

# Introdução ao cinema brasileiro (1959), de Alex Viany: reflexões sobre o espaço de experiência e horizonte de expectativas do lugar de produção<sup>1</sup>

Alex Viany's Introduction to Brazilian film (1959): reflections on the space of experience and horizon of expectations of the production place

Introducción al cine brasileño (1959), de Alex Viany: Reflexiones sobre el espacio de experiencia y horizonte de expectativas del sitio de producción

Julierme Morais<sup>2</sup>

**Resumo:** Ao longo dos últimos vinte anos os pesquisadores do cinema brasileiro têm exaustivamente estudado os trabalhos históricos pertinentes ao nosso cinema que foram elaborados a partir da segunda metade do século XX. Nesse processo, avanços significativos estão sendo alcançados, entretanto, a ultrapassagem do estágio de apenas refutar a “historiografia clássica” do cinema brasileiro ainda se constitui em um desafio, especialmente devido à marginalização da reflexão acerca da historicidade dos trabalhos analisados. Por esse motivo, a partir das reflexões de Michel de Certeau (2007) sobre o “lugar” do pesquisador em história e das categorias de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativas” elaboradas por Reinhart Koselleck (2006), este artigo possui o propósito de problematizar teórico e metodologicamente a obra *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), do crítico e cineasta Alex Viany (1918-1992). Com o objetivo de investigar seu lugar de produção e resgatar sua historicidade, visamos enfatizar em Viany os procedimentos de adesão ou não às perspectivas ideológicas e temáticas, sua proposição de noções e conceitos, assim como sua construção de recortes e contextos para a história do cinema brasileiro.

**Palavras-chave:** Alex Viany; cinema brasileiro; historiografia; lugar de produção; historicidade.

**Abstract:** Over the past twenty years, Brazilian film scholars have exhaustively studied the historical works on our cinema produced from the second half of the 20th century. Significant advances have been made in this process, however, the challenge of moving beyond merely refuting the “classical historiography” of Brazilian film still remains, especially due to the marginalization of reflection on the historicity of the works analyzed. For this reason, based on Michel de Certeau’s (2007) reflections on the historian’s “place” in history and Reinhart Koselleck’s (2006) categories of “space of experience” and “horizon of expectations”, this article aims to theoretically and methodologically problematize the work *Introduction to brazilian film* (1959) by the critic and filmmaker Alex Viany (1918-1992). With the objective of investigating its place of production and recovering its historicity, we aim to emphasize in Viany the procedures of adherence or not to ideological and thematic perspectives, his proposition of notions and concepts,

as well as his construction of cuts and contexts for the history of Brazilian cinema.

**Keywords:** Alex Viany; brazilian film; historiography; place of production; historicity.

Desde que se procure o ‘sentido histórico’ de uma ideologia ou de um acontecimento, encontram-se não apenas métodos, ideias ou uma maneira de compreender, mas a sociedade à qual se refere a definição daquilo que tem ‘sentido’. Se existe, pois, *uma função histórica*, que especifica a incessante confrontação entre um passado e um presente, quer dizer, entre aquilo que organizou a vida e o pensamento e aquilo que hoje permite pensá-los, existe *uma série indefinida de ‘sentidos históricos’*.

Michel de Certeau, in *A escrita da História*.

## INTRODUÇÃO

O carioca Alex Viany, pseudônimo de Almiro Viviani Fialho, nasceu em 4 de novembro de 1918. No decênio de 1930, iniciou-se no jornalismo cinematográfico, escrevendo para o *Diário da Noite* (RJ), bem como na revista *Carioca*, onde teve uma coluna semanal sobre a *sétima arte*. Na década de 1940, no Brasil, trabalhou na revista semanal *O Cruzeiro* e prestou serviços culturais ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo (1937-1945); nos Estados Unidos, onde viveu de 1945 a 1948, atrelado ao trabalho de correspondente de *O Cruzeiro*, estreitou seu contato com filmes, livros e revistas de difícil acesso no Brasil, visitou e acompanhou filmagens em estúdios e frequentou cursos de cinema.

Na década de 1950, desiludido com o sistema de produção cinematográfica dominado pelos grandes estúdios, se interessou pelo neorrealismo italiano e, já de volta ao Brasil, colaborou em vários periódicos de imprensa — *Revista Filme*, *A Cena Muda*, *Revista do Globo* e *Correio da Manhã* —, passou a morar em São Paulo, onde colaborou no departamento de roteiros da *Companhia Cinematográfica Maristela* e estreitou vínculo com Carlos Ortiz, Ortiz Monteiro, Néelson Pereira dos Santos, Galileu Garcia, Roberto Santos, entre outros simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), alinhando-se ao stalinismo. Retomando estadia no Rio de Janeiro, Alex Viany passou a participar em produções cinematográficas, dirigindo seus primeiros filmes: *Agulha no palheiro* (1952) e *Rua sem sol* (1953). A partir de 1954, o crítico e cineasta escreveu de forma sistemática para diversos periódicos — *Manchete*, *Jornal do Cinema*, *Shopping News* (RJ), *Para Todos*, *Leitura e Senhor* —, além de publicar *Introdução ao cinema brasileiro*, obra que será objeto de nossas reflexões neste artigo.

No decênio de 1960, Viany ligou-se aos cineastas do cinema novo, tendo como resultado sua adesão aos ideais estético-políticos do movimento e o filme *Sol sobre a Lama* (1962), película ancorada nas perspectivas cinemanovistas. O crítico também integrou o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI), sendo apoiador das reformas de base do governo João Goulart (1961-1964), trabalhou na editora Civilização Brasileira, onde editou a coleção *Biblioteca Básica de Cinema* e fez parte da equipe de redação *Revista Civilização Brasileira*, bem como foi crítico de cinema no *Jornal do Brasil* e dedicou uma obra, *O velho e o novo* (1965), à análise do então incipiente movimento cinemanovista.

