, deixando, porém, em aberto a obrigatoriedade da exibição para aqueles. É interessante seguir o processo dos anos trinta em razão de que seu

⁹⁴Simis, op.cit., p. 108.

desenvolvimento acabará por consolidar uma diferenciação definitiva para as formas de distribuição e importância como sustentação do filme documentário.

"decreto ainda menciona a realização de um Cinematográfico Educativo, que, entre outros fins, objetivava 'a instituição permanente de um cine jornal com versões tanto sonoras como silenciosas filmado em todo Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens⁹⁵ em número suficiente, para a inclusão quinzenal de cada número, na programação dos exibidores". Esta era uma tentativa de mediar diversas reivindicações dos setores envolvidos, pois, além da obrigatoriedade de exibição para os "cine jornais" previa "a instituição de espetáculos infantis de finalidade educativa" 96. Como aparece em um relatório da ACPB (Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros), o Convênio não aconteceu e "degenerou em congresso, em que tudo se discutiu e nada se convencionou"97. Desta forma, a ACPB dirigiu-se ao Presidente da República na forma de um Memorial, no qual responsabilizava a "pressão dos importadores estrangeiros sobre os exibidores". O texto é sugestivo, afirmando que "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 da sociedade na bilheteria. O exibidor entra com o Cinema, o Importador com o programa, e dividem o produto das entradas"98. Mais ainda, "segundo os produtores nacionais, os importadores não adquirem nenhum filme nacional para suas

⁹⁵Idem, p. 108-109.

⁹⁶Ibidem, p. 109.

⁹⁷Ibidem, p. 109.

⁹⁸Ibidem, p. 109, retirado do mesmo relatório. Simis repara, em nota, que o Sindicato dos Exibidores já existia e era presidido por Luís Severiano Ribeiro.

linhas de programação para que não se desenvolva nenhuma produção nacional que poderia 'ameaçar-lhes o monopólio'. Assim o produtor nacional é atualmente quase um *dilletanti...*"99.

A reação de vitória que se segue à consecução da obrigatoriedade e constituição da DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros) levaria a pensar e, certamente os contemporâneos assim o faziam, que se dava o primeiro passo para o amadurecimento da indústria cinematográfica no Brasil. A produção cresceu vertiginosamente, bem como o número de empresas. Segundo o presidente da Associação, temos a informação de que "vêem-se 600 filmes complementos com 1.800 cópias; seis filmes de grande metragem, com 36 cópias - somando tudo, cerca de 300.00 metros de filmes a percorrer os Brasis" e "atrás da tela, cerca de 40 empresas produtoras. Cinco estúdios. Dez instalações completas para a gravação de som. Vinte laboratórios para revelação e copiagem. Mais de cem máquinas de tomadas de vistas e copioso material acessório para todas as necessidades da indústria" 100. As questões da fiscalização e da resolução dos problemas de relacionamento como as exibições ficavam para depois, pois a "situação dos exibidores, sempre e cada vez mais onerados, e para os quais não chegaram os favores do governo" 101, era proverbialmente ruim.

Todo este movimento em torno da organização do mercado tem um grau de miopia profunda em seu diagnóstico do problema. O incentivo para a produção do filme educativo é rapidamente esquecido e o INCE fica isolado nessa tarefa. É então criado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda)

⁹⁹ Ibidem, p. 111.

¹⁰⁰Ibidem, p. 113.

¹⁰¹Ibidem, p. 114.

que na sua inserção no mercado concorre com os produtores privados oferecendo seu filme gratuitamente. O depoimento de Primo Carbonari (colhido também no livro de Simis, mas considerado por ela exagerado) coloca o quadro do ponto de vista dos produtores que ganharam no processo inicial de estabelecimento da obrigatoriedade – "veio também o DIP (...) que ele criou. Ficou o DIP de um lado e nós do outro. Foi também criada nessa época uma receita de cinco poltronas por sessão. O governo dava as fitas de graça e nós concorríamos com o governo, cobrando. Veja você a dificuldade de colocar o cine jornal concorrendo com o governo" O governo possuía ainda outros órgãos oficiais produzindo, como a SAI do Ministério da Agricultura.

A idéia de que as empresas produtoras estavam capitalizadas e a concorrência do DIP seria menos sentida, em razão do aumento da complexidade da legislação e do início da obrigatoriedade também para o longa-metragem não se mostra compatível com as reações do braço comercial do distribuidor americano. Não só no Brasil, mas em vários outros mercados, a atuação dos distribuidores americanos foi aprofundar alianças com setores da exibição nacional utilizar-se também dos incentivos para das obrigatoriedades que as legislações protecionistas vão criando. A indústria americana estava acostumada ao enfrentamento de barreiras no comércio cinematográfico. No ano de 1947, ela tinha, no Brasil, os seguintes empecilhos: taxas especiais, tarifas de importação, quotas, situação de discriminação competitiva e outras condições peculiares de mercado (onde se incluí a obrigatoriedade de exibição do complemento). Essa mesma situação de mercado era compartilhada pela Tchecoslováquia, a Nova Zelândia, a Noruega

¹⁰²Ibidem, p. 117.

e a Austrália. Se utilizarmos este método de comparar com apenas três das restrições, teremos todos os países da tabela pesquisada. Então se todos os países tinham pelos menos três dificultares para a importação de filmes americanos isso não chegava a ser uma grande restrição.

Assim, o observado é o enfraquecimento das produtoras que se desenvolveram com a obrigatoriedade da exibição do complemento jornalístico culminando com o fechamento dos estúdios da Cinédia em 1951. Simis afirma que o desenvolvimento da Cinédia foi moldado pela produção de chanchadas e carnavalescos, mostrando que ao "correr por fora" da intervenção estatal existia um cinema popular viável na bilheteria, mas considerado o avesso do que seria o cinema industrial desejado. Voltamos aqui à questão do conteúdo brasileiro e era exatamente neste aspecto que os carnavalescos eram mais rejeitados. No capítulo três procuraremos focar a produção carioca notadamente a partir do filme Rio, 40 graus - através da busca de dados e fontes ainda não pesquisadas. Esse cinema industrial era considerado possível, porém nunca foi atingido. Na realidade, a produção dos cinejornais diminuiu a do longa-metragem em razão da rentabilidade imediata que este representava para os produtores. Para comprovarmos basta notar que só observaremos uma produção superior aos 18 filmes de longa-metragem do ano de 1930 em 1947. Neste ano de 47 produzimos 21 filmes de longa-metragem. O número de longas é decrescente em praticamente toda a década de 30 situando-se entre 6 e 7 filmes por ano 104.

¹⁰³Tabela de barreiras comerciais confrontando a American Motion Pictures Association Industry em 1947, citada in Ellwood, David & Kroes, Rob. *Hollywood in Europe; experiences of a cultural hegemony*. Amsterdam: VU University Press, 1994, p. 166.

¹⁰⁴Tabela de produção de longas-metragens na América Latina, in Paranaguá, Paulo Antonio, *Cinema na América Latina*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985, p. 95.

Tudo isso indica que a concorrência nacional diminuiu no que mais interessava às distribuidoras americanas e esta produção "jornalística" empurrava as produtoras para uma dependência do complemento. O próprio nome já implica em uma destinação de lugar mercadológico, já que os cinejornais serviam como complemento para o longa-metragem estrangeiro. Quando temos novamente um aumento da produção de longas-metragens, ele estará associado à obrigatoriedade de exibição de três filmes de longametragem por ano e beneficiará principalmente a Atlântida, empresa que será adquirida por Severiano Ribeiro. O produtor "se interessa por uma legislação de amparo ao cinema nacional, mas não passa por sua cabeça que o objetivo final possa ser o colocar os filmes brasileiros em pé de igualdade com os estrangeiros" 105.

Claro que as práticas comerciais da distribuição americana estavam ligadas à idéia de tratar o filme como uma commodity econômica sujeita às considerações normais de um negócio 106 e tinham como estratégia básica o da integração vertical e cooperação horizontal que se tornava possível no exterior pela aquisição de cadeias de cinemas. Dessa forma, o distribuidor americano podia "controlar um grande conjunto de cinemas bem localizados onde eram feitos os lançamentos" 107. Essas afirmações nos servem para desconstruir a idéia de que os filmes americanos eram produtos amortizados no mercado interno. Um memorando de Will Hays, direcionado ao Secretário de Estado americano Cordell Hull e intitulado "Government Cooperation in Mantaining"

¹⁰⁵Gomes, Paulo Emílio Salles, citado in Simis, *Op. cit.*, p. 126.

Jarvie, Ian, "Ther postwar economic foreign policy of The American Film Industry: Europe 1945-1950" in: Ellwood, David & Kroes, Rob. *Hollywood in Europe: experiences of a cultural hegemony*. Amsterdam: VU University Press, 1994, p. 158.

¹⁰⁷ Idem. p. 158.

Foreign Markets for American Motion Pictures", afirma que "aproximadamente quarenta por cento dos rendimentos dos filmes são estrangeiros, é a margem pela qual a supremacia dos filmes dos Estados Unidos são financiados e mantidos. Despojados desses rendimentos, os produtos para consumo interno podem sofrer proporcionalmente. Não é muito afirmar que a preservação de nossa qualidade é inseparavelmente baseada sobre a preservação de iguais e ilimitadas oportunidades na competitividade nos mercados estrangeiros" ¹⁰⁸.

Essas informações demonstram cabalmente a importância dos mercados estrangeiros para o cinema americano e como a indústria de nosso vizinho do Norte levava a sério a possibilidade de competição em qualquer mercado. Também sabemos que o nível em que a indústria brasileira se encontrava dificultava muito uma continuidade de fornecimento de filme para o exibidor nacional, fazendo com que este dependesse diretamente de seu parceiro interno com produtos testados e extremamente competitivos. Temos assim um nó, um ponto de virada no final dos anos 40 e início dos 50. As iniciativas de regulação dividiram o esforço competitivo da produção em vários campos de atuação estanques. O documentário educativo estava sob a guarda dos investimentos estatais, sem ligação direta com o mercado e constituindo, dessa forma, uma base econômica diferente para sua sobrevivência. O "jornalístico" sofria complemento imensas pressões quanto sua obrigatoriedade de aquisição e quando da tentativa de efetivação por Mello Barreto Filho do decreto 30.179 de 51, que obrigava a compra pelos importadores deste tipo de filme, encontramos a oposição de Benedito J.

¹⁰⁸ Ibidem. p. 162.

Duarte que fala em princípios constitucionais e liberdade de informação na defesa dos jornais estrangeiros.

No caso do chamado filme de enredo uma luta surda entre o setor exibidor e os produtores independentes mostra as dificuldades de circulação para esta produção. O grupo de Severiano Ribeiro, que era proprietário da Companhia Brasileira de Cinemas, que "compreendia seis circuitos de exibição (60 das 120 salas do Rio de Janeiro) e programava mais de 400 dos dois mil existentes no país" 109, também faria uma escolha tática em sua entrada para o campo da produção, criando uma experiência onde, pela primeira vez, um grupo brasileiro possuía o controle vertical na indústria no Brasil. A atrofia da produção nacional e o descompasso entre o ritmo de desenvolvimento do comércio cinematográfico e o da produção (expressas em um relatório do projeto de Jorge Amado para a criação do Instituto Nacional de Cinema) pode ser explicada exatamente por essa aliança profunda entre o setor mais forte da exibição com o distribuidor estrangeiro. É claro que este setor devia sua força exatamente a esta "preferência comercial" que o transformava em escol do produto mais lucrativo no mercado cinematográfico brasileiro.

A "modesta produção da chanchada carioca" seria então absorvida no circuito de lançamento, sem nenhum problema e sem a criação de um adversário real ao produto americano. Essa configuração era expressa na divisão da produção em partes estagnadas e sem possibilidade de desenvolvimento isolado. A questão do conteúdo era apropriada de uma maneira que mais atrapalhava do que indicava caminhos no sentido de questionar claramente o problema da legitimidade dos filmes e, ainda por cima,

¹⁰⁹Simis, op. cit., p. 152.

criar uma forma de rejeição aos conteúdos com maior aceitação popular. Essa rejeição apontava sempre para um novo formato que devia ser atingido para, aí sim, apresentar-se como real e genuinamente brasileiro. O investimento estatal vigoroso apenas na constituição de órgãos dentro de sua estrutura que, exatamente por essa razão se tornavam independentes do funcionamento do mercado, aponta o grupo Severiano e sua absorção da produção como um modo de produção em si. Todos os elementos podem ser encontrados na sua escolha que, do ponto de vista empresarial, é totalmente justificada.

Base econômica no comércio do produto estrangeiro, espaço político determinado associado aos outros distribuidores e reforçado pelo parceiro, também estrangeiro, capacidade de investimento e de divulgação asseguradas e um produto testado no que tange a sua penetração no mercado. Nada nos leva a acreditar que a produção de chanchadas poderia se expandir a ponto de garantir uma ocupação maior que a que já possuía no mercado exibidor. Para uma expansão de suas linhas de produção Severiano teria que assumir um duplo risco: o de enfrentar seu parceiro americano, arriscando perder sua hegemonia na exibição, e aliar-se a um novo conjunto da área de produção para estender e criar novos formatos. Tudo isso, encarar de maneira solitária a "qualidade" garantida pela exploração como sucesso da totalidade dos mercados mundiais. Isso tudo sem o apoio do estado e com a experiência, vinda da recepção da chanchada, de uma resistência, por parte da crítica, ao que fosse produzido com boa aceitação popular.

Sua escolha pelo estreitamento das relações com a distribuição estrangeira pode ser percebida pelos conteúdos de seus cinejornais. Na década de 50, o grupo produzia três informativos para serem exibidos em seus

cinemas: Atualidades Atlântida, O Jornal da Tela e Notícias da Semana. Muito desse material se perdeu ou foi canibalizado na busca de imagens de época durante os últimos cinqüenta anos. O pesquisador Eduardo Giffoni, curador do arquivo da Atlântida, fez um levantamento minucioso dos filmes remanescentes na organização do acervo. Boa parte não está em condições de visualização e, por essa razão, apelamos para a análise das listas de conteúdo como uma primeira aproximação destes conteúdos. A metodologia de análise foi a seguinte: nas várias listas de cada noticioso foi feita uma separação temática sobre o assunto a ser tratado (pelo curador Giffoni e a partir dos rolos remanescentes). Portanto, a partir da temática cinema era possível saber com razoável grau de acuidade o que foi divulgado. Claro que, infelizmente, muito se perdeu, mas acredito que temos aqui uma boa amostra dos conteúdos jornalísticos que serve como índice do interesse e do consórcio entre o grupo Severiano e o interesse estrangeiro.

Essa associação é conhecida da historiografia de cinema, mas em nossa opinião, deve ser entendida de forma diferente do que comumente se interpreta. Não seria nem a falta de "um nítido empenho capitalista em passar do lucro comercial ao industrial", nem a diferença entre Rio e São Paulo, onde este último é mais pujante e que teria, portanto, capacidade de "alçar vôos artísticos e ideológicos mais altos" 110. A abordagem mostra uma confusão na base econômica e simbólica do cinema brasileiro, onde muitas poucas iniciativas podiam efetivamente obter sobrevivência em um mercado excessivamente ocupado pelo produto estrangeiro. Esquadrinhando este terreno, veremos que vários modos de produção vão aparecendo ao longo dos

¹¹⁰Sousa, José Inácio de Melo, citado in Idem, p. 179.

anos e das oportunidades que surgem. Essas configurações lutam por espaço e sobrevivência. Nesta direção a Atlântida seria um modo de produção onde encontramos todos os elementos singulares para essa afirmação: forma de financiamento estável (Severiano), distribuição garantida e mesmo um protosistema de procedimentos técnicos. Mais ainda, podemos observar o estabelecimento do estrelismo constituído pela "triangulação herói/mocinha/vilão entre atores que formariam o núcleo central da maioria das comédias posteriores, numa relação de redundância necessária a um esquema de produção ininterrupta" 111.

A idéia da co-existência em um mesmo mercado, ao mesmo tempo, de vários modos de produção pode servir como solução para explicar não só a persistência de algumas expressões cinematográfica, mas também seu desaparecimento. A princípio, podemos falar de um modo de produção no âmbito do INCE, de um no âmbito da Atlântida, um referente aos cinejornais e claro o modo de produção hollywoodiano hegemônico e determinante para compreender o funcionamento do mercado no Brasil.

Diante disso veremos o surgimento de um outro modo de produção que estará tentando dar vazão à busca de maior expressividade artística aliada à necessidade de baixos custos de produção. Terá também que se adaptar a condições de produção precárias existentes fora do cinema industrial. Esse será marcado pelo aporte neo-realista e pela produção cooperativa. No próximo capítulo discutiremos – com mais vagar – o modo de produção de substituição de importações, cujo exemplo emblemático é a união de uma

¹¹¹Vieira, João Luiz, "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)". In Ramos, Fernão P. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 159.

empresa produtora (a Atlântida) com um grupo que detinha a maior parte da exibição dos anos 40/50 no mercado brasileiro: o Grupo Severiano Ribeiro.

MODO DE PRODUÇÃO DE SUBSTITUIÇÃO DE IMPORTAÇÃO **DE FILMES**

A criação da Atlântida Cinematográfica, em 1941, por Moacir Fenelon e os irmãos Paulo e José Carlos Burle, é certamente um dos principais marcos da história do cinema no Brasil. Infelizmente, são poucos os estudos sobre a Atlântida propriamente dita: ela está inserida no movimento geral e no contexto de uma época, onde a chanchada é o ponto de articulação das análises intratextos que, por sua vez, são a base da historiografia sobre cinema no Brasil. Neste sentido, a chanchada 112 não foi produzida apenas pela Atlântida, tampouco lá começou. O marco é, portanto, 1933, com o filme da Cinédia Acabaram-se os Otários.

Mas, estes marcos cronológicos são descobertos ou inventados exatamente para que possamos didaticamente estabelecer um ponto de partida. A comédia foi e é, no cinema brasileiro, uma tendência ativa e duradoura, suas várias aparências não devem nos enganar quando gueremos realizar uma ligação com os fundamentos que sempre permitiram sua existência e realização.

Não estamos aqui desvalorizando os inúmeros e meritórios trabalhos já realizados no viés da interpretação e da análise fílmica. Penso, porém, que

¹¹²Gosto da definição de Jean-Claude Bernardet que, na revista *Cinema* declarou: "Acho que a chanchada é o nome geral que se dá a todas as comédias e comédias musicais de apelo popular feitas no Brasil entre 1900 e 1960 mais ou menos, em que apareciam astros do tipo Oscarito".

inequivocamente ainda temos muito que examinar sobre essa que, talvez ainda hoje, seja a mais duradoura experiência de produção / distribuição / exibição com sucesso no Brasil. Ela deverá ainda ser objeto de muitos textos para ter todos os seus aspectos explorados. No nosso caso, desenvolvemos uma visada que implica o compromisso com a aplicação de um método e, mais que isso, de tentar uma descrição de como a produção da Atlântida se consolidou como um modo de produção e co-existiu concomitante com outros modos diferentes, exatamente no trinômio citado acima: produção, distribuição, exibição.

Todas essas formas de sobreviver no mercado cinematográfico brasileiro estão articuladas, sempre, à convivência com o cinema hegemônico, que tudo determina e submete. Neste viés da compreensão da complexidade desta co-existência, as iniciativas são adaptações que surgem de necessidades, e não da produção ou de uma expressão artística ligada a um conteúdo determinado. Claro que o conteúdo, no que se refere ao cinema, tudo influencia, porém, devemos também dar atenção aos espinhos de uma realidade adversa e com um alto grau de invariabilidade. Não achamos exagero afirmar que, quando partimos de questões que subordinam a análise ao nosso trinômio essencial, o cinema brasileiro se estabelece ou como uma reação ao massacre da concorrência estrangeira ou como uma tentativa, sendo – de uma ou de outra forma – refreado pelos influxos comerciais externos.