Já na década de 1970, Alex Viany voltou a dirigir alguns curtas e longas-metragens — *A máquina e o sonho* (1974), *Humberto Mauro: coração do bom* (1978), *A noiva da cidade* (1978), e *Maxixe, a dança perdida* (1980) — e publicou obras sobre a história do cinema brasileiro, como *Quem é quem no cinema novo brasileiro* (1970) e *Dois pioneiros: Afonso Segreto e Vito di Maio* (1976). Durante a segunda metade dos anos de 1970 e ao longo dos anos de 1980, o crítico contribuiu com inúmeras pesquisas acerca da cinematografia brasileira, além de realizar entrevistas com personalidades ligadas à produção cinematográfica para o setor de Rádio e Televisão da *Embrafilme*. Após uma vida inteira de intensa atividade cultural, seja na crítica de cinema, no trabalho de pesquisador ou no trabalho como diretor e agitador cultural, Alex Viany faleceu no Rio de Janeiro em 16 de novembro de 1992.<sup>3</sup>

À luz deste rápido esboço biográfico, a importância de Alex Viany para a história do cinema brasileiro e sua historiografia já poderia ser averiguada sem problemas, porém, o intuito desse texto vai além desta constatação e incide foco na obra *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), bem como no período específico dos anos de 1950, decênio em que Alex Viany escreveu sua obra. Nesta medida, nosso intuito consiste em investigar a obra de Viany do ponto vista teórico-metodológico, averiguando seu lugar de produção e resgatando sua historicidade, sobretudo com vistas a problematizar seus procedimentos de adesão ou não às perspectivas ideológicas e temáticas, assim como sua proposição de conceitos, recortes e contextos atinentes ao cinema brasileiro.

A proposição deste artigo se justifica, sobretudo porque nos estudos atinentes à historiografia do cinema nacional, apesar de inúmeros esforços evidenciados nos últimos anos, em grande medida, não passamos do procedimento de aplicação

dos modelos descritivos e sociológicos de análise historiográfica, que contribuem para o desenvolvimento do debate, mas não proporcionam a passagem do estágio correspondente à refuta da historiografia clássica do cinema brasileiro, pois a historicidade das obras tem sido lançada à margem dos debates, perdendo-se a relação de alteridade com os historiadores que nos precederam e o entendimento dos regimes de historicidade de suas produções (Morais, 2016).

A partir dessa predisposição, de um ponto de vista mais amplo nos amparamos na reflexão acerca do lugar social do pesquisador em História, como propôs Michel de Certeau (2007). Em sua perspectiva, existem três elementos fundamentais que, dados em sua relação, correspondem aos procedimentos de edificação de um trabalho histórico: o lugar, a prática e a escrita. Acerca do lugar social, político, econômico e cultural, Certeau problematiza que a articulação de toda pesquisa historiográfica com esse lugar promove uma vinculação do mesmo com os interesses, métodos, documentos e questões passíveis de análise do pesquisador. Assim, o lugar tem em seu núcleo o “não dito”; a “instituição histórica” que o historiador está vinculado; a “sociedade na qual o historiador se relaciona” e o “papel de interdição e permissão” de suas produções por essa mesma sociedade (Certeau, 2007). Dessa forma, ao nos munirmos dos argumentos de Certeau será possível problematizar teórico e metodologicamente a obra de Alex Viany, uma vez que, sem dúvidas, ela comporta perspectivas de análise “não ditas”, uma “instituição histórica” não mencionada, ao mesmo tempo em que se constitui no resultado das relações estabelecidas por Viany no interior da sociedade brasileira dos anos de 1950, que também manteve um papel de “permissão e/ou interdição” de sua obra.

Neste prisma, articulando-se à proposta de observar o lugar de Viany, nos munimos das categorias espaço de experiência e horizonte de expectativas elaboradas por Reinhart Koselleck (2006). Como ressaltado por Koselleck, experiência e expectativa, muito embora soem como categorias gerais e estanques, se entrelaçam temporalmente e espacialmente, sendo fundamentais para análises acerca do tempo histórico, na medida em que não existe expectativa sem experiência ou experiência histórica sem expectativa. Assim, como enfatiza Koselleck (2006, p. 309-310),

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, que não

precisam estar mais presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é preservada uma experiência alheia.

Dito de outra maneira, a experiência histórica vivida pelos indivíduos consiste num pretérito que é presentificado em suas ações, seja de maneira racionalizada, seja de modo inconsciente, ao passo em que a expectativa

[...] também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem (Koselleck, 2006, p. 310).

Com base nos argumentos apresentados, do ponto de vista da historicidade de Alex Vianny, que poderá ser encontrada na análise interna e externa de sua obra, poderemos problematizar a experiência vivida por ele em seu respectivo presente de construção da *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), especialmente a partir do estabelecimento da relação temporal/espacial entre o passado tornado vivo nesta experiência e o futuro projetado como horizonte de expectativas de novas experiências. Assim, o espaço de experiência poderá ser compreendido como o passado tornado atual no momento da construção intelectual daquele presente, no qual conviveram simultaneamente vários tempos anteriores que foram preservados na memória e incorporados no cotidiano. Por outro lado, o horizonte de expectativas poderá ser entendido como aquilo que estava nas aspirações presentes, que visavam um futuro.

À luz desses pressupostos teóricos, problematizaremos inúmeros elementos que *Introdução ao cinema brasileiro* lança para dentro do debate cinematográfico nacional. A saber: a proposta de um projeto coletivo para a escrita da história do cinema nacional; a metáfora da evolução humana aplicada à nossa cinematografia; a preocupação com a marca de origem de nosso cinema, trazendo consigo a predileção pelo filão da produção cinematográfica de filmes ficcionais de longa-metragem; a noção de ciclo regional aplicada a um conjunto de filmes produzidos na década de 1920 fora do eixo Rio-São Paulo; a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro; a hierarquização estética do conjunto da produção nacional de longas-metragens ficcionais, inerente à predileção por películas consideradas “nacionais-populares”; e a tese fundamental de que a



invasão do mercado cinematográfico nacional pelos filmes estrangeiros consistia na principal barreira à industrialização cinematográfica brasileira, que deveria ser alicerçada sob a tutela de um aparato estatal. Passemos à reflexão.

#### ESTUDOS DE CINEMA BRASILEIRO E O PROJETO DE ESCRITA DA HISTÓRIA COLETIVA

Em termos de cultura cinematográfica, o decênio de 1950 no Brasil é de uma potente efervescência cultural surgida paulatinamente e articulada ao estabelecimento de instituições que alimentaram o processo histórico. Congressos de cinema, como o *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro* (1952), em São Paulo, bem como o *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* (1952), no Rio de Janeiro e o *II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* (1953), em São Paulo, arregimentaram adeptos da cinematografia nacional, lançando luz em políticas relativas aos diferentes segmentos da atividade cinematográfica e dando impulso inicial a um processo no qual a cultura cinematográfica passou a ter uma carga maior de legitimidade. Neste processo histórico, ocorreu o estreitamento do contato da intelectualidade brasileira com o acervo cinematográfico nacional e os filmes clássicos do cinema mundial, a interação dos profissionais (em especial, críticos de cinema, técnicos, produtores, cineastas e agitadores culturais) com uma bibliografia cinematográfica mais atualizada, além do início de pesquisas mais pretenciosas atinentes à história do cinema brasileiro.

Sintonizado com o desenvolvimento dos estudos de cinema brasileiro de sua contemporaneidade, Alex Viany acompanhara de perto e fez parte de um processo de profissionalização da crítica cinematográfica, que expandira seus ensaios para além das revistas especializadas, galgando espaço em jornais de grande circulação e produzindo textos históricos mais pretensiosos.<sup>4</sup> Em grande parte da década de 1950, o crítico trabalhara na produção de sua *Introdução ao cinema brasileiro*, alimentando as expectativas de muitos de seus pares, que seriam atendidas em 1959, depois de muito tempo no prelo no Instituto Nacional do Livro (INC).

Com efeito, a proposta de um projeto coletivo de escrita da história do cinema brasileiro aparece logo na introdução da obra de Viany, quando ele enfatiza:

[...] a intenção inicial, da qual procurarei não fugir, era apenas lançar o assunto, numa pequena introdução ao estudo do cinema brasileiro. Assim, estaria provocando a crítica — a contribuição — alheia, tanto daqueles que consultei como dos outros que não tive oportunidade de abordar. Com essa crítica e as pesquisas



que eu vier a realizar, terei aqui um livro-piloto, base de um futuro trabalho, mais metódico, mais equilibrado, mais crítico. [...] Seja como for, aqui está o livro-piloto, e desde já fico à espera de críticas e sugestões. Quanto mais severas, extensas e pormenorizadas, tanto melhor (Viany, 1959, p. 12-14).

O crítico convida seus pares à crítica construtiva da obra, ao mesmo tempo em que se desculpa pelas possíveis lacunas, omissões, procedimentos equivocados e acríticos de seu empreendimento, lançando a proposta segundo a qual seu investimento seja um livro-piloto, um marco a partir do qual se desenvolvesse um projeto coletivo de pesquisa acerca da história do cinema brasileiro, envolvendo esforços de grande parcela da intelectualidade, ainda diletante, inserida na militância cinematográfica.

É muito interessante o desdobramento da postura que outorga a si próprio o papel de marco fundador, como uma espécie de coordenador de um coletivo de pesquisa acerca de nosso cinema. Notadamente, a proposição de Viany é embebida pela mentalidade no espaço de experiência dos anos de 1950, sobretudo porque havia neste período um envolvimento mais efetivo de intelectuais, críticos, cineastas e produtores com o cinema brasileiro, formulando as bases para o surgimento de uma cultura cinematográfica nacional mais sólida em virtude de um maior peso intelectual e da busca de legitimação do cinema brasileiro enquanto atividade cultural. Naquela conjuntura, ao juízo de Renato Ortiz, o conceito de cultura foi remodelado, pois

[...] os intelectuais do ISEB analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico. [...] Categorias como “aculturação” são pouco a pouco substituídas por outras como “transplantação cultural”, “cultura alienada” etc. [...] eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental. Ao se conceber o domínio da cultura como elemento de transformação socioeconômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos (Ortiz, 1986, p. 45-46).

Em termos cinematográficos, naquele espaço de experiência o horizonte de expectativas é construir coletivamente uma história nacional, conhecê-la e transformar seus desajustes e insucessos em orientação das ações na construção de um futuro totalmente distinto. Em vista disso, os intelectuais vinculados

ao cinema, naturalmente informados por projetos nacionalistas ajustados à tese de superação do atraso brasileiro e de reflexão acerca de novas formas de sociabilidade, enveredaram-se num mergulho mais profundo na história, pois os acervos de filmes e documentação, bem como lugares propícios para a pesquisa já eram vislumbrados, muito embora ainda muito parques de documentação expressiva relativa ao cinema brasileiro.