Comecemos então do início da Atlântida de sua fundação e para isso vamos nos utilizar de informações disponibilizadas pela própria companhia. Sua fundação foi em 18 de setembro de 1941,

"com um objetivo bem definido: promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Liderando um grupo de aficcionados, entre os quais o jornalista Alinor Azevedo, o fotógrafo Edgar Brazil, e Arnaldo Farias, Fenelon e Burle prometiam fazer a necessária união de um cinema artístico com o cinema popular."113

Já nesta primeira aproximação encontramos diferenças sobre a data da fundação. Dependendo da fonte, a data muda, Vieira cita, em seu capítulo no volume História do Cinema Brasileiro, a data de 13 de outubro 114. Entretanto, não sendo este nosso foco, aceitarei aqui o relato presente em Vieira que nos dá conta que com

> "o intuito de dar continuidade a sua carreira cinematográfica, Moacir Fenelon pretendia reconstituir, em novos moldes de depois do incêndio, o que havia sido a experiência da Sonofilmes. Decidiu então organizar uma produtora cinematográfica através do lancamento de acões populares, mobilizando pra sua fundação os irmãos Paulo e José Carlos Burle, além do Conde Pereira Carneiro, proprietário do Jornal do Brasil, onde Burle trabalhava como cronista de rádio"115

A Atlântida, como sabemos, foi a produtora com maior longevidade do período. É possível analisá-la como uma única e contínua forma de produzir e de se relacionar com as questões levantadas acima? Isso significa indagar se uma produtora, que persistiu durante 21 anos, de 1941 a 1962, e produziu sessenta e seis filmes¹¹⁶, sempre se apoiou nos mesmos mecanismos de

¹¹³Texto presente no site da companhia endereco http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia texto.asp

¹⁴Vieira, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca", in: Ramos, Fernão P. *História do* cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 154. A data que encontramos no livro de Sérgio Augusto, Este mundo é um pandeiro (São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 19), é a mesma que está oficialmente no site da empresa, 18 de setembro de 1941. ¹¹⁵Vieira, op. cit., pp 153/154.

¹¹⁶Dados da própria Atlântida, extraídos do site citado na nota 3.

financiamento, na mesma organização empresarial, forma de distribuição e exibição e, sempre obteve o mesmo tipo de recepção.

A metodologia aqui proposta lida com aqueles vários níveis referentes a produção e a base econômica. Em primeiro lugar, a organização empresarial e, em segundo, o espaço simbólico de recepção, para depois, em terceiro, as questões de estilo e, no quarto momento de análise, articular a totalidade dos elementos. Quando seguirmos este roteiro, creio que poderemos responder àquelas perguntas.

Retomando o fio na origem da empresa, um fato onipresente e citado por quase todos os historiadores e comentaristas é o seu manifesto de fundação. Dele, Autran cita: "quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos."

Já Vieira ressalta uma parte maior do mesmo trecho e nessa passagem consta que

"o cinema, pelos aspectos variados que apresenta, principalmente pela natureza industrial de suas realizações, já se firmou no mundo contemporâneo como um dos mais expressivos elementos de progresso. A tal ponto que os grandes povos de hoje lhe dedicam ação permanente, entregando-se com esforço ao estudo dos métodos técnicos, financeiros e comerciais que lhe são próprios. No Brasil o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e, por isso mesmo, quem propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para o seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos. E também prestará indiscutíveis serviços para a grandeza nacional."

¹¹⁷Manifesto da Atlântida citado in Autran, Arthur, "A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século",

http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/arturBras.htm

¹¹⁸Citado in Vieira, op. cit., p. 154.

Encarado como uma declaração de princípios e guardadas as proporções de objetivo de cada texto é sintomático que os dois tenham escolhido a mesma parte. A importância do trecho reside no conteúdo que é compartilhado pelas duas citações: o "desenvolvimento industrial". Essa intenção de finalmente criar uma empresa que se estabilize com a produção de cinema de qualidade é, no momento da fundação da Atlântida, o desejo de todos os agentes que atuam no cinema brasileiro. Podemos incluir mesmo o Estado que propõe várias ações substantivas, tentando fornecer material de qualidade ao público. O manifesto ainda fala de prometida instalação de estúdios totalmente equipados com câmeras e com nova maquinaria. Todas essas promessas dificilmente poderiam ser cumpridas, dadas as condições de mercado que o cinema brasileiro enfrentava. Uma série de motivos impediria mesmo a estabilização financeira da empresa nestes primeiros anos e a principal delas é a associação, corrente na época, de que conteúdo de qualidade tinha que ser sério e que os filmusicais ou as chanchadas deviam ser, em princípio, evitados já que "nenhum dos idealizadores da Atlântida" cogitava "produzir comédias musicais" e "elas se impuseram como alternativa inevitável"119.

Sérgio Augusto indica que o momento era bastante delicado para o aparecimento de um estúdio cinematográfico, pois, "quando o cinema brasileiro se deu conta, só restavam no Rio, seu principal centro produtor, três estúdios de filmagem: os da Cinédia, os da Brasil Vita Filmes e os de Lulu de Barros" 120. Esta situação de penúria gerou a necessidade da criação de alternativas para a continuidade da produção. Entretanto, o mesmo Sérgio Augusto declara

¹¹⁹Augusto, op. cit., p. 105. ¹²⁰Idem, p. 103.

preferir marcar o período em que ocorreu a sanção de uma "lei de proteção ao filme nacional que de maneira decisiva motivaria a fundação da Atlântida" 121. O decreto nº 21 240 de 1932, que "institui a obrigatoriedade da exibição embora esse decreto faça referência explícita apenas à obrigatoriedade de exibição dos filmes educativos" 122, é o citado por Sérgio Augusto como aquele que determinou a obrigatoriedade da exibição do longa-metragem. Vamos tomar, então, como ponto de partida o decreto citado acima e seguir, ancorados nas reflexões de Simis, para afirmar que o decreto de 1932 possibilitou, de imediato, a exibição do complemento, que só foi realmente posta em prática em 1934 depois da realização do Convênio Cinematográfico Educativo, nos dias 3, 4 e 5 de janeiro de 1933. Exibidores e produtores chegaram a um acordo "reduzindo para 100 metros lineares a medição mínima, e a obrigatoriedade foi então estendida para todos os outros gêneros de curtas-metragens" 123. Essa medida criaria euforia e para atender

"à obrigatoriedade era preciso apresentar oito filmes por semana, com três cópias cada um. Constitui-se então uma distribuidora, a Distribuidora de Filmes Brasileiros – DFB para evitar que a fiscalização ficasse prejudicada e para que não houvesse concorrência entre as distribuidoras, rebaixando os preços." 124

O decreto 1949 de 1939 "institucionalizava a produção oficial dos filmes do DIP e exercia maior controle sobre as atividades de imprensa e propaganda". O decreto estabelecia ainda a obrigatoriedade de um tamanho mínimo de 100 metros lineares, "embora isentasse o exibidor da inclusão do curta nos programas que exibissem um filme nacional natural ou de enredo de

¹²¹Ibidem, p. 31.

¹²²Simis, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: AnnaBlume, 1996, p. 108.

¹²³Idem, p. 111.

¹²⁴Ibidem, p. 112.

mais de mil metros e pela primeira vez estabelecia a exibição compulsória do longa-metragem."125

Desta forma, vemos que os antecedentes imediatos à fundação da Atlântida formavam um caudal que permite especificar várias formas de produção que vão se especializando em um nicho de ocupação. A passagem acima referida do livro de Simis estuda exatamente esse processo que, de maneira sinótica, é a criação da obrigatoriedade do complemento de 100 metros lineares e também um rápido aumento de uma produção concorrente do Estado pela via do próprio DIP e da produção do Ministério da Agricultura ao ponto de criarem-se "tendências opostas: a pulverização das produtoras e a concentração da produção" 126. Podemos ver a construção de um efeito não desejado pela legislação. Parece, num primeiro momento, que aumenta o nível de proteção oferecido ao cinema brasileiro. Mas, na realidade, o complemento passa crescentemente para a esfera da produção estatal. Neste sentido, as produtoras privadas perdem importante fonte de renda. Os produtores viam-se assim entre dois pólos: por um lado, o Estado ocupando parte da produção dos complementos; por outro, o cinema estrangeiro, tomando o mercado de longasmetragens.

A já mencionada obrigatoriedade, assinada por Getúlio Vargas, é um dos principais pontos de partida para a fundação da Atlântida e não é difícil imaginar que, após o crescimento exponencial na produção de complementos, os produtores pensassem num crescimento da produção de longas-metragens. Este é o cerne de uma das explicações possíveis do desenvolvimento do processo. Neste momento, se abrem a possibilidades de vertentes que

¹²⁵Ibidem, p. 120. ¹²⁶Ibidem, p. 121.

poderão vir a se tornar modos de produção. As chanchadas não podem ainda ser chamadas de modo de produção de substituição de importações no período anterior à obrigatoriedade e isso por uma simples razão: a de compartilhar, nesta circunstância, das mesmas dificuldades de exibição de qualquer outro filme lançado.

Mais adiante nos dedicaremos aos desdobramentos dessa afirmação, mas é importante retermos que a obrigatoriedade tem duas conseqüências relevantes. Por um lado, mais direta e obviamente, garantir um mercado para as produções que são o objeto da reserva. Não podemos esquecer que esta alteração do decreto é resultado de lutas políticas levadas a cabo não somente pelos produtores 127, mas também pelos interessados na participação fundamental do Estado na produção e os exibidores que são encontrados normalmente junto aos distribuidores estrangeiros. Além disso, uma segunda conseqüência é a de que aquele decreto "contribuiu para o crescimento da produção nacional na medida em que garantiu a exibição dos filmes, embora tornasse a legislação cada vez mais complexa, afora haver propiciado a intervenção maior do estado" 128

Para terminarmos esse pequeno rol de fatos pertinentes às análises da legislação superveniente ao período, temos o aumento do número de filmes a serem exibidos obrigatoriamente, de um para três. Junto a esta ampliação também será acrescentada a metragem do complemento, passando de 100 para 180 metros lineares, tudo isso constante do decreto lei 4.064 de 1945. A nosso ver, este diploma legal funciona como a chave que fecha um ciclo e abre

-

¹²⁷O quadro da composição acionária da DFB – Distribuidora de Filmes Brasileiros é ótimo rol quando nos referimos aos combatentes dos produtores. São eles: Adhemar Gonzaga, Armando de Moura Carijó, Alberto Botelho, Ernesto Simões, Jaime de Andrade, Aníbal Pinto de Paiva e Fausto Muniz.

¹²⁸Simis, op. cit., p. 121.

outro. Rapidamente veremos as empresas, que antes estavam vivendo da obrigatoriedade do complemento, enfrentar dificuldades financeiras e de manutenção. Na década de trinta existe o que a historiografia chama de "primeiras tentativas mais sérias de uma possível industrialização da atividade cinematográfica no país com as experiências cariocas da Cinédia (1930, da Brasil Vita Filme (1934 e da Sonofilmes (1937)"¹²⁹. São exatamente essas empresas que se ressentem da mudança apontada aqui e que, ou deixam de existir, ou diminuem muito sua atuação. Citando novamente Vieira na abertura do capítulo Atlântida do texto intitulado "A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1950)":

"A década de 1940 se inicia com bons e maus presságios. A Cinédia diminui seu ritmo de produção e em 1942, aluga seus estúdios para a RKO a fim de possibilitar a realização de *It's all true*, a experiência brasileira de Orson Welles. Paralelamente, a Brasil Vita Filme encontra-se completamente envolvida na produção de *Inconfidência mineira*, iniciada em agosto de 1936, antes portanto da conclusão dos estúdios de Carmem Santos que só ficaram prontos em 1937. Para completar a Sonofilmes, de Downwy e Byingtron, sofre um incêndio paralisando suas atividades." 130

No espaço de tempo que estamos tratando e imediatamente anterior à fundação, temos ainda a criação do INCE, em janeiro de 1937, que acontece no rastro do crescimento da ação direta do Estado na produção.

A ação de Fenelon é, portanto, a origem de um dos três modos que coexistiram nos anos 40 e 50 do século passado. Não poderei esquadrinhá-los todos aqui e Nos ateremos à questão do modo de produção de substituição de

¹³⁰Idem, p. 153.

¹²⁹Vieira, op. cit., p. 131

importação que a Atlântida se tornará, a partir da aquisição por Luis Severiano Ribeiro em 1947.

Esquecido pelos estudos do audiovisual, Moacir Fenelon¹³¹ é uma das figuras centrais dos acontecimentos do cinema no Rio de Janeiro da época. Fenelon tinha participado da Sonofilmes, juntamente com o americano Wallace Downey, empresa que contribuiu para a "esquematização da comédia musical carnavalesca, reconhecida como o gênero de 'chanchada''¹³². Essa comédia musical, feita na Sonofilmes tem como base a atuação de Downey no rádio e a busca de sinergia com este meio de comunicação hegemônico no Brasil naquele momento. A Sonofilmes é uma antecipação ao esquema Severiano/ Atlântida, pois ensaia o privilégio da capacidade de circular e realizar lançamentos no circuito de exibição. Como vemos no texto de Vieira, na parte em que explora a primeira leva de filmes (a trilogia de frutas tropicais, nomes que tanto renderam aos críticos brincadeiras), o filme *Banana da Terra*, o primeiro

"da série, feito em 1938, e lançado como de hábito às vésperas do carnaval (1939), conseguiu, graças às ligações entre Alberto Byington (sócio de Downey que também veio de São Paulo) e os norte-americanos. distribuição Metropela Goldwyn-Mayer consequentemente, ótimo e, lançamento no espetacular Metro cinema Passeio."133

-

¹³³Vieira, op. cit., p. 150.

¹³¹Importante confirmar a necessidade do acompanhamento da trajetória de trabalho e formação dos técnicos, diretores e produtores de cinema como fonte histórica privilegiada para a consolidação dos estudos sobre cinema e até para a compreensão dos resultados estéticos presentes nos filmes. Fenelon, que começou em 1929 como engenheiro de som, é um exemplo tradicional de diretor formado em vôo e com aportes de conhecimento vindos de várias fontes diferentes. Sua atuação como diretor de quinze filmes e também como diretor de fotografia, engenheiro do som do primeiro filme falado no Brasil e produtor de *Agulha no palheiro* ainda está para ser estudada em profundidade.

¹³² Barro, Máximo. "Atlântida, 60 anos - As primeiras páginas de uma história de cinema", Revista E, n. 46, http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas link.cfm?Edicao Id=98&Artigo ID=1099&IDCat egoria=1239&reftype=2

Estamos no âmbito do primeiro nível analítico de um modo de produção e este abrange os aspectos da organização empresarial. O que vemos são várias tentativas de consolidação de empresas produtoras que se debatem contra um ambiente adverso, pois tem problemas com o escoamento de seu produto. A Atlântida não é, a princípio, uma organização diferente, a não ser na origem, onde a venda de ações já indica qual será um caminho para a produção de cinema no Brasil: a criação de uma empresa com sócios capitalistas, e não a cooperação entre trabalhadores de cinema.

O acesso aos equipamentos foi, logo de cara, difícil e a "câmera, reles imitação da Mitchell americana e imprópria para filmes sonoros foi comprada à Aba Filmes de Fortaleza", os refletores foram construídos e "a maior parte do capital foi consumida na arrumação do estúdio, todo forrado de flanela para isolar os sons da rua"¹³⁴. Para dar uma idéia da claudicância deste aspecto na empresa, é importante destacar a afirmação de Barro:

"a construção de um estúdio moderno foi substituída pelo aluguel de um antigo local de jogos proibidos, o frontão, onde se praticava o extinto jogo de pelota basca. A cancha dos pelotários se tornou o palco de filmagem. As arquibancadas, depósito de material elétrico e negativos. A parte administrativa, sala de produção e maquiagem. Outros cubículos foram construídos para as demais necessidades. O tratamento acústico foi resolvido capeando teto e paredes com esteiras de peri-peri. Para economizar mais um funcionário ficava sentado no teto, de binóculos em punho, acompanhando o tráfego de aviões... A câmera utilizada era do tempo do cinema mudo. As extraordinárias habilidades artesanais de Fenelon improvisaram um motor síncrono, responsável por captar o som direto. No entanto, o ruído emanado da peca intrometida foi solucionado com um sistema de blimpagem (uma cabine acomodava a câmera e

¹³⁴Augusto, op. cit., p. 106

fazia o isolamento sonoro), também invenção de Fenelon que, se por um lado resolvia o problema acústico, encobertava as lentes, impedindo a realização de closes".

E continua:

"Grande parte do estilo estático, guase teatral, que marcou muitos filmes da Atlântida não se deve a motivos estéticos, mas sim, a empecilhos que obstavam a correção do foco. Nas raras vezes que a câmera ou os intérpretes se locomoviam, um barbante era ligado entre eles para que não saíssem do limite do alcance do foco. Na montagem, o corte do som corria paralelo ao da imagem. Não havia mixagem com mais de uma banda de áudio. Diálogo não tinha música. Música não tinha ruídos. Ruídos não tinham diálogos."135

Vejamos a análise do segundo nível, no que diz respeito aos aspectos do espaço simbólico da recepção e das formas de legitimação do cinema produzido pela Atlântida. Podemos ainda recorrer ao artigo de Barro. Segundo o autor:

> "tanto Fenelon quanto Burle ousavam se manter fiéis ao Manifesto repleto de boas intenções que marcou o lançamento da produtora. Segundo a carta original, o público merecia filmes sérios e era com eles que ambos ansiavam erguer 0 empreendimento. Acreditavam que, se bem produzidos, os filmes de conteúdo cativariam a audiência e lotariam as salas de exibição. Com o passar dos anos (e foram poucos) a expectativa inicial se mostrou malograda.

> Os filmes sérios dirigidos ora por Burle, ora por popularidade alcançaram, Fenelon. pouca ocasionando rombos financeiros que não podiam chegar ao conhecimento dos acionistas. Essa situação de penúria levou-os, finalmente, a lançar mão de um filme carnavalesco, tão repudiado no início, traindo mesmo que involuntariamente os espíritos retos e crédulos dos seus redatores."136

¹³⁵Barro, op. cit. ¹³⁶ldem.

Não é unicamente aqui que encontraremos esse primeiro movimento, a construção de um contato com a realidade do que era ou não era consumido. De toda forma, esse contato tinha que insurgir-se contra um campo intelectual que era, na sua maior expressão, refratário a reconhecer, na recepção por parte do grande público, indício de alguma qualidade intrínseca. Já em nossa dissertação de mestrado, ao esquadrinhar a construção do campo simbólico de recepção do cinema afirmava.

"Uma das raízes do conceito de "bom cinema" está indissoluvelmente ancorada no conceito de belas-artes e a produção tem de ser esteticamente aceitável. O cinema deve ser visto, ou melhor, experimentado esteticamente pelo público. No caso do descolamento da avaliação estética dos desejos do público este deverá ser ensinado a apreciar e sancionar a visão da crítica." 137

Infelizmente nem o público nem os representantes do cinema dominante acompanhavam essas posições, o que colocava o cinema brasileiro em uma posição de desvantagem em sua recepção. Não discutimos aqui as diferenças formais entre os filmes e, menos ainda, deixamos de reconhecer a importância do projeto ideológico e político do grupo fundador da Atlântida, expresso na tentativa da melhoria geral da qualidade das produções. Mesmo sem problematizar a questão acerca da noção de qualidade, enquanto construção histórica e marcada, no caso, por uma aceitação tácita entre cultura popular e erudita temos que registrar que nenhuma empresa cinematográfica sobreviveu produzindo um mesmo tipo de filme. Não devíamos estranhar que se tentasse variar os gêneros produzidos.

¹³⁷ Mendonça, Leandro José Luz Riodades, O Campo Da Moderna Crítica Cinematográfica – Fundamentos em Moniz Vianna, Ciência Moderna, no prelo.

Entretanto, a chanchada estava incluída – para alguns -entre o rol dos filmes que se deveria evitar ser produzida. Havia, de fato, uma apropriação demeritória sobre o popular. Aliás, como nos esclarece Chartier:

"O 'popular' não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como populares em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados."