Na década de 1950, estudar a história do cinema brasileiro implicava em aprender com os erros do passado e repensar estratégias cuja eficácia deveria ter validade verificada na produção fílmica do presente, especialmente no sentido de intervenção como arma de luta na conquista de um mercado exibidor de filmes brasileiros (Morettin, 2014, p. 56). Neste prisma, havia uma carência de orientação histórica por parte dos sujeitos engajados na causa do cinema brasileiro, que desencadeou um movimento pelo resgate de seu passado com perspectiva de orientação presente e futura. Foram percebidos inúmeros problemas para além do contato dos pesquisadores com os filmes, uma vez que também era necessário construir uma base de arquivos de apoio às pesquisas, contendo documentos contábeis, roteiros e seus possíveis rascunhos, críticas de jornal e revistas acerca dos filmes, documentação vinculada à legislação cinematográfica, correspondências dos profissionais que trabalharam nos filmes, etc. Ademais, os problemas agravavam-se caso o pesquisador propusesse escrever sobre a distribuição e a exibição cinematográficas nacionais, pois, se dados atinentes à produção eram poucos, aqueles referentes à exibição estavam em estado mais precário ainda.

A carência de fontes, em última análise, demonstrava inexistência de uma tradição de preservação e, conseqüentemente, de produção de conhecimento histórico. Como resposta, um ideal preservacionista de filmes e documentação sobre o cinema brasileiro era disseminado em consonância com a intenção de intervenção na experiência histórica através da confecção de narrativas panorâmicas, especialmente entre os críticos-pesquisadores da seara cinematográfica do eixo Rio-São Paulo, entre os quais figurava Alex Viany.

#### CINEMA BRASILEIRO: UM HOMEM QUE NÃO AMADURECE

A aplicação da metáfora da evolução humana à estrutura de *Introdução ao cinema brasileiro* é digna de debate. Ela pode ser observada nos títulos de algumas de suas partes ou capítulos; vejamos:

Parte I - A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA

- 1) De como o rapazinho se fez Homem
- 2) Um esforço individual: Almeida Fleming
- 3) Um surto regional: Campinas
- 4) Outro surto regional: Recife
- 5) Outro esforço individual: Humberto Mauro

Parte II - NO PRINCÍPIO ERA O VERBO (QUE ATRAPALHAVA)

- 6) Onde o rapazinho leva um tombo
- 7) Dois diletantes na Indústria: Gonzaga & Santos
- 8) Onde o rapazinho enfrenta crise após Crise

Parte III - VIAGEM (COM ESCALAS) À TERRA DE VERA CRUZ

- 9) A visita do filho pródigo
- 10) Onde contam os troços e se dá uma receita (Viany, 1959).

A obra de Viany é organizada formalmente de um ponto de vista evolutivo, cronológico e com base na metáfora da vida dos seres humanos, pois antenado com a bibliografia cinematográfica do período, o crítico segue na mesma perspectiva de sua principal fonte de inspiração: *Histoire Générale du Cinéma* (1946-1952), de Georges Sadoul, privilegiando a ideia de progresso e evolução da linguagem cinematográfica, na qual o trabalho dos “cineastas pioneiros” poderia ser compreendido enquanto experimentações que desembocariam posteriormente nos verdadeiros princípios da linguagem.

A historiografia tradicional do cinema, até então, compreendia que somente após o momento em que os envolvidos em uma película começaram a manipular de modo satisfatório os vários elementos da linguagem cinematográfica — alternância de tempos e espaços, os *closes*, os campos e contracampos, as tomadas subjetivas, a centralização, os *travellings*, as panorâmicas e muitos outros —, construindo, assim, narrativas fluentes, é que o cinema se transformou numa expressão legitimamente artística. Portanto, para este tipo de historiografia, o cinema gradativamente teria superado os obstáculos, as limitações iniciais e sua confusão com outras manifestações culturais — teatro, *vaudeville*, lanterna mágica — e se transformado em arte, sobretudo por encontrar os elementos específicos da linguagem cinematográfica, indubitavelmente ligados à questão da narrativa e da montagem (Costa, 2005).

Na estrutura da obra de Viany percebe-se na primeira parte (*A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA*) que o cinema brasileiro não teve uma infância tão feliz, justamente por enfrentar inúmeros obstáculos econômicos e culturais,

além de não expressar efetivamente elementos específicos da “verdadeira” linguagem cinematográfica. Ainda nesta infância, ocorre uma abrupta passagem do já “rapazinho” se fazendo “homem”, além de esforços individuais de Almeida Fleming e Humberto Mauro, bem como dos surtos regionais de Campinas e Recife. Na segunda (*NO PRINCÍPIO ERA O VERBO (QUE ATRAPALHAVA)*), o cinema brasileiro, ainda sendo chamado de “rapazinho” após se tornar “homem”, leva um tombo, surgem diletantes na indústria cinematográfica nacional e o “rapazinho” enfrenta crise após crise. Na terceira (*VIAGEM (COM ESCALAS) À TERRA DE VERA CRUZ*), o cinema brasileiro “rapazinho” passa pela experiência da tentativa de industrialização da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* e adjacências, fator que coube considerações por parte do crítico sobre os acertos e desajustes daquela experiência.