Ainda segundo Chartier, é preciso romper "uma definição ilusória da cultura popular", posto que a noção de apropriação, empregada como instrumento de conhecimento, pode "reintroduzir uma nova ilusão: a que leva a considerar o leque das práticas culturais como um sistema neutro de diferenças, como um conjunto de práticas diversas, porém equivalentes" Afinal de contas, é sempre pertinente lembrar que "tanto simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais, onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou ao contrário, sua desqualificação" 140

Não se trata aqui de apostar no mercado enquanto espaço privilegiado para a categorização de cinema popular,e sim o de "tentar articular popularidade e bilheteria" e resistir a caracterização do "caráter popular do

¹³⁸ Chartier, Roger, "Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico" in: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 8, n 16, 1995, p. 6.

ldem

¹⁴⁰ Ibidem, pp6/7

Galvão, Maria Rita& Bernadet, Jean-Claude. *Cinema. Repercussões em Caixa de Eco Ideológica*. São Paulo, Brasiliense, 1983 p. 74.

cinema (...) como uma necessidade da luta política" e que "depende da correta posição do cineasta, mas sem relação específica com a produção e comercialização"142 As questões de escala não era desconhecidas e é importante trazer à luz a posição de Carlos Ortiz que defendia o aumento de produção como forma de superação do problemas da qualidade, ao afirmar que tínhamos "que avolumar nossa produção de filmes, solidificar nossa indústria cinematográfica incipiente. A qualidade virá depois. A quantidade gera qualidade e vice-versa. Isto no cinema como em tudo mais." 143 Mesmo assim. ainda estamos diante um discurso tolerante onde a "qualidade torna-se abstrata, indefinida."144

Continuamos acreditando que boa parte da crônica cinematográfica buscava um produto impossível de ser produzido em qualquer esquema de produção brasileiro. Uma assertiva bastante clara é aquela que destaca a especificidade de todo espaço de produção nacional e é uma das limitações de que o conceito de modo de produção tenta dar conta. Ela é inerente a qualquer sistema produtivo no campo cultural que, por definição, não consegue replicar totalmente o produto de outro sistema produtivo, inserido em outro contexto cultural. A despeito da existência de um processo de replicação muito próximo do original, mantém-se, a meu ver, a marca indelével do processo de cópia que a tudo contamina e desvaloriza.

Toda essa discussão sobre conteúdo acaba tendo uma impropriedade teórica, ao não agregar - como problema - os elementos reais do modo de produção e suas vicissitudes. A práxis, da maioria dos analistas, de usar

¹⁴² Idem, p 74. ¹⁴³ Ibidem, p 81. ¹⁴⁴ Ibidem, p 82.

apenas o aspecto estético, relegando a espacos subordinados os processos originários (técnicos ou não) da obra cinematográfica e, aspectos que são apenas aparentemente comerciais, como a distribuição (onde temos a circulação do filme e seu acesso ao público¹⁴⁵), impede a compreensão do contexto histórico de construção de uma obra. A necessidade de abarcar tal contexto é mais visível nos mercados ou cinematografias que se debatem contra modelos hegemônicos, pois a impossibilidade e/ou dificuldade de implantação redunda em profunda perda da força simbólica da produção possível e da auto-estima dos agentes produtores. Esses dois resultados são encontrados no procedimento tentado por Fenelon e Burle. Foram necessários os fracassos de três filmes para que se pense na construção de um rol de produções, a partir do gosto do público. É claro que dentro de uma lista de projetos de uma grande produtora, podemos ter filmes arriscados, do ponto de vista da bilheteria por razões estéticas ou temáticas, pouco importa. Mas uma pergunta se coloca: com que bases foram produzidos os tais filmes sérios do período inicial da Atlântida?

Essa pergunta é extensa demais para ser respondida totalmente aqui. De qualquer forma, é importante destacar que todo o esforço feito pela Atlântida, quando de sua fundação, estava permeado por um discurso desvalorizador de tudo que remetesse ao cinema popular. Para corroborar vejamos o que nos diz Watson Macedo e Carlos Manga através de declarações coletadas por Augusto;

¹⁴⁵Desde os anos 30, o cinema americano consegue, exatamente pela escala com que é distribuído, manter a rentabilidade de obras que, num espaço de exibição mais restrito, seriam inviáveis. Isso acontece pelo fenômeno de determinadas expressões não conseguirem amealhar o interesse de um grupo grande de espectadores numa comunidade, mas conseguem vários grupos pequenos em várias comunidades. Assim o aumento da exposição da obra é uma forma de viabilizar economicamente, estéticas e temáticas mais que não seriam consideradas populares.

"'Eu tinha horror a comédia. Foi preciso uma semana para eles me convencerem a estrear como diretor dessa maneira.' Essa ojeriza à comédia, segundo o próprio cineasta teria acompanhado toda suas trajetória na Atlântida. Seu discípulo Carlos Manga, no entanto, o desmente: 'Macedo venerava o gênero. Ele disse isso motivado por um sentimento de vergonha'".

O próprio Manga, em fala presenciada por mim, no CCBB do Rio de Janeiro, afirmou que a pressão sobre os envolvidos na produção das chanchadas era enorme e negativa, todo o gênero era classificado como subcinema e a virulência dos textos críticos imensa. Existia todo um conjunto de críticos e era uma vergonha ser co-participante destes filmes, considerados "de segunda". Os filmes de "segunda", eram muitas vezes chamados de "cavação" e era essa linhagem crítica que desprezava as chanchadas. Importante destacar ainda a inexistência de um grupo crítico que os elogiassem. O que se tinha então era um tipo de condescendência e um olhar que vez ou outra tolerava sua existência, um mal necessário, uma fase a ser superada.

Sem estender toda a reflexão sobre a história deste pensamento em relação ao cinema no Brasil - constantemente realizando um retorno aos mesmos pontos de partida e chegando a lugares visitados já centenas de vezes - não poderemos fugir da questão da subjetividade. A discussão sobre a formação do gosto é árdua, profunda e gigantesca. Não se conseguirá aqui dar conta das inúmeras possibilidades e vertentes já construídas a seu respeito, de maneira que, com leves pinceladas, tentarei indicar as direções que, sugestivamente apóiam nossa posição. Como encontramos em Eagleton,

"na esfera do juízo estético, surgem objetos que, ao mesmo tempo, parecem reais e são, no entanto,

.

¹⁴⁶Augusto, *Op. cit.*, p. 110

inteiramente dados ao sujeito; verdadeiros pedaços da Natureza imaterial que se deixam, no entanto, prazerosamente manipular pela mente. Apesar de sua existência contingente, esses objetos apresentam uma de alguma maneira, misteriosamente necessária, e nos saúdam e comprometem com uma desconhecida às coisas em si, simplesmente nos dão as costas. Na representação estética percebemos. por um momento, possibilidade de um objeto não-alienado, aquele oposto à mercadoria, que, como no fenômeno 'aurático' de Walter Benjamin, devolve nosso olhar terno e sussurra que foi criado somente para nós. Num outro sentido, no entanto, este objeto estético, formal e dessensualizado, que age como um canal de contato entre os sujeitos, pode ser entendido como uma espécie de versão espiritualizada da mercadoria mesma a que ele resiste. "147

Essa condição de duplicidade que se instaura no objeto filme suporta questões políticas e simbólicas que, no mais das vezes parecem, como o próprio objeto, surgidas da representação. Essas injunções são realmente fruto das relações objetivas e de poder que o filme e a sua recepção criam na sociedade em que penetram e têm suas raízes voltadas para o aspectos políticos. O desdobramento do argumento de Eagleton é pertinente à existência da liberdade de ação e

"ser inteiramente livre e racional – em síntese, ser um sujeito – significa ser inteiramente autodeterminado, obedecendo apenas às leis que eu proponho a mim mesmo, e tratando a mim mesmo e à minha ação como um fim mais eu um meio. A subjetividade livre é, assim, uma questão numenal, completamente ausente do mundo fenomenal". 148

Não é necessário continuar aqui a discussão sobre a cisão definitiva existente no sujeito freudiano e kantiano. O importante é perceber que a leitura sobre o cinema brasileiro que perdurou durante as décadas de 40 e 50 - ainda

¹⁴⁷Eaglaton, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 61.

¹⁴⁸Idem, p. 61.

encontrada em algumas críticas contemporâneas - parte de uma posição ingênua que indica valores de avaliação estética baseados na comparação com as cinematografias estrangeiras. Só isso já invalidaria seus juízos, porém ainda podemos elencar a dificuldade da convivência de dois objetos de ordem tão distinta, como a chanchada e o cinema hollywoodiano. Por último, a prática comprovou o inegável deleite do público - mesmo em um espaço dominado por outro tipo de produção – de experimentar seu próprio ponto de vista cultural, ainda que espaçadamente. A crítica de época, entretanto, nem desejava nem tampouco podia defender o cinema brasileiro que carregava junto a si uma expressão artística que tinha a marca do chulo e do vulgar (sem carga negativa, pois essas duas características têm, no caso, muito mais relação com aspectos de classe). Foi preciso a chegada de Paulo Emilio Salles Gomes para que essa posição encontrasse alguma expressão.

Não é difícil imaginar que junto aos ciclos e surtos, com o quais a historiografia clássica do cinema brasileiro trabalhou, encontremos essa rejeição simbólica já observada no caso da chanchada. Muito já se escreveu sobre a "mentalidade importadora" que é obviamente um ponto central nesta visão excludente. A Atlântida não produziu somente chanchadas e a afirmação de Bernardet que "para o público brasileiro, cinema é cinema estrangeiro", cai como uma luva quando falamos da construção de uma mentalidade. Nesta mesma passagem, continua Bernardet

"Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas. Para a opinião pública, qualquer produto que

¹⁴⁹A expressão é um subtítulo do livro Brasil em tempo de cinema, de Jean-Claude Bernardet (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978).

supusesse uma certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema. O mesmo se dava com as elites, que tentando superar sua condição de elite de um país atrasado, procuravam imitar a metrópole. As elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos, só nessas reconheciam a autêntica marca de cultura"¹⁵⁰.

Neste esforço por entender como funcionava uma crítica que rejeitava totalmente a produção brasileira de cinema Bernardet afirma ainda:

"se omitirmos alguns raros casos isolados, só a chanchada possibilitou, de modo prolongado, esse tipo de experiência. Experiência mais que limitada. Assim o publico não tem o hábito de verse na tela, e as identificações com personagens nunca são baseadas em elementos de sua realidade. de comportamento. seu sociedade, etc. (...) No setor da crítica cinematográfica o fenômeno é quase o mesmo. Os críticos pertencem a essa elite que só via cultura em produções estrangeiras as quais na maioria dos casos, exigiam deles apenas um juízo acertado. O próprio objeto do trabalho profissional do crítico era desvinculado de sua realidade." 151

Com essa compreensão da recepção devemos avançar para o aspecto estilístico que compõe o próximo passo de nosso percurso. Esse aspecto no caso do modo de produção de substituição de importações é informado por muitos textos que levantaram o que de mais representativo ele continha, ou seja, sua característica paródica, suas relações íntimas com o teatro de revista, o rádio e com a música popular e, principalmente com o carnaval. A paródia ao cinema dominante pode ser exemplificada pela indicação de Vieira de *Carnaval*

¹⁵⁰Bernardet, o*p. cit.*, p. 20.

¹⁵¹Idem, p. 20.

no Fogo, como "filme paradigmático do período" 152. Os dados ligados à trama são os seguintes – intriga policial, troca de identidades, lutas e perseguições, final feliz e números musicais . Segundo Vieira,

"esquema narrativo básico, Macedo acrescentou personagens que sustentavam uma relação triangular entre herói, mocinha e vilão, notadamente no clima de cumplicidade que girava tanto ao redor dos bons, como é o caso dos cômicos Oscarito e Grande Otelo, e também de Adelaide Chiozo, a amiga da mocinha, quanto do lado dos maus, possibilitando variações que se seguiram até o final da produção da Atlântida em 1962" 153.

A exploração das técnicas de estilo cinematográfico, nos informa Bordwel, implica reconhecer que o

"estilo é o uso das técnicas do meio de maneira sistemática e significante, Essas técnicas cobrem grandes domínios: mise en scène (espaço cênico, iluminação, atuação dos atores e o tempo, lugar e circunstâncias da narrativa)" 154.

Interessam-nos, de uma maneira mais direta, as noções que estariam de alguma forma classificadas dentro do ponto que se refere às regras de uso e apropriação de fluxos vindos de outras cinematografias. Assim, a trilha que devemos seguir para compreender esta resposta ao ambiente dominado pelo cinema estrangeiro é a absorção de muitas informações do cinema americano. A principal é, sem dúvida nenhuma, a redundância conseguida exatamente nesses elementos de estilo citados. Na linha do espaço cênico temos os cenários que se pretendiam luxuosos; na atuação, a prática de fixar atores em

¹⁵²Vieira, *Op cit.*, p 154.

¹⁵³ldem, p. 161

¹⁵⁴Bordwell, David. *On the History of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 4.

determinados papéis. Um exemplo claro pode ser encontrado em José Lewgoy. que fica destinado ao papel de vilão, e Anselmo Duarte ou Cyl Farney, no de mocinho. Esta ação provocou, junto com o trabalho das revistas de divulgação, uma espécie de star system brasileiro que ajudou de maneira determinante a circulação dos filmes. Vieira em um trabalho sobre a eficácia do star system no Brasil vai afirmar que

> "todos os atores conseguiram marcar, bem junto ao público, esses determinados tipos que ganharam poucas nuances de filme para filme e que exatamente pela repetição de suas principais características alcançaram o sucesso previsto.

> E como a redundância passou a ser a mola propulsora das chanchadas, é nesta tipificação personagem/ator que também encontrou na publicidade do filme os elementos principais sobre os quais trabalhar, como não poderia deixar de ser." 155

É importante ressaltar que, do ponto de vista do enredo, a chanchada tinha um modelo que buscava responder por sua pouca variabilidade a um desejo de consumo popular e ajudava a fixar os atores em personagens. Como nos coloca Catani:

> "Os roteiros das chanchadas acabavam obedecendo a um princípio de elaboração esquemático, que se manteve intacto em praticamente todas as produções. As situações básicas eram as seguintes: mocinho e mocinha se metem em situação delicada, cômico (o amigo do mocinho, da mocinha ou de ambos) tenta protegê-los; vilão leva vantagem, inicialmente; vilão perde a vantagem e é derrotado, com a participação decisiva do mocinho e do cômico" 156.

Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1977, p. 22.

¹⁵⁵Vieira, João Luiz. Foto de cena e chanchada: a eficácia do "star system" no Brasil.

¹⁵⁶Catani, Afrânio M. *História do cinema brasileiro: quatro ensaios*. São Paulo: Panorama do Saber, 2004, p. 85.

Sobre essa temática dos elementos estilísticos temos ainda um depoimento de Carlos Manga, no qual demonstra uma preocupação com respeito ao modelo parodiado. Neste sentido, indica que o filme

"Matar ou Correr respeita mais o original (Matar ou morrer / High Noon do Fred Zineman) porque a paixão de fazer um filme de cowboy foi tão grande, que na hora de criticar eu acabei fazendo bem feito. A vontade de mostrar que sabia fazer causou um total desequilíbrio da direção, eu não tive coragem (...) Toda vez que o Oscarito não estava em cena, eu levava a sério."

Aqui vemos uma radiografia do fundamento do modo de produção pela voz de Manga. Num primeiro plano a admiração pela técnica do cinema americano e pelos gêneros. Fica claramente demonstrada uma configuração da falta de estima que se desdobrava sobre a posição do diretor, que era encarado como o "culpado" pelo resultado final. O ator cômico estava a salvo do desgaste já que, afinal de contas, tinha feito seu trabalho a contento e, mais ainda, como a relação com o humor do rádio e do teatro de revista é básica no sistema: ele (o ator), na realidade, se escorava nestas relações provenientes daqueles veículos. De toda forma, o humor não era normalmente prejudicado pela claudicância dos meios técnicos ou expressivos. Ao contrário, em muitas situações as desvantagens sentidas pelo diretor poderiam se tornar vantajosas para o ator na construção de uma personagem.

No entanto, sabemos que o estilo e os conteúdos dos filmes da Atlântida tiveram uma variação bastante grande no período de 1941 a 1962. Contamos desde *Molegue Tião*, que José Sanz indica como "introduzindo os preceitos do

¹⁵⁷Depoimento a João Luiz Vieira em *Filme Cultura* Ano XVI. Número,41/42.Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983, p.36..

neo-realismo"¹⁵⁸, até o cinema socializante (expressão cunhada por Benedito J. Duarte)¹⁵⁹ ou sério que intercalava com o lançamento de carnaval. Como afirma Nelson Pereira do Santos,

"era sempre a chanchada e tinha o filme de meio de ano, que era o filme do tipo *A Sombra da Outra* do Macedo. Outro tipo de produção independente ... filmes bastante preocupados do ponto de vista da dramaturgia. Mas que não colavam também. O que colava era a chanchada, do ponto de vista comercial." 160

O engraçado disso tudo é que todo mundo sabia da predileção do público pela chanchada em detrimento do filme sério e as duas expressões têm laços de influência estética irrefutáveis com o cinema americano. Ora, os principais diretores da Atlântida também demonstram sua admiração pelo produto dominante, assim como os principais críticos. Esse possível ponto de contato, ao contrário do que podíamos esperar, não ajuda o dialogo entre os dois campos e até os afasta.

Uma das questões em torno das quais gira esse afastamento são os defeitos dos filmes da Atlântida que estariam ligados à incompetência dos realizadores. Como a posição da crítica é de dominância sobre o meio de comunicação, ela mesma não se submete à avaliação e não pode ser chamada de incompetente. No entanto, quando temos uma recepção tão calorosa por parte do público, o mínimo que se espera é um cuidado maior na análise. Imediatamente vem a mente a explicação de Mario Civelli ao afirmar que

"O público perdoa uma fotografia mais ou menos. O público não liga muito para qualidade de som,

.

¹⁵⁸Catani & Souza, op. cit., p. 39.

¹⁵⁹ Idem

¹⁶⁰Nelson Pereira dos Santos em entrevista ao autor.

isto é, não se importa se o som é feito com aparelhos de fama internacional, se a modulação dos baixos e dos agudos é perfeita. O público quer discernir o que os atores dizem e o que a orquestra toca." 161

Assim, os tais defeitos do filmes podem até ser absorvidos como "estilo" e parte integrante de uma técnica estilística ou a falta dela, imposta pelas condições mesmas de rentabilidade e ocupação periférica do mercado de exibição. A palavra defeito é definida no Aurélio como imperfeição, deficiência, deformidade e esses sentidos da palavra invocam um padrão de comparação que podemos afirmar com certeza ser o filme hollywoodiano. Vejamos uma digressão de David Neves sobre as imperfeições da chanchada:

"Pelo seu artificialismo imanente compreende-se a chanchada a priori, isto é, as próprias deficiências do veículo eram elementos risíveis e se inseriam no contexto. É muito importante este fato, porque explica o despeito intrínseco do público pelas nossas coisas de cinema. Os defeitos se transferiram da chanchada para outros filmes ditos sérios e o reflexo condicionado permaneceu. A solução para as descontinuidades visuais do cinema brasileiro é fator premente na solução do problema de sua não aceitação pelo público. O vício se repete de filme para filme e o que cada vez mais é considerado essencial e aprovado pelos laboratórios baseados em dados industriais decadentes e pelos homens formados na escola "expressionista" da chanchada, como Toni Rabatoni, não passa, na realidade, da mais arcaica forma fotográfica de visualização". 162

Aqui o defeito não apenas é signo de rejeição ao cinema brasileiro como passa pelas produções e gerações como um tipo de doença contagiosa. Já por

¹⁶²Neves, David. "Cinema Novo no Brasil", *Contracampo*, n. 39/40, http://www.contracampo.com.br/39/ cinemanovonobrasil.htm

1

¹⁶¹Civelli, Mario. "Experiências pessoais sobre o cinema nacional". *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 21, 22 maio 1952, p. 35.

outro viés de busca, ligado ao Cinema Novo, esse raciocínio classifica de maneira generalista e não se dá ao trabalho de apontar o parâmetro de comparação. Essa categorização dos defeitos da chanchada segue um padrão e encontra suas raízes na comparação negativa e no caráter paródico na relação com o cinema americano. Quando a comparação vem do campo do Cinema Novo as reclamações estão calcadas nesta mesma relação com o cinema americano, ainda que por outro viés. Senão vejamos, Neves destaca serem os elementos do cinema industrial.