Viany articula a ideia segundo a qual o “rapazinho” já se faz “homem” rápido nesta história cronológica, entretanto, continua sendo considerado um “rapazinho”, levando tombos e enfrentando crises após crises. Isso se dá porque, em sua narrativa, nossa cinematografia não amadureceu, tanto em termos econômicos e culturais quanto no que se refere à “verdadeira” linguagem cinematográfica. Portanto, está implícita a noção de “maturidade triunfante” (Autran, 2003) da linguagem cinematográfica, fase a qual nosso cinema ainda não havia passado. Todavia, o crítico afirmou:

[...] ainda irá acontecer, pois a industrialização não se consolidou nem há um núcleo de filmes artisticamente representativos em nível mundial, o que existe são ‘lições da história’ que devem orientar tanto a política industrial quanto a perspectiva cultural dos realizadores [futuros] (Viany, 1959, p. 24).

A maturidade de nossa cinematografia é implicitamente apontada com altas dosagens de teleologia, pois, para Viany, do ponto de vista econômico-cultural e artístico, no cinema brasileiro poderiam ser colocadas em prática suas propostas no sentido de atingir um pretense amadurecimento futuro. A infância que não foi risonha e franca, o passado de dificuldades, tropeços, tombos, enfim, permeado de crises, compõe o espaço de experiência no presente, moldando as ações dos homens em torno do cinema brasileiro: o eterno rapazinho que, mesmo depois da idade adulta (homem), ainda não amadureceu. Tal amadurecimento fazia parte do horizonte de expectativas, no qual o rapazinho finalmente poderia ser chamado de homem.

Em suma, em termos de historiografia do cinema brasileiro, a metáfora da evolução humana colocada de maneira tão explícita será circunscrita à obra de Viany, mas a perspectiva estrutural e reflexiva ancorada na tese de evolução gradual econômica, cultural e artística de nossa cinematografia plasmará grande parte dos estudos históricos posteriores a sua obra.

#### A MARCA DE ORIGEM E A IMPORTÂNCIA DO FILÃO DA PRODUÇÃO

Ao problematizar a historiografia clássica do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet ressalta que a aplicação do que seria a lógica da evolução dos seres humanos — juventude, crescimento, maturidade, decadência —, necessariamente encaminha a colocar a questão das origens do cinema brasileiro e de seu nascimento (Bernardet, 1995). Tal argumento nos encaminha para a preocupação de Alex Viany com o patrono de nosso cinema: sua marca de origem, o *nascimento*, trazendo consigo a predileção pelo filão da produção cinematográfica de filmes ficcionais de longa-metragem.

Logo na “Introdução”, Viany é precavido ao enfatizar que não escondia sua ignorância quanto aos primórdios do cinema nacional. Por esse motivo, na primeira parte (*A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA*), precisamente em “De como o rapazinho se fez homem”, o crítico lança informações colhidas na documentação organizada por Adhemar Gonzaga<sup>5</sup> buscando descrever exibições e supostas primeiras filmagens. Dois trechos elucidam isso:

A primeira exibição pública do *Cinématographe* dos irmãos Lumière teve lugar em Paris a 28 de dezembro de 1895. Meio ano depois, o cinema chegava ao Brasil. [...] De qualquer forma, a primeira sessão ocorreu a 8 de julho de 1896, numa sala devidamente preparada, à Rua do Ouvidor 57, precisamente às 2 horas da tarde, e o acontecimento foi entusiasmamente saudado, no dia seguinte, não só pelo “Jornal do Comércio”, mas também por “O País” e “A Notícia” (Viany, 1959, p. 19).

Não se passou muito tempo, desde aquela sessão pública de 8 de julho de 1896, até que diversos brasileiros, e estrangeiros aqui radicados, apaixonando-se pelo invento, saíssem a filmar por todos os cantos. Ninguém conseguiu precisar, até agora, qual foi a primeira filmagem brasileira, podendo-se apenas dizer com certeza que a honra não pertence ao português Antônio Leal, a quem, durante algum tempo, a primazia esteve atribuída, pelo registro em filme de algumas vistas do Rio, a 5 de novembro de 1903 — data erroneamente comemorada como o Dia do Cinema

Brasileiro. Após muitas investigações, garante-nos Adhemar Gonzaga que em 1898 já se realizavam filmagens no Brasil (Viany, 1959, p. 25).

À primeira vista parece existir uma preocupação com o maior número de dados possíveis, por isso exposições públicas são enfatizadas, assim como é mencionada uma suposta primeira filmagem em 1898, até mesmo colocada sob suspeita no que tange a quem seria o patrono do cinema nacional, o “pai” da primeira filmagem, a marca de origem de nosso cinema: o *nascimento*. No entanto, apesar de Viany não esconder sua ignorância com relação aos primórdios de nosso cinema, não mencionar a data de 1898 nos termos de um *nascimento* do cinema brasileiro,<sup>6</sup> a metáfora já estava implícita na obra de Viany, ao passo em que sua narrativa transparece uma ideologia em desenvolvimento no decênio de 1950 e imperante no decênio posterior, como enfatizou Jean-Claude Bernardet (1995). Assim,

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode-se ver aqui uma reação contra o *mercado*: à ocupação do mercado, respondemos falando das *coisas nossas*. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes (Bernardet, 1995, p. 26-27).

Portanto, tal ideologia levava em conta como dado significativo a filmagem (produção), pois Viany afirma ser uma “honra” para Antônio Leal ser considerado o sujeito que efetuou a primeira filmagem brasileira. A honra é outorgada a quem filmou, não a quem exibiu, ou seja, apenas o ato de filmar deveria ser mesmo celebrado como honroso, a honra daqueles que lutaram e ainda lutavam contra todos os entraves desdobrados da situação permanente de ocupação do mercado cinematográfico nacional pelos produtos estrangeiros.