> "iluminação e enquadramento expressionistas. O enquadramento tende especialmente estratificação e a rigidez. O personagem está evidente e explicitamente à disposição do espectador e, como num palco, sua dicção tem o volume bastante acentuado. Da última fila do cinema o espectador sonolento verá e ouvirá com perfeição o que ele tem a fazer ou a falar."163

Se os alegados defeitos são realmente defeitos é uma reposta que não podemos dar aqui. Certamente o desenvolvimento de estudos sobre campo estilístico da chanchada e da produção da Atlântida como um todo, num viés complementar à compreensão de sua inserção em um único modo de produção de substituição de importações, talvez nos mostre outra face dessas que eram e são encaradas como deficiências na comparação com o cinema americano com o qual se articulava em mais de um sentido, não apenas mercantil e expressivo. Infelizmente um olhar parcial e competitivo no processo de sua avaliação acabou por relegar essas especificidades ao lugar das coisas que devem ser evitadas para se conseguir um "bom filme". Perdeu-se assim

¹⁶³ldem.

um valioso aspecto da comunicabilidade com o público e todo um campo de identificação com tipos e fazeres brasileiros.

Chegando ao nosso quarto estágio, tentamos reunir os elementos que se sobressaem em sua relação com a questão da distribuição, como a característica principal e articuladora deste modo de produção. A recepção daqueles filmes, considerados pouco sérios pela crítica, foi o motor de construção de seu interesse pelo sistema de exibição e distribuição. Retornando ao ano de 1944, o apelo público do filme que salva a companhia de soçobrar – *Tristezas não pagam dívidas* – apresenta a primeira comédia de um longo ciclo de produção. Também é o primeiro filme da dupla Oscarito e Grande Otelo. Não atuam ainda da maneira como foram consagrados mais tarde, ainda que naquele filme eles tenham representado papéis secundários.

Este filme, além de "salvar a lavoura" 164, foi o primeiro distribuído pela UCB - União Cinematográfica Brasileira, que será então a distribuidora de todos os outros 62 filmes que serão produzidos pela Atlântida. Os primeiros filmes foram distribuídos pela DFB - Distribuidora de Filmes Brasileiros (*Astros em Desfile*, 1942, e É *Proibido Sonhar*, 1943) ou pela CNF - Cooperativa Nacional de Filmes (*Moleque Tião*, 1943); sobre o documentário *Brasil Desconhecido* (1944) não temos a informação da distribuição. Foram produzidos 14 filmes até 1947, ano em que Severiano Ribeiro entrou como sócio da produtora. Essa mudança é considerada o marco para a fase mais prolífica da empresa e, no nosso caso, essa segunda Atlântida é certamente a legítima representante do modo de produção de substituição e importações.

¹⁶⁴Barro, op. cit.

Ao analisar a história das chanchadas, separando-a em fases, Catani demonstra que se pode

> "Observar duas fases distintas na trajetória das chanchadas no Cinema Brasileiro. A primeira vai até aproximadamente o início dos anos 40. Grosso modo. Essas películas têm argumentos, motivos e situações homogêneos, carnavalescos (e às vezes juninos), Filmes típicos dessa época são Alô, Alô, Brasil (direção Wallace Downey, 1935), Alô, Alô, Carnaval! (direção Adhemar Gonzaga, 1936), ambos produzidos pela Waldow - Cinédia. (...)

> A segunda fase pode ser situada a partir dos anos 40 prolongando-se até o começo da década de 60. Nesse período argumentos, roteiros, situações e enredos tornam-se mais heterogêneos..."165

Os filmes da primeira fase são anteriores à Atlântida. Já em relação à segunda fase, Catani faz uma pausa para explicar a novidade de fundação da Atlântida e sua posterior aquisição pelo grupo Severiano Ribeiro. Essa pausa não é gratuita, pois o surgimento da companhia tem a função de catalisar as reações em uma linha de produção de conteúdo que já existia desde os primórdios do cinema brasileiro. Algumas páginas antes no mesmo texto de Catani encontraremos uma descrição da dificuldade em achar uma "definição de Chanchada" 166. Não podemos deixar de notar que, na introdução ao livro, A chanchada no cinema brasileiro, este autor, a partir de Jean-Claude Bernardet, indicia uma divisão em quatro fases. Essa mesma divisão da história das chanchadas acrescentada de uma fase – portanto em 5 fases – será encontrada noutras fontes de data posterior. Neste caso, o período da Atlântida estaria inserido nas terceira e quarta fases¹⁶⁷, exatamente da mesma forma

¹⁶⁵Catani, op. cit., p. 83.

¹⁶⁶Idem, p. 80.

¹⁶⁷Um bom exemplo dessa corrente de pensamento pode ser encontrado no verbete da Wikipedia sobre o tema. As cinco fases seriam: Primeira fase - As comédias mudas, Segunda

que na introdução anteriormente citada. O texto, utilizado em muitos trabalhos sobre os ciclos de produção e o pensamento industrial do cinema brasileiro, merece ser citado aqui.

"Tudo indica que Jean-Claude Bernardet não se engana ao afirmar que as origens da chanchada estão na base do cinema brasileiro, e aí, em alguns filmes cômicos. O ano de 1929 (quando é realizado Acabaram-se os Otários, direção de Luiz de Barros) define uma segunda fase, com as seguintes características: experimentam-se os filme sonoro de ficção; utiliza-se um cômico popular, o caipira Genésio Arruda; as músicas ficam a cargo de Paraguaçu, e o filme faz enorme sucesso, permanecendo 76 dias em exibição nos cinemas da capital carioca.

A terceira etapa tem início por volta de 1944-45, quando a chanchada, o filme carnavalesco, consolidase definitivamente graças a *Tristezas Não Pagam Dívidas* (1944) e *Não Adianta Chorar* (1945). Nessa fase observa-se: a fundação da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S/A; a instituição dos meses de dezembro a março como espaço privilegiado do filme brasileiro; o crescimento do mercado exibidor – que teria seu auge nos anos 50 – e a imposição do carnavalesco ao público.

A quarta etapa começaria em 1949, quando surge a possibilidade de crítica da chanchada pelo 'espírito' burguês, exemplificado nos filmes da Vera Cruz. Essa empresa cinematográfica produz até 1954, ano em que a chanchada atinge seu ápice. Depois houve uma queda gradativa, até o esgotamento do gênero, no início dos anos 60."

Interessante que essa segunda divisão, descrita no esquema de cinco ou de quatro fases, reconhece uma cisão no interior do período de existência da Atlântida e a coloca exatamente no momento da compra das ações por Severiano. Quando olhamos para a história do cinema vemos uma linha de desenvolvimento da comédia popular, onde essas duas décadas (40 e 50) estão incluídas e funcionam como um centro de gravidade com poder de trazer,

.

fase - Os filme musicais, Terceira fase - Os carnavalescos da Atlântida, Quarta fase - A chanchada, Quinta fase - As chanchadas B.

¹⁶⁸Catani, op. cit., p. 9-10; Catani & Souza, Op. cit., p. 39.

do desenvolvimento da comédia, duas fases para seu interior. Como a análise do modo produção proporciona outras marcações, o fato de a mudança de conteúdo, percebido na produção de *Tristezas Não Pagam Dívidas* é acompanhada por outro fato de igual importância, ou seja, o advento da distribuição desta primeira comédia ser feito pela UCB. Esta junção do aspecto da distribuição é que nos permite dizer que naquele momento já se havia iniciado um outro modo de produção específico.

Na leva dos primeiros três filmes não existe nenhuma comédia, e sim um documentário e dois dramas. Nesta marca está o momento de olharmos para adiante e vermos que, através das duas décadas seguintes de produção da Atlântida, foi estabelecido um padrão que fica bastante claro quando dedicamos atenção ao gênero produzido, sua periodicidade e as relações com a arrecadação e mesmo expansão. O que começa com a busca dos ideais do manifesto de fundação e dura até É proibido sonhar será inflectido com a produção de *Tristezas não pagam dívidas* e abrirá uma seqüência de produção de quatro comédias. Certamente, esse encadeamento tem suas razões na bilheteria dos filmes, necessária para a continuidade da empresa que, como todos sabemos, enfrentava dificuldades financeiras, depois das produções iniciais mal sucedidas.

Após isso, temos *Vidas solidárias*, de 1945, um drama; depois dele, um ciclo de duas comédias e este é o padrão que se institui. Podemos observar pequenas alterações que não comprometem de nenhuma forma a sustentação deste padrão até 1956. Cronologicamente teremos em 1947 a substituição de uma das comédias por um filme de aventura, *Asas do Brasil*, dirigido por Moacir Fenelon. Não é estranho imaginar a tentativa, mesmo que tímida, de

inserção de outros gêneros populares a partir dos modelos oriundos do cinema americano dominante, com a intenção de diversificar a produção. Este também é o ano da entrada de Severiano como sócio majoritário, e, se antes temos a UCB como distribuidor, a entrada do grupo Severiano não altera o padrão. Neste sentido, o desdobramento natural seria encontrarmos uma mudança de padrão na produção da Atlântida neste momento, mas não é o que acontece. A produtora — agora sob a administração do grupo Severiano - já havia encontrado um *modus operandi* que atendia a seus vários interesses: a legislação já mencionada, a verticalização de todo o processo da cadeia produtiva e, por conseguinte, o que vemos é a manutenção do traçado, ou seja, duas comédias, um drama.

Nos anos de 1948 e 1949, o que realmente ocorre é uma alteração no número de filmes produzidos, que passam de três para cinco, mas esse patamar não se mantém, voltando a dois filmes até 1952, que é o ano em que se observa uma primeira alteração de monta. Na verdade, a produção vis à vis, comédia ↔ drama, tem uma pequena alteração nestes anos, mas é comum o aumento do número de dramas. Foram produzidos, até o filme *Amei um bicheiro* (1952), de Jorge Ileli e Paulo Wanderley, dez comédias e seis dramas o que faz pender a balança um pouco acima da situação dois para um. Isso se dá pela maior produção de comédias de 1948, quando a empresa produziu três fitas cômicas, situação compensada em 1949, que terá o número invertido com a produção de três dramas contra duas comédias. Entre essas duas situações, temos um filme paradigmático na definição da especificidade do gênero − *Carnaval no Fogo*, de Watson Macedo.

No ano de 1952, quando temos a entrada de Carlos Manga como assistente de direção, é o momento em que acabará a proporção de um drama para duas comédias. Passamos a ver um aumento do número de comédias, porque, depois de *Amei um Bicheiro*, teremos um aumento de produção para cinco filmes ao ano; em 1953, todas as produções serão deste tipo. Já em 1954 será produzido um drama, *A Outra Face do Homem*, de J. B. Tanko, e, em 1955, dois: *Paixão nas Selvas*, de Franz Eichhorn, e *Chico Viola não Morreu*, de Román Viñoly Barreto. Conclui-se que, se retirarmos o ano atípico de 1953, no biênio de 1954/1955, temos oito produções e são cinco comédias para três dramas. O que demonstra que apesar de uma ligeira modificação quando olhamos para produção anual, ainda é possível sustentar a existência do esquema de duas comédias para um drama.

Em 1956, temos um conhecido fenômeno de bilheteria, o filme *Colégio* de *Brotos*, de Carlos Manga, que obteve uma recepção excelente e cabe transcrever uma nota do texto de Vieira onde este afirma que

"Vale a pena destacar aqui o célebre exemplo de *Colégio de Brotos* (1956) de Carlos Manga, que na semana de lançamento conseguiu levar mais gente ao cinema do que a produção norte-americana *O Exorcista*, na década de 1970."

Deste ponto em diante não será produzido mais nenhum drama pela Atlântida. Serão vinte filmes até cessar a produção em 1962 e todos são comédias, quase um terço do total de produção. Fazendo uma recapitulação em relação ao sentido cronológico que estamos desenvolvendo, retornemos à participação da UCB no ano de 1944. Com essa participação podemos puxar o

٠

¹⁶⁹Vieira, op. cit., nota 53, p. 185.

marco da influência de Severiano para um período anterior a 1947. Com isso sabemos que ele acompanhou a rentabilidade da empresa e amealhou, desde 1944, boa parte da rentabilidade dos filmes produzidos. O dinheiro da Atlântida já escoava para os cofres do distribuidor, antes dele se tornar sócio majoritário. A UCB era uma companhia distribuidora de grande importância e de propriedade de Severiano Ribeiro. Como nos informa Gatti,

"uma empresa fundamental para o desenvolvimento industrial do cinema nacional: Cinematográfica Brasileira – UCB, de propriedade do grupo da família Severiano Ribeiro. A UCB seria responsável pela distribuição nacional, associada com agências regionais no Sul e Sudeste do país, das chanchadas e de filmes de carnaval entre 1946 e 1947, quando o produtor e distribuidor Luís Severiano Ribeiro Júnior assume o controle acionário dos estúdios da Atlântida Cinematográfica. A UCB foi a mais influente distribuidora de filmes brasileiros por cerca de três décadas, tornando-se uma das mais longevas distribuidoras de filmes brasileiros" 170

Sua importância nas décadas de 40 e 50 era enorme, e não apenas pela sua atuação na chanchada carioca; para a Maristela, ela distribuiu oito filmes (Carnaval em Lá Maior, Mulher de Verdade, O Canto do Mar, Simão, O Caolho, Meu Destino É Pecar, O Comprador de Fazendas, Presença de Anita, Suzana e o Presidente) dos catorze produzidos pela companhia e sua presença é notada mais no início da década de 50 quando distribui os seis primeiros filmes. Depois vai sendo gradualmente substituída pela Columbia Pictures. Para confirmar a busca de controle e de ocupação do mercado, de uma maneira que não incomodasse o seu principal fornecedor que era o cinema

¹⁷⁰Gatti, André. Verbete "Distribuição", in: Ramos, Fernão P. & Miranda, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 175.

norte-americano, encontramos em Catani uma passagem na qual se explica sua atuação:

"1947 presenciou a entrada do truste exibidor de Luís Severiano Ribeiro Jr. como produtor de filmes, integrando-se ao mercado já dominado por ele nos setores de exibição e distribuição. A estratégia da participação do exibidor na produção tinha a sua lógica. A seção Cinegráfica de O Cruzeiro acusava, atrás da anônima assinatura de operador, que Severiano durante a guerra havia comprado cotas da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) e da Distribuidora Nacional (DN), que eram duas das três firmas especializadas na distribuição de filmes brasileiros no eixo Rio-São Paulo. Severiano trazia o cabedal dos territórios de exibição do Rio-Leste-Nordeste-Norte do país, agora acrescido de um laboratório cinematográfico que pretendia ser o melhor do Brasil".

E continua:

"O passo seguinte da estratégia do exibidor foi aproveitar-se da exibição corrente do meio cinematográfico, propondo co-produções a quantos projetos houvesse. Operador fazia as contas dos lucros do magnata da exibição: entrava com 50% do capital na produção que em parte seria coberto por trabalho de laboratório; terminada, a fita entrava em exibição em seus cinemas, de onde retirava uma participação de 50% da renda bruta que lhe cabia na qualidade de exibidor. Abocanhava de 20 a 30% da renda do filme como redistribuidor para outros através de coligada territórios sua União Cinematográfica Brasileira (UCB), por último, retirava 50% dos lucros do filme como co-produtor. Conclusão de Operador: É por isso que além de seu laboratório, vem pensando também na criação de um pequeno e moderno estúdio, onde não só poderia realizar os seus filmes, como o alugará aos produtores independentes, que por sua vez lhe entregarão as distribuições, continuando o complicado círculo vicioso do qual saíra sempre o mais beneficiado. Operador destacava as intenções do truste em setembro. No número 9 da sua seção, datada de 18/10/47, ele nos informou que Severiano Ribeiro invertera a sua rota de construção de estúdios próprios pela compra de cotas da Atlântida, tornando-se seu acionista maioritário" 171.

¹⁷¹ Catani, op. cit., p. 9-10; Catani & Souza, *Op. cit.*, p. 50-52.

Devemos lembrar ainda a produção de cinejornais, que arrecada também uma parcela do preço do ingresso. A verticalização é a pedra de toque do modo de produção de substituição de importação. Essa afirmação se sustenta, em primeiro lugar, pela direção na formação do negócio; antes de tudo um exibidor, depois percebendo o percentual destinado ao distribuidor, fazendo o movimento de entrada neste mercado. Após isso, tendo acesso à lucratividade das produtoras e filmes, escolhe o viés que se apresenta mais lucrativo e adquire a maior representante, na época, da produção de comédias.

Essa ampliação exponencial de vender a si mesmo alavancava seus espaços de exibição para vender também seus parceiros estrangeiros no mercado brasileiro. Eram as salas que exibiam os filmes mais populares, brasileiros ou estrangeiros. Numa primeira aproximação, poderíamos pensar que a entrada de Severiano como sócio majoritário alterou radicalmente a linha de produção da Atlântida, mas isso não aconteceu. Apenas dez anos depois de sua entrada é que temos uma mudança drástica nas produções da companhia cinematográfica. Essa transformação se dá mais pela mudança geral do consumo de cinema no Brasil - que ganha velocidade após a metade da década de 50 - e pelo desenvolvimento e consolidação dos gêneros que sustentavam o modo de produção. Desta maneira, o modo de produção de substituição de importações não foi um produtor unicamente de comédias, pois um terço de sua produção eram dramas, filmes sérios, documentários e mesmo um filme de aventura. Muito ainda pode ser explorado no viés da influência da distribuição no tripé clássico da economia cinematográfica — exibição,

distribuição e produção – como fica claro quando percebemos a importância da distribuição da UCB na Maristela, mas ai já escapa às intenções deste trabalho.

Penso que foi possível a sobrevivência, por duas décadas, da Atlântida (e sua aquisição pelo grupo Severiano Ribeiro) por estarem amalgamadas, no modo de produção de substituição de importação, duas grandes virtudes. A primeira, a viabilidade econômica, pela via do acordo com o cinema hegemônico que se expressava via legislação e no fato de Severiano ser o distribuidor privilegiado do cinema americano. A segunda virtude reside na herança da comédia popular assumida pela Atlântida, aprofundando e levandoa a patamares nunca antes conseguidos pela produção cinematográfica no Brasil.

O capitulo seguinte explora a construção e consolidação de outro modo de produção de cinema no Brasil, a partir de um olhar mais atento com a experiência do filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos.

O MODO DE PRODUÇAO COOPERATIVADO: O EXEMPLO DE RIO 40 GRAUS

Temos que, de início, apresentar as dificuldades do enfrentamento da descrição sobre cinema popular e a sua posição na historiografia do cinema brasileiro. Sabemos que esse é um extenso e multifacetado debate, com inúmeras variedades de abordagens. Neste sentido, não é nossa intenção resolver aqui os problemas que envolvem a definição de cinema popular, posto que a principal preocupação do presente trabalho é metodológica, sendo sua finalidade última a construção de uma ferramenta de análise que possa ajudar a interpretar o conjunto de fontes existentes sobre o tema.

Uma primeira clivagem se impõe, pois as fontes são de dois tipos, ou seja, há duas formas de produção intelectual a tratar. Uma primeira, com origem nas pessoas ou personagens que produziam na época, como críticos, diretores, roteiristas etc., e tinham, em suma, um tipo específico de militância. Tais agentes disponibilizaram relatos que têm uma característica voltada ao testemunho, normalmente dado através de depoimentos e biografias e, como não poderia deixar de ser, são de inquestionável interesse.

Um segundo tipo de conteúdo a ser trabalhado tem uma grande importância e outra procedência. Tem ainda outra vertente de valor, outro *locus*

e outro interesse. Refiro-me aqui à produção universitária que é extremamente relevante quando falamos da década de 50.

A assertiva presente em alguns trabalhos sobre o cinema nacional nas décadas de 40 e 50, ou seja, de que o tema é amplamente conhecido e coberto pelos dois tipos gerais aqui referidos é, a meu ver, açodada, já que muito das práticas e das informações dos agentes ainda não foram coletadas ou estão dispersas. A despeito dos enormes avanços sobre o conhecimento daquele passado do cinema do país, ainda temos poucas análises sobre o período que levem em conta o enfoque aqui proposto e que nos auxilie, por exemplo, na construção analítica sobre o cinema em suas relações com o momento atual.