O cuidado de Viany com a produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais fica mais explícito em “De como o rapazinho se fez homem”, precisamente na abordagem acerca do recorte temporal de aproximadamente 1909 a 1915.<sup>7</sup> Alex Viany, após delinear a importância do papel desempenhado na divulgação do cinema no Brasil por Aurélio da Paz dos Reis e Vittorio de Maio, salienta: “De qualquer modo, muitos filmes foram produzidos no Brasil até 1910,



em um só rolo, naturalmente, como as produções da época em todo mundo” (Viany, 1959, p. 28). Em seguida, depois de introduzir o leitor aos empreendimentos de Antonio Leal, Francisco Serrador, William Auler, Patrocínio Filho e outros, dá alguns exemplos de produção:

Em 1909/10, narra-nos Adhemar Gonzaga, fizemos mais de cem filmes cada ano [...]. ‘Nesse tempo, o cinema brasileiro não temia a concorrência estrangeira, e nossos filmes realmente atraíam mais atenção do que *The Violin Maker of Cremona* ou *The Lonely Villa*, de Griffith. Nosso cinema dava pancada mesmo no que vinha de fora’. E Gonzaga fala-nos também do que talvez tivesse sido o primeiro estúdio cinematográfico brasileiro, perto da confluência das ruas do Lavrado e do Riachuelo. Ergueu-o o italiano Giuseppe Labanca, tio do ator João Labanca, diz-se que com a bagatela de 30 contos de réis. Só ali, no período em foco, foram feitos uns cem filmes (Viany, 1959, p. 33).

Sem maiores explicações, com base nos argumentos de Adhemar Gonzaga, Viany traça uma conjuntura de prolífica produção cinematográfica nacional de longas-metragens ficcionais. Nela, o cinema brasileiro não foi prejudicado, chegando até mesmo a angariar um público maior do que o estrangeiro. Ainda no capítulo em voga, o crítico tece uma síntese histórica do mercado nacional desse período, argumentando:

Desde cedo, o mercado brasileiro tornou-se de grande importância para os centros produtores da época. Primeiro, vieram os filmes experimentais de Edison, Lumière e outros. Logo em seguida, as pesquisas já mais elaboradas de Méliès, Zecca, Edwin Porter etc. Depois, as epopeias italianas de Ambrosio, Pastrone e Guazzoni. Imediatamente após, os dramas escandinavos de Asta Nielsen e Valdemar Psilander. Em 1915, num concurso de popularidade efetuado no Brasil, os quatro primeiros postos foram ocupados pela italiana Francesca Bertini, pelos dinamarqueses Nielsen e Psilander, e pelo norte-americano Maurice Costello. Daí por diante, porém, garantidos pelos grandes bancos, que pouco a pouco haviam tomado o controle dos estúdios, os filmes norte-americanos começaram a entrar com maior força em nosso mercado, eliminando gradativamente, através de uma produção e uma publicidade maciças, os demais concorrentes (Viany, 1959, p. 24-25).

Nota-se que, até por volta de 1915, o mercado cinematográfico brasileiro não era dominado pelo produto norte-americano, apesar de, desde cedo, ser importante para os produtores da época. Todavia, a partir da datação as coisas



mudam bastante e a concorrência é subsumida pelo monopólio norte-americano. Muito embora Viany não avenge algum tipo de explicação no tocante aos motivos pelos quais “fizemos mais de cem filmes cada ano”, entre 1909-1910, sendo a citação de Adhemar Gonzaga tomada como verdade autoexplicativa, assim como as informações sobre a invasão do mercado a partir de 1915 não receberem maior investimento, seu posicionamento não foi inócuo, pois aquilo que realmente importava naquela conjuntura histórica de urdidura de sua narrativa era arrolar o maior número possível de eventos ligados diretamente à produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais, trazendo o leitor para o fluxo temporal cronológico pautado no fio condutor da esfera da produção.

### Os “CICLOS REGIONAIS”, A BRASILIDADE E HUMBERTO MAURO

A noção de “ciclo regional” aplicada a um conjunto de filmes produzidos na década de 1920 fora do eixo Rio-São Paulo, os argumentos sobre a “brasilidade”<sup>8</sup> e a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro surgem na primeira parte (*A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA*), especificamente em “Um surto regional: Campinas”, “Outro surto regional: Recife” e “Outro esforço individual: Humberto Mauro”. Estes elementos constituem-se em desdobramentos da predileção pela produção cinematográfica de longas-metragens ficcionais e são acompanhados da reflexão sobre aspectos de “brasilidade” nos filmes produzidos.

Ao problematizar a noção de “ciclos regionais”, Arthur Autran (2010) chama atenção para o fato, segundo a qual, por um lado, vários cineastas (sobretudo Humberto Mauro, antes de Viany) entendiam que a própria história do cinema nacional seria dividida, de forma geral, em ciclos e tal proposição impregnou a historiografia do cinema brasileiro dos anos de 1950, e, por outro, de que a noção “ciclos regionais” trazia consigo a consagração do predomínio político, cultural e econômico das duas grandes metrópoles (São Paulo e Rio de Janeiro) sobre o restante do Brasil. No caso de Viany, a mesma noção aparece como “surto regionais”, nos quais o crítico e cineasta procura problematizar “legítimos” aspectos do que seria brasileiro.

Em “Um surto regional: Campinas”, Viany considera a cidade paulista uma espécie de “Hollywood-mirim com sotaque caboclo” em que apaixonados por cinema desafiaram as dificuldades técnicas e artísticas para produzir um surto de produção entre 1923 e 1926. Concentrando-se em duas películas: *João da*

*Mata* (1923), de Amilar Alves, e *Sofrer para gozar* (1923), de E. C. Kerrigan, suas intenções de valorização do que seria brasileiro aparecem de forma notória. Considerando *João da Mata* “um drama caipira de caráter eminentemente nacional”, especialmente por ambientar-se no interior e tratar de um assunto considerado “genuinamente” brasileiro, Alex Viany faz um contraponto com *Sofrer para gozar*, argumentando:

Depois de tão auspicioso lançamento, o surto cinematográfico campineiro prosseguiu com uma estranha mistura de *western* e anedota sertaneja, sob o título não menos estranho de *Sofrer para gozar*. A direção coube a E. C. Kerrigan, possivelmente um ianque exilado, e daí talvez decorram os curiosos nomes de alguns personagens (Tim Barros, Bill, etc.) e a invenção de *saloon* que, se tinha um nome bem brasileiro (Bar da Onça), apresentava, por outro lado, todos os lugares comuns dos indefectíveis cabarés do *far-west* (Viany, 1959, p. 69).

A comparação da apreciação dos dois filmes é interessante. O crítico encontra em *Sofrer para gozar* a direção estrangeira e a influência de um gênero tipicamente norte-americano: o *western*, fatores diluidores da “brasilidade”. Por seu turno, aquilo que caracteriza *João da Mata* efetivamente como regional e, por consequência, nacional, é seu lugar, a ambiência do campo plasmada em matéria visual, trazendo consigo o tipo humano característico desse lugar e o modo de vida. Nesse ponto, a ideia de ciclos também para a explicação de uma história global do cinema brasileiro aparece porque Viany explica a paralisação do “surto campineiro” com base nas dificuldades encontradas no mercado exibidor. Portanto, Alex Viany já sinalizava sua noção de brasilidade ancorada na ambientação das películas, bem como lançava indícios de que ela se desdobra de seu nacionalismo.

Em “Outro surto regional: Recife”, destacando filmes produzidos por uma empresa produtora chamada *Aurora Filmes*, especialmente *Jurando vingar* (1925), de Ari Severo, e *Aitaré da praia* (1925), de Gentil Roiz, o crítico refina a reflexão quanto aos aspectos de “brasilidade”. Acerca de *Jurando vingar*, Viany recorre à ambientação, afirmando que “tinha como cenário um engenho de açúcar, e pode ser descrito como um filme de aventuras sertanejas”, um “assunto tipicamente pernambucano” (Viany, 1959, p. 77). Sobre *Aitaré da praia*, o expediente do crítico é o mesmo, pois ele menciona que Gentil Roiz se volta para um assunto mais atraente: a vida dos jangadeiros e a ambientação praiana, além de enfatizar que *Aitaré da praia* foi “uma grande afirmação de cinema genuinamente nacional”

(Viany, 1959, p. 82), demonstrando que brasileiros, apesar das dificuldades técnicas e financeiras, sabiam fazer cinema.

A noção de “ciclos regionais” aplicada ao conjunto de longas-metragens ficcionais produzidos em Campinas e Recife no decênio de 1920 não consistiu em uma novidade focalizada por Alex Viany, na medida em que as informações já haviam sido captadas por Calos Ortiz, em *Romance do gato preto* (1952), e Jota Soares, com *Subsídios para uma história do cinema pernambucano* (1953). Do mesmo modo, o casamento entre o regional e o nacional, logo, fator preponderante de brasilidade, daquilo que seria considerado nosso, constituía-se numa apropriação de ideias que remontam ao decênio de 1920. Para os críticos cinematográficos dos anos de 1920, e mesmo um pouco antes, no nível da representação (forma de apresentar) não havia preocupação com o que seria nosso, mas no nível do representado (conteúdo) é que se deveria buscar a diferenciação com o produto estrangeiro, exaltando nossa natureza e os usos e costumes do interior. Portanto, a significação do nacional pela representação do regional aparecia sempre como óbvia (Bernardet; Galvão, 1983, p. 24-28). Disso resultou a preocupação de Viany expressa pela recorrência de capítulos específicos para os “ciclos regionais”, na medida em que numa história do cinema brasileiro o nacional deveria aparecer já na descrição das ações e eventos dos primórdios, sendo o conjunto de longas-metragens ficcionais produzidos no interior do país exemplos típicos do que seria considerado “nosso”.

Como desenvolvimento do tema da “brasilidade”, oriundo do nacionalismo de Viany, aparece a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro em “Outro esforço individual: Humberto Mauro”. Essa valorização se dá em dois níveis: um no qual a brasilidade recebe tratamento estético e não somente temático, e outro em que surge a ideia de uma consciência da brasilidade.<sup>9</sup>

Após fazer um apanhado histórico dos filmes de Mauro no “ciclo de Cataguazes”, entre eles os elogiados *Brasa dormida* (1927) e *Sangue mineiro* (1928), o tratamento estético dado à noção de brasilidade surge na seguinte passagem:

Cessando o ‘Ciclo de Cataguazes’, Humberto Mauro tomou o rumo do Rio, onde viria a trabalhar para Adhemar Gonzaga, Carmem Santos e o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Mas não esqueceu aquele seu cinema rural, artesanal: em 1951, terminava, em Volta Grande, um pequeno estúdio, a que deu o nome de Rancho Alegre,

que vai muito bem com a personalidade do cineasta. Lá, apenas fez *Canto da saudade*, reservando para si próprio um imponente e hilariante tipo de coronel do interior. Essa tardia volta à casa paterna não teve somente motivos sentimentais: Mauro sempre quis fazer filmes nitidamente brasileiros, quase com cheiro de terra — coisas que, nos tempos mudos, seriam acompanhadas ao piano por canções tão caboclas como “Luar do sertão” ou “Casinha Pequeninha”. O *Canto da saudade* custou cerca de 500 contos, foi pessimamente lançado, nem sempre compreendido pelo público viciado em correrias no *far-west* (Mauro acredita que o ritmo brasileiro é muito diferente, e trata seus filmes de acordo com esse princípio) [...] (Viany, 1959, p. 89).