É digna de nota a existência de bons trabalhos no campo universitário sobre o audiovisual e inestimáveis textos de pesquisadores produzidos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Esses textos encontram sustentação em um compromisso com o objeto tratado e contêm atributos valiosos e pertinentes no campo da produção acadêmica. Respeitam e estabelecem uma forma de discussão que se organiza em progressão, onde um texto pode e deve apoiarse sobre as conclusões de um antecessor e dirigem-se em direção à especialização.

A importância deste preâmbulo é que a própria análise aqui apresentada utiliza como guia estes atributos, vale dizer, ter um trabalho anterior como base e ponto de partida e, por conseguinte, desdobra-se em uma discussão com propostas e no sentido de abertura de outras conclusões Desta maneira, o trabalho de Mariarosaria Fabris, *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorealista?*, é princípio e fundamento privilegiado no exame dos filmes *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*. A partir dele, abriram-se novas possibilidades de

análise que com ele guardam uma relação lógica. Não poderia ser diferente já que praticamente toda a produção intelectual acadêmica tem esta característica de apropriar-se de conclusões disponíveis no corpo de pensamento já consolidado e tentar acrescentar mais solo para, posteriormente, desse ponto outro trilhar.

Antes, portanto, de iniciar a exploração do filme *Rio, 40 graus*, temos no trabalho de Fabris um conjunto de conclusões que nos projetam, em parte, um problema fundamental, o de ser "óbvio – como diz Jean-Claude Bernardet – que compreender o cinema realista brasileiro dos anos 50 como uma mera assimilação do neo-realismo, ou um prolongamento do movimento italiano não satisfaz a ninguém" Fabris ilumina, com seu trabalho, a necessidade de aditarmos informações, argumentativas e analíticas quando falarmos dos filmes e do período. Essa é uma necessária amplificação de elementos para o julgamento, acerca da recepção do neo-realismo no Brasil e sua decisiva influência nos trabalhos de nossos cineastas e críticos. O alcance desse ânimo tematiza questões importantíssimas para a estética e para a economia do cinema.

A força da recepção do neo-realismo vem de encontro às questões levantadas por vários pesquisadores que tem interpretado idéias-força da época. Uma que trabalha com a oposição entre a produção industrial e a produção desorganizada e sem condições. Há os que enfocam a problemática do conteúdo brasileiro. Há ainda a oposição entre cultura popular e cultura erudita. Como exemplo, temos Ortiz enfatizando que a

¹⁷²Citado por Fabris, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 88. É importante ressaltar que, além de Jean-Claude Bernardet, esse tipo de reflexão foi desenvolvido também por Glauber Rocha, asseverando assim o alto grau de aceitação da interpretação e toda a problemática que aparecia com esta nova forma de filmar e produzir cinema.

"oposição Vera Cruz / chanchada não corresponde a uma contraposição entre cultura burguesa / cultura popular. Trata-se na verdade, de produções voltadas para públicos diferentes (...) produzir um cinema mais sofisticado não se está tomando como parâmetro o filme de autor, por exemplo o neo-realismo italiano, mas uma dramaturgia que se assenta na conquista tecnológica e na produção industrial de caráter empresarial" 173

O modo de produção que surge na compressão destas colisões estabelece uma ligação privilegiada exatamente com o neo-realismo; como expresso no texto de Fabris, os "jovens críticos e futuros cineastas, muitos dos quase se preparavam para renovar o cinema brasileiro" sob a influência das idéias neo-realistas que os "haviam entusiasmado não só pelo humanismo que as impregnava, mas também porque eram a expressão de um cinema factível, de um modelo de cinema que, sem grandes aparatos técnicos, permitia resultados, no mínimo satisfatórios" 174.

O neo-realismo é, em si mesmo, o surgimento de uma nova proposta estética ligada de maneira peculiar a uma proposta de forma de filmar e produzir . Neste sentido,

"apesar do interesse pela retomada econômica da industria cinematográfica italiana e da defesa dos filmes identificáveis com seu projeto cultural, o discurso crítico que a esquerda desenvolveu a respeito do cinema raras vezes o focalizou em seu duplo aspecto de produto estético e comercial. Por isso, somos levados a concordar com Francesco Pinto quando afirma que 'o neo-realismo, apesar de ser ideologicamente hegemônico, nascia politicamente vencido: logo nos anos em que ele externou sua capacidade máxima nos planos produtivo e teórico, evidenciava-se mais claramente a divisão entre controle da mensagem e gestão do aparelho'. Portanto, 'ele pagava (...) por sua incapacidade de superar o estágio da pura e simples intervenção

¹⁷⁴Fabris, op. cit., p. 59.

.

¹⁷³Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 70.

intelectual, continuando a produzir mensagens populares, consideradas como valores alternativos, sem levar em conta a máquina industrial que as havia fabricado". 175

O sistema de produção na Itália realmente era dominado por outras forças e uma das explicações expostas foi a forma como os católicos controlaram os "pontos-chave da indústria cinematográfica" e prestaram "todo seu apoio "às indústrias americanas, por meio da presença de eclesiásticos nas comissões censórias" 176. É importante robustecer essas afirmações, assim com o faz Fabris, com o exame de Lino Micciché, para quem "o 'olhar' neorealista e, sobretudo, a teleologia daquele olhar determinaram todo o modo de olhar (e o modo de produzir) do cinema italiano, e não somente de alguns mestres"177. Desta maneira, fica clara que a questão no cinema neo-realista passa pela associação da economia do cinema com um resultado estético específico. Essa associação é realmente o tema de reflexão naquele momento histórico. Não está claro, porém, para a maioria das pessoas que essa não é uma simples coincidência. A falta de meios de produção aqui é necessária. Não importa examinar se os cineastas italianos queriam ou não realizar com meios mas 'profissionais' ou hollywoodizados. Importa sim perceber que, de fato, essa associação forma esquemas novos, fora dos padrões industriais e possibilita conteúdos diferenciados assim efetivando os resultados vistos nos filmes.

Já no Brasil teremos uma recepção própria dessas idéias e filmes que nos interessa explorar com a intenção de expor como, no bojo mesmo de trazer

¹⁷⁵Idem, p. 29- 30.

¹⁷⁶Idem, p. 30.

¹⁷⁷Citado por Idem, p. 56.

o conteúdo humanístico, sem os grandes aparatos técnicos de um cinema factível, como já dito acima, acaba por criar um novo modo de produção.

Inicialmente temos que procurar, nos vários lugares, essa influência estrangeira essencial. É quase ocioso explicar que a recepção do neo-realismo no Brasil não se interpenetra apenas com a produção de Nelson Pereira dos Santos e que esses filmes e seu esquema peculiar ecoaram durante muitos anos em nosso espaço nacional e em nosso mercado onde a dominação estrangeira era e é ainda mais nociva que na Itália.

Enquanto naquele país, na opinião de Lino Micciché, "o neo-realismo representou uma transgressão que eclodiu à margem de uma situação de continuidade na cinematografia italiana do pós-guerra" aqui ele explode no centro das discussões sobre como produzir um cinema essencialmente brasileiro e, mesmo nas tentativas de construção de um cinema industrial representadas pela Vera Cruz, ele será discutido e de alguma maneira apropriado. Junto com a apropriação de um modelo técnico de produção de cinema hollywoodiano, os seus ideadores apreciavam também "as realizações européias, identificadas com o cinema culto, que lhes permitiam aprofundar e refinar seus conhecimentos". Desta maneira, se dirigiam críticas "aos grandes estúdios norte-americanos, estas visavam não os recursos técnicos empregados, mas o mau uso que deles se fazia" 179.

Como um dos principais interesses são os aspectos da fabricação dos filmes é importante chamar à arena as "conclusões de uma mesa-redonda sobre a produção cinematográfica nacional", onde era apontado como causa

¹⁷⁸Idem, p. 55.

¹⁷⁹Idem, p. 42.

da pouca qualidade do cinema nacional o uso do expediente de "baixar o cinema ao povo em vez de levar o cinema o povo ao cinema". Como vemos a interpretação moderna em tudo deve as proposições existentes na época e encontramos uma continuidade na visão a respeito do cinema popular como possuidor de uma marca indelével da baixa qualidade. Entretanto, nem a Vera Cruz, que é a tentativa mais próxima de um cinema industrial no Brasil consegue uma profissionalização completa. O fato de "de renegar o cinema artesanal" não impede que conte "na sua equipe com um grande número de amadores, de improvisadores". Mais que isso, ela estava "voltada para a produção e, pelo menos no começo, não se preocupou em entender a importância da distribuição e da exibição (...), acabando por confiar a distribuição de seus filmes a companhias estrangeiras". "O cinema nacional, portanto, era entendido como tal enquanto produção e não enquanto conquista de mercado" 180.

Mais uma vez retornamos as relações entre a produção, distribuição e exibição como essenciais para entendermos os modos de produção que viriam a se implantar no cinema brasileiro. Claro que, com essa afirmação que termina o último parágrafo, expõem-se questões que acompanham os problemas inerentes às tentativas de produção em série que, é importante lembrar, no texto clássico de Galvão e Bernardet também vemos demonstrado o incomodo com a "standartização (...) que impede a realização de filmes de valor" 181. Essas percepções da standartização revelam uma reação estética e econômica que funciona como uma das fontes desse chamado cinema popular.

¹⁸⁰Ibidem, p. 40 e 43. .

¹⁸¹Galvão, Maria Rita & Bernardet, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológicas (as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro).* São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983, p 195.

Ela se expressará também nas proposições feitas pelos vários realizadores e suas possibilidades de aceitação e/ou realização através das estruturas existentes.

Como exemplo, temos os depoimentos que, menos que se preocupar com os problemas de produção e distribuição, dirigem às questões temáticas a raiz das dificuldades encontradas. Partindo de uma posição que, em alguns, era ideológica e, em outros, talvez estivesse ligada aos objetos e assuntos que, como autor gostaria de tratar, tentam se utilizar da estrutura industrial para redirecioná-la para outro tipo de atitude. Nesta direção, temos Roberto Santos que afirma:

"A produção dos grandes estúdios era bem-cuidada e tecnicamente muito boa; apenas os temas dos seus filmes eram falsos. Nós então pensávamos que poderíamos aproveitar o aparato técnico e de produção das grandes empresas para fazer filmes autênticos - e íamos bater à porta da Maristela, da Multifilmes, da Vera Cruz com as nossas idéias no bolso, crentes de que elas nos dariam a oportunidade de concretizá-las. Era uma posição realmente contraditória a nossa. Porque pensar em novos temas radicalmente diversos da linha de produção das empresas e supor que se podia contar com elas, ou mesmo atuar dentro delas, para modificar a linha de produção que elas tentavam impor, é um negócio meio incongruente, incoerente mesmo. Só que não se tinha consciência disso na época - ou eu, pelo menos, não tinha"182.

Tais percepções ligam-se às interpretações ou previsões do que vai fazer sucesso com o púbico. A discussão sempiterna do que vai ser aceito e o que é arte, melhor dizendo, se o consumo de determinado filme se deve a hábitos arraigados ligados a um tipo de produção ou a sua relativa facilidade de entendimento e comunicação com uma maioria a ser atingida. Óbvio também

-

¹⁸²Citado por Fabris, op. cit., p. 60.

que ninguém tem resposta definitiva para essas questões, mas não é absurdo esperar que essas produtoras, ligadas ao cinema industrial, tentassem responder à pressão no mercado de distribuição e exibição. Havia, portanto, pouca margem de manobra, ou pior, nenhuma, como alguns pensam ter acontecido com a Vera Cruz. Temos, neste caso, o depoimento de Anselmo Duarte que nos diz que, em razão da "péssima venda dos filmes, Zampari foi à falência e entregou os filmes por uma bagatela para a Columbia, a mesma que vendia as fitas" 183.

Em depoimento a Maria Rita Galvão, Alberto Cavalcanti queixa-se bastante da atuação de Franco Zampari no que toca às atividades comerciais relativas à distribuição dos filmes. Logo no início deixa claro que deveria ser "consultado nas modalidades dos contratos de distribuição" e, mais adiante reclama que o "contrato de distribuição era firmado com a Universal". Sua argumentação gira em torno de uma questão a respeito de adiantamento sobre a renda, oferta da Columbia e que ele defendia. Sabemos que, posteriormente, a Vera Cruz assinaria com a Columbia e o fato de existir o adiantamento não é realmente o assunto central. Essa soma adiantada será depois descontada da arrecadação total do filme bem como serão abatidas todas as despesas decorrentes do lançamento e dos custos de distribuição. Apesar de ser importante ter um adiantamento é corrente ser outra a grande demanda contratual, no que diz respeito à distribuição. Especificamente são as formas contratadas de prestação de contas e de fiscalização dos tais gastos de distribuição, sem o que a produtora não tem instrumentos para aferir o que

¹⁸³Duarte, Anselmo. *Anselmo Duarte em depoimento a Cristina Magalhães*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2005 p. 52

¹⁸⁴ Galvão, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 97.

realmente foi gasto e recebido no processo de acerto de contas necessário com o distribuidor.

A parte todo o ressentimento que aflora no depoimento de Alberto Cavalcanti, podemos, através de seu conteúdo, nos aproximar de várias das questões já tratadas. A acreditar pelo menos em parte em suas palavras, vemos uma iniciativa industrial com muitos problemas de fluxo de sua produção de títulos, nepotismo e para piorar um tipo de administração familiar que é perigosa em qualquer iniciativa empresarial. Vale a pena utilizar os números fornecidos por ele para os dois primeiros anos: em 1950, dois filmes e dois documentários e, em 1951, apenas um filme e um documentário. Com todo o investimento feito é claro que se terá dificuldade de retorno apenas com essa produção. Outro ponto advém da sua explicação para a escolha de tantas nacionalidades na formação da equipe da Vera Cruz, uma vez que, usando suas próprias palavras,

"escolhi técnicos de nacionalidades diferentes, para que o estilo de produção não fosse prejudicado por um grupo de mesma origem, que lhe impusesse o seu próprio estilo" 185.

Apoiando essas conclusões temos também uma posição de Alex Viany, o qual, discorrendo sobre o desenvolvimento das condições de surgimento de novas propostas de produção e analisando o caso da companhia cinematográfica paulista, também em depoimento a Maria Rita, acredita que

"esse sistema, (Vera Cruz) para o Brasil não tinha nenhuma razão de ser. Se mesmo no período áureo dos estúdios o cinema hollywoodiano estava longe de ser meu ideal de cinema, o que poderia ser um cinema

¹⁸⁵Idem, p. 109.

Como podemos perceber, estamos mergulhados até o pescoço no primeiro nível de análise previamente indicado. Para reviver o tema já apresentado em capítulo anterior, temos um primeiro nível de análise proposto quando da divisão de cunho didático que fiz do conceito de modo de produção. Essa divisão foi necessária para simplificar a construção da aplicação de um método de análise para o cinema brasileiro. Senão vejamos novamente sua descrição. Este primeiro nível se refere à base econômica e será composto com elementos singulares. Em primeiro lugar, usaremos o nível de organização empresarial e esse patamar organizacional das companhias cinematográficas reflete sobre as outras variáveis. A primeira delas, com grande amplitude, é a condição de penetração no mercado exibidor nacional e internacional. Devemos começar com essa para passarmos posteriormente a outros dados que naturalmente se agregarão a ela. São eles a legislação reguladora e o investimento estatal. Nesta ordem, que carrega um tanto de arbítrio, teremos em seqüência a inovação técnica e acesso aos meios de produção.

Objetivamente creio ser mais proveitoso, no que tange à clareza, a realização de comparações entre as várias condições peculiares de produção que compõem essas variáveis, para que se possa demonstrar como, no processo histórico, temos claramente uma relação de causalidade onde, a partir de um, temos decorrente o outro, seja por mecanismos de resistência seja pelas estruturas de exclusão. O surgimento da Companhia

¹⁸⁶Idem, p. 197. É interessante notar que Alex Viany era considerado por Cavalcanti um adversário. Este declara, no depoimento já citado, que Viany, como jornalista, foi remunerado para realizar uma campanha difamatória contra ele. Podemos então afirmar ser um outro lado da moeda.

Cinematográfica Vera Cruz detona um conjunto de reações nos vários atores e podemos ver, no curso de suas escolhas, o diálogo entre o já existente e os que estão no movimento de propor formas alternativas para produção, distribuição e ocupação do mercado. Viany, com essa proposição que acabamos de citar, quase antecipa suas ações posteriores, aparentes em sua atuação em filmes como *O saci* (1953), de Rodolfo Nanni. Esse filme tinha como objetivo outra forma de produção e de ocupação do mercado, colocandose como alternativa às principais formas empresarias ao que então existiam. Em outras palavras, aparece como uma linha de transição para a fabricação de outro conteúdo, esse realmente brasileiro e outro modelo de empresa cinematográfica. Isso tudo indicava a gestação de um novo modo de produção.

Assim, o processo de enfileirar vários depoimentos tenta referir as ações dos agentes à época e, de certa maneira, perceber como se organizam enquanto uma reação ao que seria o centro desse primeiro nível na proposta industrial da Vera Cruz. A transformação teve conseqüências bastante relevantes no produto final. Nesta direção, Anselmo Duarte afirma, sobre o advento da Vera Cruz, "que todo mundo queria trabalhar lá", já que eles "tinham uma equipe competentíssima e pagavam muito bem", tendo ele em 1951 saído da Atlântida "com um salário de 13 mil cruzeiros" e ido "para a Vera Cruz com 50 mil" 187. No conjunto das entrevistas, temos vários momentos onde se fala desses salários fora de padrão, porém um exemplo que compara bem, inclusive com ganhos de fora do cinema, é a fala de Gini Brentani, filha do diretor—geral da Arno, que faz o confronto de seu salário de 3 mil cruzeiros

¹⁸⁷Duarte, op. cit., p. 49.

como secretária com o de seu pai que era de 5 mil¹⁸⁸. Isso mostra como para determinadas parcelas dos trabalhadores de cinema os salários, incompatíveis com a realidade de qualquer outro empregador, eram um atrativo poderoso para a mão de obra, alterando parâmetros e impactando de forma feroz o mercado como um todo.

Na exposição de Viany também aparece esse processo de parametrização do caso Vera Cruz, mas de forma negativa, como uma reação. Isso fica claro quando expõe que

"seria uma eventual segunda Americana, grandiloqüente e totalmente ignorante com relação aos problemas do cinema brasileiro que nós, cariocas, conhecíamos tão bem. E ficou logo claro que a melhor gente daquela época, a gente que tinha experiência e consciência dos problemas, não teria vez na Vera Cruz. Era um absurdo inqualificável que uma companhia daquelas importasse uma porção de estrangeiros quando, por exemplo, um grande fotógrafo como Edgar Brasil estava aí a disposição" 189

A posição de Viany é complementada pela análise seguinte:

"Do lado positivo, deve-se ressaltar, houve uma sensível melhora no nível técnico e artístico de nossos filmes depois do aparecimento dos estúdios de São Bernardo. Além disso, com todas as falhas de estrutura, programa e administração, não há dúvida de que, num sentido histórico, a Vera Cruz precipitou a industrialização do cinema no Brasil. Do lado negativo, entretanto, houve um abrupto encarecimento da produção, nem sempre justificado pela melhoria técnica e artística. Muita gente diz, provavelmente com razão, que a Vera Cruz quis voar muito alto e muito depressa, construindo estúdios grandes demais para seu programa de produção, ao mesmo tempo em que descuidava de fatores tão importantes como a distribuição, a exibição, a administração e a arrecadação. "190

¹⁸⁸Galvão, op. cit., p. 111.

¹⁸⁹Idem, p. 197.

¹⁹⁰Viany, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993, p. 97.

Alguns outros alertaram para esses problemas visíveis na execução do projeto industrial e apesar do reconhecimento de Viany de ser sua posição minoritária, cremos que talvez ele não estivesse assim tão solitário. Analiticamente, podemos traçar uma fronteira de resistência aos métodos utilizados pelo projeto de organização industrial do cinema brasileiro. Esta pode ser observada também na conclusão de Viany, que, assumindo ser ainda de uma maneira desorganizada, propunha uma organização para o cinema brasileiro totalmente diferente "independente, não-empresarial, e fora de estúdios"¹⁹¹.

Observamos, portanto, uma concentração de depoimentos, entrevistas e mesmo interpretações de estudiosos da história do cinema brasileiro em torno da influência do neo-realismo sobre o cinema que sucede de várias maneiras a Vera Cruz e a Atlântida. Alex Viany é um fundamento desses preceitos e pensamentos. A continuidade de seu discurso desloca as forças do neo-realismo para o centro do problema, demonstrando ser "preciso não esquecer de que era época do neo-realismo", quando se "forjaram as idéias que tornaram possível o desenvolvimento de um pensamento e de uma prática cinematográfica" 192. Também Nelson Pereira dos Santos vai afirmar na revista *Fundamentos*, ao discorrer sobre ecos do neo-realismo na Vera Cruz, que "o verdadeiro realismo não se acha somente na forma; está, antes de tudo, no assunto e no seu tratamento" Deste ponto, Fabris organiza os discursos e mostra que "as idéias do cinema neo-realista, visto como cinema voltado para

¹⁹¹ Idem.p.

¹⁹²Idem, p 198.

¹⁹³Santos, Nelson dos. "*Caiçara* – negação do cinema brasileiro". *Fundamentos*, São Paulo, v. III, n. 17, jan. 1951, p. 45.

as questões sociais, voltam a circular com maior intensidade e começa-se a relacionar os resultados artísticos alcançados pelo neo-realismo com o seu sistema de produção" 194.

O que vemos aqui é uma afluência de idéias-força sobre o que poderia dar certo no Brasil como proposta e essa corrente monta a idéia de cinema independente que perdurará nas próximas três décadas. Independência empresarial e conteúdo brasileiro é a formulação geral expressa, em parte, no texto de Galvão, ao indicar:

"Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que freqüentemente nada têm a ver com seu esquema de produção – tais com 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'."¹⁹⁵

Esse esforço ordena os mesmos elementos, de maneira um pouco diversa, e nos ajuda na exploração desse primeiro nível da definição de modo de produção defendida aqui. Não é somente nesta ocasião que encontramos essa classificação. Fabris faz um resumo dos temas debatidos no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, onde coloca como foco dos trabalhos o seguinte:

- "1. Necessidade de uma legislação protecionista para assegurar ao cinema brasileiro seu próprio mercado (...);
- 2. Compreensão dos sistemas de produção, distribuição e exibição, a fim de acabar com algumas distorções como a concentração da distribuição nas mãos de empresas estrangeiras que boicotavam a

¹⁹⁴ Fabris, op. cit., p. 69.

¹⁹⁵Galvão, Maria Rita. "O desenvolvimento das idéias sobre Cinema Independente". *Cinema/BR*, São Paulo, n. 1, setembro 1977, p. 16.

produção nacional e favoreciam a dominação do mercado pelos filmes estrangeiros, sobretudo norteamericanos (cuja exibição era praticamente financiada pelo governo brasileiro, ao cobrir a diferença entre o câmbio oficial e o câmbio livre) (...);

- 3. Definição de filme brasileiro: realizado em estúdios e laboratórios nacionais, com capital cem por cento brasileiro; argumento, roteiro, diálogos e direção de brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil; equipes técnica e artística que obedeçam à lei dos dois terços, sendo intérpretes principais brasileiros;
- 4. Desenvolvimento de uma temática nacional: retratar o homem brasileiro e por homem brasileiro entendiase o homem do povo em seu trabalho, em seu modo de pensar, em seu jeito de andar, falar, vestir, se mexer, ser, existir." ¹⁹⁶

Os enfoques salientados deixam clara a indicação de que tudo se associava para que um outro tipo de organização empresarial aparecesse, para permitir o surgimento do verdadeiro cinema brasileiro. Não é difícil perceber que o fundo geral de toda a produção de um determinado grupo se encaminha para esse novo modo de produção, mas sem uma consciência completa dessa transformação. Isso pode ser demonstrado por algumas incongruências dentro do grupo e alguns raciocínios empregados. Uma contradição era a tentativa de bater às portas do sistema industrial da Vera Cruz para transformá-lo por dentro ou fazer outro tipo de filmes, como lembrou Roberto Santos. Essas pessoas percebiam a necessidade de realizar uma profunda renovação na forma de produção e isso passava por criar suas próprias possibilidades de produção. Como nos expõe Viany, o grupo era composto por ele, Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni, Carlos Ortiz, Ortiz Monteiro, Flávio Tambellini e Luís Giovannini.

¹⁹⁶Fabris, op. cit., p. 73-74.

Rio, 40 Graus, um modo de produção.

Nesta parte do trabalho, assumimos a necessidade de partirmos de um exemplo concreto – no caso *Rio, 40 Graus* – para podermos discutir os outros níveis de análise propostos no estudo sobre modo de produção.

O filme *O saci* era uma escolha possível, porém, como já em parte exposto aqui, Já O filme *Rio, 40 Graus* realiza tal transição. A obra está de entremeio no ano de 1955 e carrega algumas das relações estéticas com o neo-realismo na busca de um novo conteúdo e de uma nova expressão deste conteúdo brasileiro. Além do mais, tem seu principal atributo na exigüidade de recursos aplicados na sua produção e características de exibição que vão desde a dependência da distribuição de uma *major*, no caso a Columbia, até a recepção, mediada pela proibição de sua exibição pela polícia. O objetivo aqui é descer a esses outros níveis de análise já enfrentando certo grau de incompletude, pois o caso é desenvolver metodologicamente o mecanismo conceitual aplicado. Como já está claro, pode-se utilizar fontes antigas para perguntarmos algo novo.

Voltando ao primeiro nível já extensamente explorado, temos então um conjunto de pessoas a partir das quais apareceram as novas formas organizacionais da produção de cinema. Afinal, como em todo fazer humano, é necessário gente para a criação do novo. O caso que aqui nos serve de base e nos ancora usa o principal formato e que passará a estar presente diuturnamente no cinema brasileiro. A forma que foi utilizada em *Rio, 40 graus* é cooperativa. Como estrutura não é de nenhuma maneira uma descoberta do cinema, e sim uma apropriação de um modelo antigo existente, já existente no

Brasil. O pretexto para seu surgimento no cinema tem razões similares às encontradas no seu emprego original, fora do cinema, ou seja, permitir a produção e/ou o consumo sem a posse de grandes somas ou meios físicos. No caso do cinema, a ausência de grandes capitais disponíveis, principalmente após a falência da Vera Cruz, implicou a busca de alternativas, entre elas, a associação de vários profissionais para a realização de filmes.

Desta maneira, podemos afirmar que o que comumente é apontado na historiografia do cinema brasileiro como o aparecimento do cinema independente é, também, o afloramento de um novo modelo de organização empresarial. Este modelo se encaixa exatamente, como vínhamos demonstrando, com o fracasso da proposta industrial da Vera Cruz, e responde, pelo menos em parte, às assertivas sobre o que faz sucesso junto ao público, o cinema de "baixos custos", identificado - por muitos - como um cinema de "baixa qualidade"

Outro aspecto da maior relevância é a posição do Estado brasileiro não absorvendo as demandas por produção dita comercial, que deveria ser bancada junto ao mercado de salas. Essa posição era a expressão do negócio como espaço de legitimação, o que criava uma contradição capital que o novo modo de produção procurava superar. No Brasil, em relação ao desenvolvimento dos espaços estatais, sempre existiu um maior cuidado na criação de ambientes de controle do que de fomento. Contemplado em sua longa duração, as atuações do Estado revelam a dificuldade no processo de incluir, entre suas instituições, órgãos capazes de interagir com pertinência no campo cinematográfico.

Foi necessária uma luta de longo curso com muitos avanços e recuos, principalmente no que diz respeito às fontes de financiamento (se taxas e impostos que recaíssem sobre a própria atividade ou recurso do tesouro nacional), e tipo de atuação (educativa, fomentadora etc.) e aos poderes de que disporia¹⁹⁷. A batalha foi intensa e somente em 1966 foi finalmente criado o INC em substituição ao INCE. Este – o INCE – tinha uma atuação bastante diversa no apoio à produção.

Dessa maneira, entre Estado e governo, na linha de resistência entre um e outro, na percepção de um Estado, naquele momento, como fechado em seu próprio esquema de produção, o modo de produção cooperativo não tinha outra saída além da negação do modelo industrial que ele procurava substituir pela via da produção de um novo conteúdo. Seus artífices defendiam ideologicamente a transformação do tipo de cinema que substituiria o que vinha sendo consumido no Brasil.

A preocupação com o conteúdo era a força motriz da independência e determinante para a maioria das outras escolhas já que se observava uma percepção no mínimo difusa da necessidade de não seguir os meios de produção disponíveis. No primeiro congresso de 1952, temos um ponto específico no qual se "considera prejudicial que os filmes brasileiros sejam distribuídos no país por empresas estrangeiras" 198, mas o outro elo a ser unido a esse modelo, onde a empresa produtora é quase que inexistente é,

¹⁹⁷A seqüência de propostas, que surge com o fim do governo de Getúlio Vargas em 1945, vai ser exemplo do sentido adotado aqui. O tema é melhor explorado no livro de Anita Simis, Estado e cinema no Brasil (São Paulo: Annablume, 1996), onde são citados o projeto de Jorge Amado quando da Constituinte de 1946, o substitutivo a este do deputado pessedista Brígido Tinoco, seguido, no novo governo de Getúlio, pelo projeto pedido a Alberto Cavalcanti.

198 Catani, Afrânio. "A aventura industrial e o cinema paulista". In: Ramos, Fernão P. (org.) *História do*

cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 281.

exatamente, a continuidade da distribuição por empresa estrangeiras. *Rio, 40 graus* é distribuído pela Columbia.

O problema da distribuição ultrapassa as possibilidades de um produtor individual ou de um grupo de produtores e configura uma questão de estado e de governo. O governo brasileiro na época administrava um jogo de forças adverso para o elo da produção e mesmo hoje, 50 anos depois, ainda não temos a possibilidade de, pela via do Estado, assegurar uma política que garanta alguma simetria na ocupação do mercado. Além do que a distribuição tem, como característica principal, funcionar profundamente articulada com a exibição. As propostas de inverter a reserva de mercado, fazendo uma restrição à distribuição de filmes estrangeiros são normalmente inexequíveis, pois interrompem o fornecimento contínuo de filmes para os exibidores, inviabilizando toda a cadeia produtiva. Na mesma linha, temos a questão de que as empresas distribuidoras têm caráter de funcionamento internacional tendo necessidade de capitais difíceis de serem obtidos.

Na direção acima exposta, é possível concluir que, a despeito de o filme *Rio, 40 graus* ter feito relativo sucesso nas primeiras semanas de exibição, isso foi decorrência da excelente divulgação, fruto de sua proibição pelo organismo de censura¹⁹⁹. Não implicava, portanto, em alguma proposta diferente ou que se tivesse conseguido uma melhor condição de penetração no mercado exibidor, sendo mais eficiente que os outros lançamentos. Essa nem era uma preocupação central da produção. Nelson Pereira dos Santos afirma que

.

¹⁹⁹Aqui excluídas, é claro, as motivações que derivam das questões estéticas e de conteúdo que têm sua influência. Mas é inegável o impacto da publicidade e posteriormente de um lançamento em um número razoável de salas.

"não havia aquela pressão de fazer um filme para entregar para o exibidor no dia tal. Não tinha nenhum compromisso com o esquema de distribuição e de exibição. Era totalmente independente..." 200.

Isso demonstra que o plano implicava conseguir fazer o filme para depois pensar em como levá-lo às salas. Não que não se tivesse em mente as necessidades de exibição, até pelo contrario, o que se tentava era uma alternativa ao modelo existente, a qual, porém, não estava organizada para propor novas opções nesse aspecto.

Para explicar o início dessa nova proposta, temos um discurso sobre como se deu o processo de formação da empresa e como se desenhou um projeto de risco, onde a participação do trabalho servia como capital. Nelson pondera que

O caso do *Rio, 40 graus* tinha uma base muito racional e pragmática. Foi o seguinte: a participação de outro colega de turma, outro paulista, chamado Ciro Freire Cury que era funcionário do Banco do Brasil da CACEX. Foi meu colega no colégio do estado e fizemos teatro juntos e cineclube. Depois encontrei com ele no Rio e ele montou o esquema da cooperativa que era já uma tradição de um teatro carioca. Alguns filmes tinham sido feitos neste sistema, o trabalho como capital. A equipe e os atores capitalizavam com seu trabalho. Agora muito bem organizado com os documentos, controle do orçamento. Foi perfeito, quando acabou o filme e a Columbia pegou a distribuição, a primeira renda do filme pagou 68% do investimento.²⁰¹

Neste aspecto o modo cooperativo aproveitava o que pré-existia, porém em nada modificava os esquemas de distribuição e exibição já em pauta. Temos que levar em conta as dificuldades que deveriam ser superadas para ao

²⁰⁰Entrevista ao autor sobre a temática do modo de produção.

²⁰¹Idem.

menos iniciar um movimento de tal ordem. No caso do investimento estatal, nesse momento ele não existia, mas não é difícil depreender que sem ele esse esforço em cooperar para a geração de um conteúdo diferenciado estaria fadado ao desaparecimento. Portanto, a afirmação de que o investimento estatal na produção de um conteúdo de alto valor cultural (como acreditavam todos) era inevitável.

Além disso, nos documentos referentes aos projetos de intervenção estatal, sempre estava prevista a proteção pelos mecanismos da subvenção pelo menos para importação de filme virgem. E outra medida sempre demandada era a exibição forçada, ou reserva de mercado para o filme nacional. Esse tipo de estruturação provocava forte oposição do setor de exibição e das distribuidoras estrangeiras. Com o tempo, o que ficou mais fácil de sustentar na seara política foi o investimento direto na produção deixandose de lado as necessárias intervenções nos outros elementos da cadeia produtiva. A possibilidade de financiamento direto do governo, praticamente a fundo perdido será um dos sustentáculos para o desenvolvimento desta forma de organização empresarial, onde a empresa conta menos que a idéia e o valor cultural do conteúdo do filme.

Como característica do modo cooperativo, fica a sua ligação com um determinado objetivo estético e talvez seja o motor mais duradouro no cinema brasileiro. Ele

"era uma tentativa de rompimento com o que estava sendo feito naquele momento. Era um rompimento , como paulista, com a Vera Cruz e com a Chanchada. Até então o cinema brasileiro que se dizia sério não tinha resultados nem comerciais e nem de estima" 202

٠

²⁰²Idem.

A legislação reguladora do período tem muito a nos dizer sobre a ausência ou a incompletude da presença do Estado em assuntos relativos a política para o cinema, no entanto, não é nossa tarefa aqui esquadrinhar tal legislação. É possível, no entanto, partirmos da questão do tabelamento dos ingressos e a política de câmbio fixo para demonstrar as dificuldades enfrentadas pelo cinema como um todo. Aparentemente podem parecer aspectos de menor importância, mas na época são o motor da dominação estrangeira e redundam em uma contradição comercial para o cinema nacional. São duas faces da uma mesma moeda que enfraqueciam enormemente qualquer penetração no mercado pelo cinema nacional, já que são fatores que deprimiam o preço do ingresso, tornando muito difícil a cobertura dos custos no circuito de salas. Para exemplificar:

"em 1955, o preço dos ingressos nos cinemas lançadores era 5,5 vezes mais barato do que aquele cobrado em 1939 (...) de fato o regime de tabelamento dos ingressos de cinema não acompanharam o aumento da inflação. Considerando-se que o salário mínimo de 1952 era de CR\$ 1.200,00, um ingresso de CR\$ 8,10 representava 0,67% daquele valor enquanto, supondo que o ingresso de 1939 que custava CR\$ 6,00, não houvesse sofrido majoração pelo prazo de um ano, ainda assim representaria 2,5% do salário mínimo de 1940."

A associação entre câmbio e tabelamento do preço dos ingressos implica afirmar que uma coisa era afetada pela outra, pois a cobertura da diferença existente entre os dois valores vinha da diferença cambial conseguida pela remessa dos lucros através do câmbio oficial depreciado em

²⁰³Simis, op. cit., p. 184.

_

relação ao paralelo em mais de 100% (os valores do dólar eram CR\$ 18, 82 no câmbio oficial e CR\$ 35,00 no paralelo).

Outras disposições podem ser lembradas com respeito à legislação e talvez a mais importante seja a reserva de mercado, a cota de tela. Ela deveria fortalecer a produção nacional e acabou por propiciar o aparecimento de um modo de produção que se consubstancia na produção da Atlântida e semelhantes. Neste caso, ela – a reserva de mercado - funcionou como um engodo que facilitou as benesses dos exibidores e importadores sob a cortina do prejuízo causado pela exibição compulsória. Para estabelecer um marco temporal, em 1945, com a portaria 131/45 do DNI, era exigida a exibição de três filmes de longa-metragem. Em 1951, foi instituída a exibição de um filme nacional para cada oito filmes estrangeiros o que dá, mais ou menos, a média de um filme por bimestre ou 42 dias por ano. Esta proporção, associada ao preço baixo dos ingressos em si, já explica tudo. Este quadro legislativo adverso não é compartilhado por todos os modos de produção. A produção da Atlântida, que é um modo em si, se beneficia desses aspectos e isso pode ser comprovado pela aquisição da empresa por Luis Severiano Ribeiro, como visto no capítulo três.

Finalmente temos as questões técnicas e de acesso aos meios de produção. Boa parte deste aspecto já está discutido em outra parte do trabalho e, como deve ficar claro, um certo grau de carência técnica era compartilhado por todo cinema brasileiro. No caso específico do filme *Rio, 40 graus*, faço coro às palavras de Nelson Pereira dos Santos na entrevista realizada com ele onde afirma ser o filme um caso especial que não se repete nem em *Rio, Zona Norte*, já que a "economia era a partir da sobrevivência da equipe". Porém aqui

se cria um aprofundamento da dificuldade de acesso aos equipamentos que vai se estender por todo o cinema independente, até ser apropriado como proposta política. Desta maneira, podemos ver, neste primeiro passo, o longo caminho da constituição de uma alternativa, onde este acesso não fosse tão necessário para, como já apontado, a consecução de um conteúdo relevante.

No segundo nível, que trata do espaço simbólico da recepção, temos uma grande estrutura articulada em passagens e vasos comunicantes essenciais. O objetivo central de qualquer expressão é sua chegada ao público, sendo praticamente impossível justificar a existência da realização artística, sem a crítica deste aspecto. Ele é a realização dos objetivos do filme em si e, como no caso do conjunto legislativo e normativo de que falávamos há pouco, temos inúmeras características que funcionam de maneira compartilhada e ainda devemos unir a isso uma imensa variedade de outros elementos. Esta asserção implica dizer que o campo da recepção não se reduz ao exame do acesso ao sistema de exibição e distribuição. Apesar de este ser um aspecto fundamental, pois possibilita o acesso do público, o espaço teórico da recepção se expande concentricamente, partindo desta entrada para açambarcar cada vez mais elementos, tornando-se virtualmente impraticável tratá-lo sem algum tipo de recorte.

Cumpre introduzir rapidamente o termo recepção que é claramente generalizante, entretanto - como exposto - não podemos senão tomá-lo como ponto de partida para nos dedicarmos a especializá-lo para a análise que dele se servirá. Os estudos da recepção no campo comunicacional se caracterizam pela

"adoção de teorias de vários campos de conhecimento para dar conta de um lado, até então, ausente no circuito da comunicação: o público."204

Complementando este pensamento, passamos a uma definição de ser a recepção

> "uma ação complexa, contraditória, multidimensional, vivida cotidianamente por sujeitos históricos. É, pois, também no sentido de uma prática histórica que esses estudos devem ser concebidos."205.

Esta definição, especialmente objetiva para a pesquisa na área de comunicação, pode ser complementada pela seguinte afirmação:

> "a recepção não é um processo redutível ao psicológico e ao cotidiano, mas é profundamente cultural e político. Isto é, os processos de recepção devem ser vistos como parte integrante das práticas culturais que articulam processos tanto subjetivos como objetivos, tanto micro (ambiente imediatamente controlado pelo sujeito) como macro (estrutura social que escapa a esse controle)"206.

O reconhecimento da complexidade das operações realizadas pelo receptor/público e a localização do espaço de construção das pesquisas sobre estas ações junto ao da interpretação histórica redundaram na exposição de

> "cinco correntes principais: pesquisa dos efeitos, pesquisa dos usos e gratificações, estudos de crítica literária, estudos culturais e estudos de recepção."207

²⁰⁶Lopes, Maria Immacolata V. "Estratégicas metodológicas de pesquisa de recepção". *INTERCOM*, São Paulo, v. XVI, n. 2, jul.-dez. 1993.

²⁰⁷Barbosa, op. cit., p. 20.

²⁰⁴Barbosa, Marialva. "Um painel sobre a pesquisa em Comunicação na Região Sudeste: uma questão de transdisciplinaridade". In: Kay, Patrícia & Aronchi, José Carlos. A interdisciplinaridade na Comunicação: pesquisa e profissionalização. Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999, p. 20. ²⁰⁵Idem, p. 24.

Nos estudos do audiovisual temos, no campo dos estudos da recepção, um mapeamento recente realizado por artigo de Fernando Mascarello com o objetivo de concluir pela marginalização dos trabalhos sobre as audiências cinematográficas. Utilizando como base a obra de alguns autores internacionais, Mascarello localiza os textos que tratam do tema como um campo específico dos

"estudos contextualistas da espectatorialidade cinematográfica", e nela identificando cinco vertentes principais de trabalhos: (1) o debate "mulher x mulheres" na teoria feminista do cinema, (2) os "estudos da intertextualidade contextual", (3) os "estudos históricos de recepção", (4) os estudos etnográficos das audiências e (5) a "política da localização" 208

O que podemos ver é um ambiente de debates onde não poderíamos classificar a recepção utilizada aqui. Claro que quando se fala de recepção necessariamente se trata das questões do espectador. Este estudo, entretanto, tem o objetivo de tratar a multiplicidade intrínseca da própria idéia da existência de um modo de produção no cinema brasileiro. Nesta direção, a inclusão dos aspectos da espectatorialidade serve como apoio para as forças movidas pela organização no primeiro nível sobre a alavanca das questões estilísticas. Assim, o espaço simbólico da recepção agora é tratado na direção de uma recepção pela crítica que cria formas de legitimação para o conteúdo estético.

O filme *Rio, 40 graus* conta, como já afirmamos, com a sorte de ter acontecido sua proibição. Esse evento o divulga enormemente, mas não implica em uma condição estruturante, vale dizer, o modo de produção que ele

http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/fernando mascarello 03 11 06.php#referencia.

_

²⁰⁸Mascarello, Fernando. "Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira?". *Cartografias: estudos culturais e comunicação*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Famecos/PUCRS. Revista eletrônica,

inaugura não possui de forma organizada nenhum tipo de sistema ou apoio voltado para sua divulgação. Até pelo contrário, o sistema cooperativo, na forma que encontramos aqui, acaba por não conseguir reunir as condições que permitam o desenvolvimento desta função de interface com os mecanismos de divulgação. Sem o acúmulo de capitais necessário para contar com recursos que admitissem a atuação fora da frente de produção, isto é, comprando o espaço publicitário, por exemplo, tem que resolver o lançamento de outra maneira. Esse aspecto foi suprido por uma, aí sim condição estruturante, compartilhada por todos os que atuam no mercado de cinema brasileiro na época: a intermediação do capital estrangeiro através de um acordo com a Columbia. A necessidade de se inserir na máquina legitimadora do cinema comercial estabeleceu os limites de penetração que afetaram ao longo do tempo as possibilidades de afirmação do conteúdo produzido por aquele cinema. Esse contra-senso tem como consequência uma inconsistência e esta concorre no desenvolvimento de uma inviabilidade econômica crônica que será suprida no correr do tempo pelo financiamento do Estado.

Junto a essas circunstâncias e, em contraposição a elas, vemos que *Rio, 40 graus* teve importante recepção, amplificada – como já dissemos – pela proibição do filme. Além disso, o filme beneficiou-se da recepção da crítica cinematográfica, que parecia estar aguardando uma obra que fizesse essa exposição de um conteúdo brasileiro considerado autêntico. Essa busca de uma relação com a realidade brasileira contraposta à modelagem cultural determinada pelo cinema americano, era, o que na nossa opinião, conformou o campo cinematográfico a partir do início dos anos quarenta.

Assim, o pensamento crítico brasileiro tem seu desenvolvimento como sub-campo do campo intelectual deste período e passa a existir numa relação de co-dependência com o campo da produção²⁰⁹. O jogo passa a incluir os ganhos de estima e a crítica vai conquistando espaço no jornal e no seio intelectual, passando a um status que anteriormente não existia. No período de dez anos, que vai do final da guerra a 1955, a crítica de cinema crescerá de importância e passará a gozar de uma capacidade cada vez maior de influenciar, não só a recepção dos filmes, como o tom das idéias políticas. Este advento vem também no esteio da profissionalização crescente, o que gera todo um conjunto que se auto-referencia e passa a se ver como classe.

Podemos observar também um reflexo da divisão existente na intelectualidade brasileira que se aprofunda no pós-guerra. Esta separação, que existe em praticamente todos os outros campos da sociedade brasileira, implica, no campo crítico, a cisão e defesa de métodos críticos diferentes e direções distintas: um lado mais associado à defesa da existência da arte pura e outro com uma visão, à época, ligada ao jdanovismo. Nesta batalha, no entanto, os dois lados concordam com a busca de uma expressão própria e condenam a imitação como expediente cinematográfico.

Nesse pensamento crítico, encontramos nos anos 50 e no espaço da crítica de esquerda a repercussão e a "aplicação das idéias do italiano Guido Aristarco (1918-1996) por Alex Viany (1918-1992), ambos destacados irradiadores do pensamento cinematográfico de viés marxista"²¹⁰. Esse viés, de

.

²⁰⁹Boa parte deste argumento está desenvolvida em minha dissertação de Mestrado, *A crítica de cinema em Moniz Vianna* (ECA, Universidade de São Paulo, 2001), a ser publicada em livro pela editora Ciência Moderna (no prelo).

²¹⁰Autran, Arthur. "Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar". *Sinopse*, São Paulo, v. IV, n. 8, abr. 2002, p. 63.

forte conotação ideológica, está bem demonstrado na passagem onde Viany afirma:

"Trata-se, penso eu, de facilitar-lhe [à crítica] o acompanhamento da evolução estética do cinema, de alertá-la para as possibilidades artísticas que se abrem ao cinema com a descoberta de novos processos mecânicos e com a enunciação de questões estéticas subordinadas a doutrinas filosóficas e políticas"²¹¹.

E complementa com a idéia de que, na relação entre forma e conteúdo, "no cinema o segundo predomina sobre a primeira" 212, o que nos remete novamente para a centralidade do conteúdo. Encontraremos este alicerce também na seguinte afirmação de Nelson:

"Quando se fala em conteúdo brasileiro parece piada, mas naquele tempo os filmes, as novelas eram completamente apátridas, eram completamente fora de qualquer espaço social, cultural, era um espaço doido onde as histórias aconteciam. Não tinham nenhuma relação com nenhum lugar e muito menos com o Brasil."²¹³

O tratamento do tema de forma tão especial quanto em *Rio, 40 graus* catapultou o filme para o centro da disputa política, onde a crítica de cinema tinha papel secundário. Encontramos, em Salem, a defesa da liberação do filme feita por Jorge Amado, que

"denunciava depois o golpe de direita em preparação, sendo o gesto do chefe de policia já parte deste processo. Vale lembrar que o presidente Getúlio Vargas (que voltara ao poder em 1950 mediante eleições livres), se suicidara a 24 de agosto de 1954, quando justamente forças de direita — contrárias ao caráter nacionalista e populista de seu governo - articulavam seu afastamento, numa manobra golpista. (...) "Começam como o filme de Nelson Pereira dos

²¹¹Citado in Autran, op. cit., p. 65.

²¹²Idem, p. 65.

²¹³Entrevista ao autor sobre a temática do modo de produção.

Santos para se lançarem, em seguida, contra o teatro e o livro, os quadros e a música' (...) Jorge conclamava a todos a se unirem na luta contra 'o terror e o obscurantismo', declarando: '*Rio 40 graus* precisa ser exibido. Porque é bom filme, obra de talento e de sensibilidade, honesto, brasileiro, patriótico, e porque, ao proibi-lo, estão os homens do golpe iniciando sua luta frontal'(...)."

Criava-se assim todo um sistema de divulgação que amplificava a importância da crítica e engajava o filme brasileiro na reflexão social. Este engajamento se tornará com o tempo o atributo principal que o filme deve possuir e construirá uma estética que se apropriará desta característica como um de seus pilares. A utilização do conceito de modo de produção significa achar e descrever um conjunto de categorias utilizáveis para a articulação de um determinado número de obras. No desenvolvimento deste aspecto simbólico e a aliada à questão do engajamento, temo que considerar a recepção mediada pela proibição do filme, o que permitiu um nível de divulgação inexistente para outros filmes produzidos na época.

Assim, *latu sensu*, a audiência cria hábitos de consumo que são de muitas formas direcionados e conformados pela disponibilidade do produto e pelo acesso possível a estas mesmas obras. Essa característica da indústria cinematográfica está de alguma maneira contida na frase supracitada de Nelson Pereira dos Santos que nos diz que o cinema brasileiro não tinha ganhos de estima. O valor simbólico do cinema brasileiro em seu próprio mercado era e é ainda baixíssimo. Essa constatação centraliza os esforços de todos os que produzem e produziram cinema no Brasil e cria um tipo de horizonte de desejo para toda a produção nacional.

²¹⁴Salem, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1987, p. 118-119.

Esse ponto de fuga é representado por várias expressões que vão desde a reconhecida necessidade de industrialização até as alternativas de produção, expressas em muitas iniciativas ao longo da história do cinema brasileiro. Recoloca a questão de cinema popular e nos desloca para questões de base que têm de ser resolvidas se queremos uma explicação que não desarticule, na primazia do olhar, os outros dados do campo tratado.

Para finalizar, os espectadores de cinema são o elo fraco da corrente estudada na recepção e não por falta de poder, já que muito se discutiu e discute partindo exatamente de sua ação de consumir ou não determinados produtos. A falta da ligação entre a platéia e produção é a raiz da carência das análises de recepção cinematográfica. É quase como se sua existência não interviesse no processo como um todo e pudéssemos agir com descaso em relação ao sucesso junto ao público dos filmes. Esta penetração ou não de um filme era e é sempre associada à ignorância, incompetência e incapacidade crítica desse mesmo público que, por sua vez, também recebeu no período entusiasmadamente o cinema americano.

Retornando a Fabris, vemos que "segundo Guido Aristarco, a verdadeira novidade do neo-realismo não residia nas filmagens em cenários reais ou no uso dos dialetos e dos atores não profissionais"²¹⁵ e as relações entre técnica e estética contornam o terceiro nível de análise de um modo de produção. Devemos nos ater ao que realmente chamamos de estética de um filme para criar aqui outro espaço que tratará a questão autoral e seus reflexos na obra no sentido de estabelecer limites a uma pretensa liberdade total. Esse vôo autoral encontraria fronteiras apenas nas possibilidades da criatividade. Não creio que

_

²¹⁵Fabris, op. cit., p. 91.

seja assim, mas, claro que não tento aqui dizer que existem obras impossíveis, e sim que, para que essas obras possam se materializar, terão que aparecer junto os meios técnicos de sua execução, depois as condições econômicas de sua realização e por fim a capacidade de fruição, seja ela coletiva ou individual (necessária até para a guarda de um obra para ser apreciada em outro momento histórico).

O que falta ver é a inflexão ideológica do próprio modo de produção, que não é de nenhuma forma neutra, determinando de várias maneiras o resultado estético produzido. Essa dependência entre modo de produção e resultado estético pode começar a ser estudada pela declaração de Nelson sobre a Vera Cruz e sua importância no desenvolvimento do pensamento sobre o conteúdo:

"O que tinha a Vera Cruz? Ela tinha um mínimo, com aqueles técnicos estrangeiros, os filmes eram construídos em uma linguagem cinematográfica. Eram filme que estavam... que tinham uma montagem, quer dizer o específico fílmico estava presente naqueles filmes, está presente naqueles. É uma linguagem articulada, mas não tem o conteúdo ou relação com a história cultural, a não ser O Cangaceiro. O que é a chanchada? É a relação com uma história cultural específica que é o teatro de revista, rádio, cantor de rádio, o show, mas nenhuma linguagem. A utilização do equipamento filmando aquele ator não é nem jornalismo. Depois alguns roteiristas foram consertando um pouco a chanchada, o Alinor Azevedo e depois o Watson Macedo. Então a idéia é a linguagem universal do cinema e a nossa herança cultural. Todo mundo procurando isso. Rio, 40 Graus foi feliz e depois o Cinema Novo completou essa jogada. Quer dizer inclusive, a linguagem não só dominada, mas como renovada em um certo sentido. Um pouco como a música do Tom Jobim, ele é um músico americano também, ele influenciou o Jazz, ele influenciou o mundo inteiro. Essa é que é a coisa que era o Glauber também."216

_

²¹⁶Entrevista ao autor sobre modo de produção.

Sabemos que o jogo entre poder econômico e criatividade artística no Brasil sempre acaba numa separação entre os dois. Esta já se encontra expressa na declaração acima e diz também, é claro, que o acesso aos meios de produção determina a indicação de uma busca de alternativas técnicas. Melhor seria se disséssemos da possibilidade gestada por uma "política da falta", de um agir diferente e uma outra normalidade, à margem do sistema. O modo de produção se afirma então como uma mudança de base que não só explica a técnica, como também explicita as novas relações que se tenta estabelecer com a herança cultural. Neste viés, a técnica de deter um caráter de meio que parece ser o principal sentido a ela atribuída em todos os discursos sobre o cinema. Essa função de meio ou maneira de conseguir um resultado tem seus fundamentos numa construção voltada, quase que exclusivamente, para a exploração de aspectos da arte cinematográfica que são resquícios do tempo em que o cinema lutava para se afirmar como uma arte. Como entretenimento, ele sempre teve posição garantida desde seu surgimento.

Lembremos também que, quando se fala de técnica no cinema, não nos referimos apenas a maquinismos, e sim a todo um complexo imbricado de relações que vão sim, desde o uso dos aparelhos que atravessam as formas artesanais e mutáveis para especificar questões bem gerais e que têm de ser negociadas na produção de todo o filme. O termo *techn*è designava entre os gregos, tanto a técnica no seu sentido atual, como as atividades artísticas e sua oposição era com o termo *theoria* que designava o campo do conhecimento em seu recorte racional e científico. Em continuidade ao raciocínio temos que

"recorrendo às nocões cibernéticas, esse princípio não deve ser entendido como um fechamento, uma vez que um sistema aberto comporta a auto-regulação e a sua homeostasia (ou equilíbrio dinâmico) é garantida pelo processamento correcto dos dados externos ao sistema. Sendo assim, um alto nível de tecnicidade necessariamente uma certa margem indeterminação que faz apelo à participação humana. O pensamento actual desmente que o automatismo exclua homem, posicionando-o irresponsabilidade espectadora. O objecto de alta tecnicidade é uma estrutura aberta e o conjunto desse tipo de objectos pressupõe o homem como organizador e intérprete vivo"²¹⁷.

Tal afirmação nos remete à necessidade do homem em um sistema técnico para complementar a estrutura e nesta direção não há realmente oposição entre a liberdade autoral e a submissão a fatores técnicos e seu conseqüente desdobramento como uma peia ou retenção que medeia os sentidos possíveis fazendo que com a assunção do sistema tenhamos impossibilidades inerentes.

Já tivemos, no curso desse e de outros capítulos, o uso de vários elementos que são, por seu caráter técnico, importantes para entendermos a maneira como se deu a construção do filme. Da mesma forma, neste capítulo temos outros tantos para citar, como por exemplo, a câmera utilizada na captação em *Rio, 40 graus* ou o problema da luz do sol. Sobre estes "detalhes" técnicos Nelson comenta que a luz ficou metálica e Hélio também comenta a dificuldade de lidar com os rebatedores. Sendo a iluminação praticamente toda rebatida, temos uma idéia do desdobramento desse tipo de escolha que, além de ser estética, é ligada ao modo de produção, já que ele não é apenas a expressão da carência de recursos, mas também a expressão das escolhas

_

²¹⁷Lopes, Anabela de Sousa. "O papel da técnica na recepção estética". http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-anabela-papel-recepcao-estetica.pdf, BOCC, p. 2.

que estas situações, que não são gratuitas nem generalizantes, impõem ou facultam.

Em suas primeiras observações sobre o filme, Fabris coloca:

"Ao libertar a 'cidade maravilhosa' da imobilidade do panorama, Nelson Pereira dos Santos rompe os limites da representação ficcional e amplia os horizontes de sua paisagem, revelando com seu vôo rasante (a câmera, que planava durante a apresentação dos créditos, praticamente mergulha para focalizar de perto o morro e sua favela) o lado pobre e 'feio' da Capital Federal"²¹⁸.

Ao perceber esse protagonismo da cidade do Rio de Janeiro, expõe-se não uma mudança de foco, mas uma transformação da representação em si. Também na escolha dos "locais de lazer dos outros" vemos um redirecionamento da representação para que incluísse uma temática impossível para o cinema de entretenimento e só permitida nas produções não dirigidas a um grande público. O fato de eventualmente atingir uma porção significativa dos espectadores ou de conseguir os ganhos de "estima" representados pela recepção da crítica é subsidiário aos processos de filmar. Esses criam, com sua própria existência, as questões onde estão de alguma maneira determinadas as técnicas estilísticas e a apropriação dos fluxos de outras cinematografias.

A unificação de todos estes níveis em um quarto nível implica o processo de recolocar ou reanalisar os dados já tratados. Nosso quarto nível, na realidade, serve para a associação das significações implicadas pela construção teórica desenvolvida. Durante todo o tempo, temos notado que

²¹⁸Fabris, op. cit., p. 93.

²¹⁹Idem, p. 94.

esses elementos não são exclusivos de um modo de produção, e sim compartilhados e mutuamente influentes. Nessa direção, um elemento discreto pode ter funções diferentes, dependendo da articulação geral. Quero com isso afirmar que ele deve, no escopo de seu uso como elemento de um modo de produção, ser apreendido no sentido da demanda.

Um exemplo bastante claro desta última assertiva é que a carência de equipamentos de captação e iluminação representa coisas diferentes se falamos da Atlântida ou do cinema independente. Neste sentido, encontramos boa parte desses elementos compartilhando seus efeitos em mais de um modo de produção, às vezes em uma mesma direção, em outras por direções diversas.

Creio termos que aceitar o fato de, no processo de diagnóstico sobre quaisquer condições que porventura possam ser defendidas na existência de um modo de produção, se estabelecer uma cesura. Ela surge na exclusão das configurações que não nos interessam e, no mesmo movimento, nos lembra o que o enraíza na direção proposta. Assim, no julgamento, devemos interagir com as condições sociais, econômicas e estéticas que incidem objetivamente sobre os desdobramentos que são de mesma natureza. Quando Fabris assinala, em *Rio, 40 graus*, a "contraposição maniqueísta entre ricos e pobres" e sua semelhança com *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano*, 1951), de Vittorio De Sica"²²⁰, ela demonstra uma das características do modo de produção, ou seja, a busca pelo conteúdo brasileiro, assumindo, por assim dizer, uma postura política militante que o afeta na expressividade. Da mesma forma, quando a autora cita o "preceito zavatiniano do *pedinamento* (ato de seguir

_

²²⁰Idem, p. 101.

alguém de perto), segundo o qual 'era necessário sair do argumento "pensado antes" para entrar no argumento "pensado durante""), nos mostra um método assumido pelo filme que se classifica nos influxos de outras cinematografias que podem também ser encontrados na percepção de "estilemas emprestados ao neo-realismo" ²²¹.

Neste sentido, como afirma João Guilherme Barone Reis e Silva:

"Casos exemplares de filmes como *Rio 40 graus* (1955) e *Vidas secas* (1961), ambos de Nelson Pereira dos Santos, (...) estabeleceram os padrões técnicos e estéticos adotados pelo Cinema Novo"²²²

Da mesma forma, Glauber Rocha ressalta:

"Nenhum diretor moderno do Brasil (e a grande característica do novo cinema brasileiro é o nível intelectual de seus diretores) prefere uma Mitchell pesada em lugar de uma Arry-Flex leve. É simples, o movimento de câmera passou a ser feito na mão: é esteticamente mais sugestivo, abre novos horizontes do movimento. É mais rápido e mais barato. Os nossos fotógrafos – Mario Carneiro, Luiz Carlos Barreto, Waldemar Lima, Fernando Duarte, Rucker Vieira, Hélio Silva, Hans Bantel, José Rocha, não necessitam das geringonças de Chick Fowle, Rudolf Icsey ou Tony Rabatony, porque são iluminadores modernos: não usam contraluz, crepúsculos, difusores e outros artifícios falsificadores"223

Em suma, a idéia do "argumento pensado durante" se reforçará como elemento central para o entendimento do processo de consolidação desse modo de produção cooperativo. A referida mudança sobre a preferência técnica e a formação intelectual dos diretores sugere como se modificaram as

²²¹ Idem p. 102 e 106.

²²²Silva, João Guilherme Barone Reis e. *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990*. Tese de Doutoramento. Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005, p. 145.

²²³Rocha, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 171- 174.

condições materiais de produção do cinema brasileiro. Quando Glauber se refere a este conjunto de diretores, coloca todo o resto sob a rubrica de antigos. Ao operar com esta escolha, Glauber consolida uma determinada visão, ao legitimar e consagrar como moderno aquele modo de produção que, como vimos, foi inaugurado pela genial obra de Nelson Pereira dos Santos.

O trabalho de pesquisa é longo e árduo. Temos inicialmente muitos objetivos e a pretensão de cumprir muitas tarefas e cobrir uma grande extensão. Na conclusão, percebemos que muito do que pretendíamos estava além de nossas possibilidades, principalmente quando falamos de recursos e tempo. O conceito de modo de produção exerceu sobre nós uma grande fascinação e a idéia de unificar, sob um mesmo termo, aspectos da base material a outros de constituição menos pesada, como a fruição estética, nos pareceu um caminho fértil. Queríamos dar conta de perguntas que já estão aí há bastante tempo. Uma das principais pode ser enunciada da seguinte maneira: quando e porque o cinema brasileiro se divorciou de seu público e de sua economia? Em outras palavras, como um país de dimensões continentais, que alimenta (com seus recursos de bilheteria) filmes e filmes da produção estrangeira, não conseguiu estruturar seus próprios meios e sistemas de produção? Essas perguntas iniciais estavam precedidas da inquietação adquirida após a conclusão de nosso mestrado. Em nomes delas, lançamosnos neste novo projeto e produzimos o presente trabalho.

Entre escritos e citações sobre o que seria um "modo de produção" estão, na maioria das vezes, termos - processo de produção, sistema de produção - que tentam dar conta de interações complexas entre elementos como a técnica, o financiamento, o comércio e o resultado final das produções, ou seja, o filme. A própria constatação básica de que o cinema, em sua materialidade, depende de processos técnicos e estes têm normas e procedimentos estabelecidos nos indicam uma direção importante para a

compreensão de qual cinema se pode produzir em determinado país. Como arte ligada intrinsecamente à indústria, trabalhamos com a certeza de que se tornava imprescindível entender ou ao menos esquadrinhar as restrições impostas pelas características acima.

Parece-nos claro que - tal como qualquer outro conceito complexo - o de modo de produção tem, em princípio, alto grau de imprecisão. Neste sentido, na primeira aproximação investigativa para a presente pesquisa pensávamos poder especificar a existência de apenas um modo de produção ou, pelo menos, um modo de produção dominante. Este caminho foi o primeiro a ser explorado e nos utilizamos de uma metodologia comparativa entre o cinema brasileiro e outras cinematografias. Tínhamos, naquele momento, fortes indícios que encontraríamos similaridades entre as situações vividas noutros países, onde o cinema americano tivesse a mesma penetração do que a verificada no Brasil. Uma primeira possibilidade estava no cinema europeu e em sua tradição de produção e de resistência. Passamos então um ano realizando pesquisas bibliográficas sobre a história e o mercado dos cinemas português e italiano. Esta direção se mostrou infrutífera e a comparação acabou por escandir demais o campo de estudo, imergindo o conceito de modo de produção em problemas muito diversos dos pretendidos inicialmente. De qualquer forma, naquela trajetória investigativa foi possível deslindar alguns aspectos do conceito de modo de produção operados pelo presente estudo, principalmente nos aspectos relativos às abordagens marxistas clássicas e as novas leituras oriundas deste recorte teórico.

Nossas pesquisas para Portugal e principalmente para o Brasil fizeram emergir a idéia de que não se podia falar de um modo de produção único ou

mesmo dominante, e sim de muitos modos de produção concomitantes, coexistindo num mesmo período histórico. Nunca é demais lembrar que o trabalho voltava-se para o interesse na construção historiográfica inclusiva dos problemas econômicos que tanto afligem o cinema brasileiro. Por conseguinte, para fazer jus a esta proposta, nossa pesquisa assumia a espinhosa tarefa de tentar reconstruir as informações sobre a bilheteria de pelo menos alguns dos filmes e outras questões relativas à dimensão econômica então delineada.

O que parecia possível de ser tentado - através de um processo de cruzamento das informações, ainda que esparsas, sobre determinados filmes tornou-se, entretanto, uma tarefa incompleta, posto que estas fontes praticamente inexistem. Elas foram, na maior parte das vezes, esquecidas nos porões dos arquivos e, em outras, apagadas num processo mais geral de deslegitimação da importância destas informações econômicas para a análise e construção historiográfica sobre o cinema brasileiro. Essa é uma das faces da importância – ou diríamos desimportância - atribuída, ainda hoje, aos estudos sobre a história do cinema brasileiro. Neste sentido, nunca é demais lembrar que os próprios filmes produzidos outrora estão, em sua maioria, fadados à destruição. Pareceu-nos que a amplificação não apenas do conjunto de fontes, mas também de conjunto de filmes cobertos pela história do cinema, teria um efeito expressivo para o aumento da importância real da história do cinema para a sociedade como um todo. Uma frase de Sérgio Santeiro exposta em 1976 nos parece ainda atual, ao afirmar que "o grosso da análise" realizada nos trabalhos do campo audiovisual está "ocupado pelos filmes que se identificam com a posição do cinema de autor em detrimento das produções meramente comerciais e que, na realidade são as que constituem a maioria da produção cinematográfica"²²⁴.

Essa oposição entre cinema de autor e cinema comercial, apesar de certo grau de naturalidade, decorre do formato que tomou o desenvolvimento histórico do campo analítico estabelecido em torno da reflexão cinematográfica, em sua função central de interpretar e avaliar os filmes. É importante que tenhamos em mente que são eles, os filmes, o centro desta mesma reflexão. Não devemos esquecer, entretanto, que devemos encarar a existência de produção considerada de baixa qualidade como fato corriqueiro, comum a todas as cinematografias e não pode ser de nenhum modo estranho que encontremos o cinema comercial associado a estes conteúdos "menores". Esta circulação pode ser atribuída às ligações necessárias entre boa recepção comercial e o gosto popular. O que incomodou, a nosso ver, a interpretação deste tipo de cinema no Brasil foi sua colagem com o sistema de representação dominante, claramente ligado ao cinema americano e que é, com razão, encarado como grande responsável por todas as dificuldades de mazelas enfrentadas pelo cinema brasileiro. Nas relações de mercado é impossível evitar o contato e, muitas vezes, o contágio entre as formas de representação e este fato tornou-se fatal para a produção comercial brasileira.

Este sistema de representação dominante – ligado ao cinema americano – tenta de muitas maneiras dominar a produção de sentido na sociedade como um todo e, por isso mesmo, tem o efeito de impressionar tudo a sua volta. Seus meios mais comuns de conseguir o sucesso comercial estão baseados na replicação e na estandardização. Estes são mecanismos normais presentes no

²²⁴ Santeiro, Sérgio. "A noção de cinema brasileiro". In: Bernardet, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 167.

aspecto industrial do cinema que acabam por estar no centro da reação que, a nosso ver, se armou contra o que era sentido como uma impossibilidade de produzir cinema no Brasil com os conteúdos que se desejava, isto é, sem a clara contaminação sistêmica causada pela convivência forçada. Essa reação se consubstanciou na emergência do cinema de autor nos anos 50 que veio no bojo de um surto de industrialização do país. Depois teremos mudanças profundas da posição do Estado em relação ao cinema durante os anos 60 e 70 que suportaram e desenvolveram essa reação.

Todo este contexto serviu de justificativa para o trabalho de recorte e de circunscrição necessário à nossa pesquisa. O objetivo era especificar a idéia de modo de produção numa direção, conseguindo, por este meio, criar uma sensação de continuidade entre dois movimentos expressivos considerados separados e, por fim, tentar trabalhar a contradição existente entre os setores da cadeia produtiva do cinema. Assim, tentaríamos como entender os mecanismos de dissociação entre o setor de exibição e o de produção que são encontrados neste período. A separação existe no próprio campo da produção que, enquanto setor econômico, tornou-se cindido pela mesma clivagem operada pela dicotomia excludente entre cinema de baixa qualidade e cinema de alta qualidade ou, se quisermos, cinema de autor e cinema comercial.

Este é o motivo da escolha do campo da comédia popular representado pela produção da Atlântida, antes e depois da verticalização representada por Severiano, no nosso esforço de discutir um modo de produção; o mais duradouro tipo de produção do cinema brasileiro e com fortes raízes em expressões cômicas correlatas do teatro. Esta produção poderia se prestar à necessidade de incluir problematizações de questões sobre o cinema popular.

O espaço de sentido sobre cinema popular e, por conseguinte, o enunciado sobre o que é cultura popular "é uma categoria erudita"²²⁵. O trabalho, entretanto, não se centrou na temática, ainda que seja impossível falar de modo de produção sem tocar nas questões relativas ao complexo e espinhoso tema de categorização e classificação do que é popular. Noutro viés, os projetos políticos dos grupos que estão incidentalmente por trás da produção trariam grande complexidade à aplicação do conceito tratado, de forma que foram apenas superficialmente atingidos. No entanto, para os limites do tempo que dispomos foi possível, apenas, tangenciar tal questão.

O espaço que coexistia com o campo da comédia popular era o do cinema autoral. Também neste caso não foi o foco do trabalho deslindar e explicar estas expressões cinematográficas por meio de sua característica autoral. Nem mesmo é essa fonte de definição do conceito de modo de produção analisado na presente pesquisa. O que fizemos foi usar esta categoria, mais ligada as análises de conteúdo, para delimitar um espaço de trabalho, onde pensávamos encontrar um modo de produção coexistente. Estava claro de muitas maneiras que, nos anos 50 do século passado, estas produções e o discurso sobre elas se opunha de maneira ideológica, política e, principalmente, pelos meios de produção ao cinema existente na comédia popular.

Neste estudo, optamos pelo emprego da expressão cinema cooperativo para refletir sobre como se especificou o cinema representado por *Rio 40 Graus*. A nosso ver, a característica de cooperativa tende a ser mais importante que outras na descrição e definição do modo de produção. Pensamos, por fim,

²²⁵ Chartier, Roger. "Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n. 16, 1995, p. 1.

que, apesar de algumas lacunas presentes no texto que agora oferecemos ao leitor, alcançamos o objetivo maior que norteava nosso estudo: o de discutir um conceito de modo de produção para ressaltar aspectos ainda pouco revelados acerca da fascinante história do cinema brasileiro.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

<u>LIVROS, CAPÍTULOS DE LIVROS, TESES E ARTIGOS EM REVISTAS</u> ESPECIALIZADAS

Albere, François (org.). Cinéma sans frontiers: 1896-1918. Images across bordes. Cidade: Editions Payot Mausanne, 1995.

Allen, Richard. Rewriting American film History. London: Framework 29, 1992.

Amancio, Tunico. Artes e manhas da EMBRAFILME. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EDUFF, 2000.

Araújo, Luciana. "Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos". In: *Estudos de cinema: SOCINE II e III*. São Paulo: Annablume, 2000, p.128-133.

Araújo, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

Augusto, Sérgio. Este mundo é um pandeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Autran, Arthur, "Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar". *Sinopse*, São Paulo, v. IV, n. 8, abr. 2002, p.63-69.

Avellar, José Carlos, *A ponte clandestina*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora 34–Edusp, 1995.

Barbosa, Marialva. "Um painel sobre a pesquisa em Comunicação na Região Sudeste: uma questão de transdisciplinaridade". In: Kay, Patrícia & Aronchi, José Carlos. *A interdisciplinaridade na Comunicação: pesquisa e profissionalização.* Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999.

Bastos, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

Benghozi, Pierre-Jean. *Le cinéma: entre l'art et l'argent*. Paris: Editions L'Harmattan, 1989.

Bernardet, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

Bernardet, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Bernardet, Jean-Claude. O autor no cinema. São Paulo: Edusp/Brasiliense, 1994

Berriel, Carlos Eduardo Ornelas (org.). Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, New York: Columbia University Press, 1985.

Bordwell, David. On The History of film style. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Cardinal, Serge. "La mélancolie du nom. Cinéma et identité nationale". *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, Québec, n. 00, automne, 1997, p. 13-33.

Cardoso, Ciro Flamarion Santana. Verbete sobre "Modo de produção". In: Motta, Márcia (org.). *Dicionário da terra*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 310/314.

Carvalho, Maria do Socorro. "O lugar da história na memória do Cinema Novo". In: Catani, Afrânio Mendes *et al.* (org.). *Estudos Socine de cinema: ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003, p.124-130.

Catani, Afrânio M. A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50. São Paulo: Panorama, 2002.

Catani, Afrânio M. *História do cinema brasileiro: quatro ensaios*. São Paulo: Panorama do Saber, 2004.

Catani, Afrânio M. & Souza, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

Chartier, Roger. "Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico". *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.

Civelli, Mario. "Experiências pessoais sobre o cinema nacional". *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 21, 22 maio1952.

Creton, Laurent. Économie du cinéma: perspectives stratégiques. Paris: Nathan, 1994.

Crisp, Colin. *The classic French cinema*. London/Indiana: Indiana University Press-I. B. Tauris, 1997.

Cuche, Denys. A noção de cultura nas Ciências Sociais. Bauru: EDUSC, 1999.

Dias, Rosângela de Oliveira. Chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

Duarte, Anselmo. Anselmo Duarte em depoimento a Cristina Magalhães. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2005.

Eaglaton, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

Eagleton, Terry. A função da crítica. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Ellwood, David & Kroes, Rob. *Hollywood in Europe: experiences of a cultural hegemony*. Amsterdam: VU University Press, 1994.

Estatísticas 72. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1972.

Etcheverry, Michael & Bordat, Francis (org.). *Cent ans d'aller au cinéma: le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*. Rennes: Presses Universitaires, 1995.

Fabris, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?. São Paulo: Edusp, 1994.

Ferreira, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo-Belo Horizonte: Annablume-PPGH/UFMG, 2003.

Fossaert, Robert. "Prefácio". In: Srour, Robert Henry. *Modos de produção: elementos para uma problemática*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

Franco, Marília da Silva. *Escola audiovisual*. Tese de Doutoramento. ECA, Universidade de São Paulo, 1987.

Galvão, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

Galvão, Maria Rita, "O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente". *Cinema/BR*, São Paulo, n. 1, set. 1977, p. 15-19.

Galvão, Maria Rita & Bernardet, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

Galvão, Maria Rita & Souza, Carlos Roberto de. "Cinema brasileiro: 1930-1964". In: Fausto, Boris (org.). *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1985.

Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Gomes, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Gomes, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Higson, Andrew & Maltby, Richard (org.). "Film Europe" and "Film America": cinema, commerce and cultural exchange. 1920-1939. London: University of Exeter Press, 1999.

Hillier, Jim (org.) *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave.* London: Routledge & Kegan Paul, 1995.

Hobsbawn, Eric. On History. New York: The New Press, 1997.

Holanda, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

La industria cinematográfica en seis paises de Europa por el Film Centre. Paris: Unesco, 1951.

Kané, Pascal. Cinema, arte e ideologia. Porto: Afrontamento, 1974.

Lagny, Michele. De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et Histoire du cinéma. Paris: Armand Colin, 1992.

Lopes, Maria Immacolata V. "Estratégicas metodológicas de pesquisa de recepção". *INTERCOM*, São Paulo, v. XVI, n. 2, jul.-dez. 1993.

Lucas, Fábio. "Sobre a crítica de cinema". *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, v. III, n. 18, set. 1955, pp 25/31.

Martin, Michael (org.). New Latin American cinema: studies of national cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

Marx, Kart. El capital. México: Fondo de Cultura Económica, tomo III, 1968

Mendonça, Leandro José Luz Riodades. *A crítica de cinema em Moniz Vianna*. Dissertação de Mestrado. ECA, Universidade de São Paulo, 2001.

Ortiz, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

Pereira, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro, história, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

Porter, Vicente & Harper, Sue. "Cinema audience tastes in 1950s Britain". *Journal of Popular British Cinema*. London, 1999, p. 66-82.

Ramos, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

Ramos, Fernão Pessoa & Miranda, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

Ramos, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

Rocha, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Rocha, Glauber. Revolução do Cinema Novo, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Sadoul, Georges. História do cinema mundial. São Paulo: Martins, s/d, v. 1.

Salem, Helena. Nelson Pereira dos Santos: um sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

Santos, Nelson dos. "Caiçara – negação do cinema brasileiro". *Fundamentos*, São Paulo, v. III, n. 17, jan. 1951, p. 45.

Schettino, Paulo Braz Clemêncio. *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. Dissertação de Mestrado. ECA, Universidade de São Paulo, 1997, v. III.

Segrave, Kerry. American films abroad. London: McFarland & Company, 1997.

Short, K.... (org.). Feature films as History. London: Croo Helm, 1981.

Silva, João Guilherme Barone Reis e. Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990. Tese de Doutoramento. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005.

Simis, Anita. Estado e cinema no Brasil. São Paulo: Annablume, 1996.

Viany, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

Vieira, João Luiz. "Introdução à paródia no cinema brasileiro". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 41-42, 1983, p. 20-36.

Vieira, João Luiz. Foto de cena e chanchada: a eficácia do "star system" no Brasil. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1977.

Vilela, Sérgio Renato Victor. *Cinema brasileiro: capital e estado*. Rio de Janeiro: Xérox-CNDA-Funarte, 1979.

Vinvendeau, Ginette & Dyer, Richard (org.). Popular European cinema. London, 1992.

Zagarrio, Vito. Non solo Hollywood. Editrice Italiana, 1996.

ARTIGOS E ENTREVISTAS RETIRADOS DA INTERNET

Barro, Máximo. "Atlântida, 60 anos - as primeiras páginas de uma história de cinema". *Revista E*, n. 46, no endereço eletrônico http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=98&Artigo_ID=1099&IDCategoria=1239&reftype=2.

Chartier, Roger. "O mundo como representação". *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 5, n. 11, 1991. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 14 nov. 2006. doi: 10.1590/S0103-40141991000100010.

Entrevista de Hélio Silva divulgada no site da ABC – Associação Brasileira de Cinematografía

Entrevista de Mário Pagés por Catani, Afrânio Mendes, no endereço eletrônico http://publique.abcine.org.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=118&from%5Finfo%5Findex=21&sid=5

http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia texto.asp

Lopes, Anabela de Sousa. "O papel da técnica na recepção estética", no endereço eletrônico http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-anabela-papel-recepcao-estetica.pdf, BOCC, p. 2.

Manifesto da Atlântida citado in Autran, Arthur, "A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século", no endereço eletrônico http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/arturBras.htm

Mascarello, Fernando. "Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira?". *Cartografias: estudos culturais e comunicação*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Famecos/PUCRS, Revista eletrônica http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/fernando mascarello 03 11 06.php#referencia.

Neves, David. "Cinema Novo no Brasil". *Revista Contracampo* n. 39/40, revista eletrônica http://www.contracampo.com.br/39/cinemanovonobrasil.htm

Martins, Ana Lucia Lucas "Cinema e 'realidade' brasileira: sobre a construção de uma visualidade". http://www.achegas.net/numero/vinteeum/ana_lucia_martins 21.htm

ENTREVISTA

Entrevista feita pelo autor com Nelson Pereira dos Santos, em setembro de 2005.