Além da brasilidade atribuída à proposta de representar o interior do país (ambiência brasileira), aparece a apreciação estética justamente quando Viany expressa o princípio de montagem dos filmes de Mauro: o “ritmo brasileiro”, diferente das “correrias” presentes no gênero clássico norte-americano *western*. Neste prisma, o crítico desloca um pouco sua proposta de brasilidade, não mais despreocupada com a representação e atenta ao conteúdo representado — como expressa nos ciclos de Campinas e Recife —, mas, sim, considerando a coerência entre representação (forma de apresentar) e representado (conteúdo).<sup>10</sup>

Em função desse deslocamento de perspectiva, Viany adentra à reflexão sobre a “consciência da brasilidade”:

O conjunto de seu trabalho, no “Ciclo de Cataguazes” e no Rio de Janeiro, é não só um dos mais ilustres na história do cinema brasileiro, mas também — o que é mais importante — um exemplo de tentativa consciente de fazer cinema legitimamente nacional. Afinal, como disse há poucos anos, “a vida brasileira tem de ser passada para a tela como ela é” (Viany, 1959, p. 90).

A consciência da importância de se fazer cinema nacional “legítimo” (consciência da brasilidade) é um diferencial atribuído a Humberto Mauro por Alex Viany, sobretudo se comparada às características que ele atribui aos outros “cineastas” dos “ciclos regionais”. Assim sendo, ter preciso juízo acerca da importância da harmonia entre a representação (forma de apresentar) e o representado (conteúdo brasileiro: nossa ambiência ligada diretamente ao campo e aos nossos usos e costumes) por meio de uma estética também brasileira (ritmo, montagem) consiste no principal fator da valorização da obra fílmica de Humberto Mauro. Ademais, Mauro poderia muito bem entrar num capítulo

também intitulado de “surto regional”, já que suas produções consideradas mais significativas por Viany são circunscritas à cidade mineira de Cataguazes. O próprio cineasta já havia escrito uma síntese histórica do conjunto de filmes produzidos nessa cidade no decênio de 1920, intitulando-o *O ciclo de Cataguazes na história do cinema brasileiro* (1954). Todavia, apesar de até mesmo fazer referência e se utilizar de algumas passagens do texto de Mauro, parece que Viany preferiu inserir o nome do cineasta em um título de capítulo justamente para potencializar a valorização de sua produção fílmica.

#### HIERARQUIZAÇÃO ESTÉTICA DA PRODUÇÃO NACIONAL

Uma hierarquização estética do conjunto da produção nacional de longas-metragens ficcionais, inerente à predileção por películas consideradas nacionais-populares, sinônimo de “brasilidade”, é algo que, à primeira vista, Alex Viany deixa transparecer que não é sua intenção. Logo na introdução de sua obra, ele ressalta:

Os leitores, mesmo os menos enfronhados na história e nos problemas do cinema brasileiro, notarão desde logo uma enorme disparidade entre o tratamento dado a este e aquele filme, a esta e aquela figura. Não houve aí qualquer desejo de amesquinhar uns e glorificar outros; acreditem que simplesmente obtive mais informações sobre uns, quase nada sobre outros. Realmente poucos foram os casos em que propositalmente decidi qual o espaço a dedicar a um filme ou uma pessoa, e mais raros os casos em que optei pela não citação consciente de qualquer fato ou figura (Viany, 1959, p. 13).

O crítico promete que não foi intuito “amesquinhar” ou “glorificar”, mas assume que em “poucos casos” optou por dedicar mais espaço a um filme ou pessoa. Esses “poucos casos” são emblemáticos na formação de um cânone artístico: uma hierarquização estética. De certa forma, tal estabelecimento de um cânone artístico “genuinamente brasileiro” já aparece de forma embrionária na primeira parte da obra (*A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA*), correspondente ao período do cinema mudo brasileiro, quando o crítico recorre aos “ciclos regionais”, estabelecendo um parâmetro de brasilidade, ou quando valoriza a produção de Humberto Mauro na reconfiguração do parâmetro. Todavia, é efetivamente com sua reflexão do cinema falado brasileiro, a partir da segunda parte (*NO PRINCÍPIO ERA O VERBO (QUE ATRAPALHAVA)*) e no desenvolvimento da terceira (*VIAGEM (COM ESCALAS) À TERRA DE VERA CRUZ*) que Viany aprofunda no tema da brasilidade — trazido sob

o termo nacional-popular — e estabelece, de fato, uma hierarquização estética do conjunto da produção nacional de longas-metragens ficcionais.

Em “Onde o rapazinho leva um tombo”, Viany demarca o início da produção sonora brasileira em 1927, mas atribui destaque ao filme musical *Coisas nossas* (1930), de Wallace Downey, afirmando:

*Coisas nossas* (1930), que também utilizou a aparelhagem sonora dos discos Colúmbia, teve, no entanto, a honra de ser o primeiro filmusical de nosso cinema, conseguindo alcançar uma razoável qualidade numa época de tateios com a nova técnica. [...] Mas o que dá ao filme uma importância toda especial é o samba-título, talvez o primeiro do gênero no país. Quem compôs foi Noel Rosa, num de seus momentos de maior espontaneidade e carioquice, traçando um verdadeiro programa temático para um futuro cinema popular-brasileiro.

Queria ser pandeiro  
Para sentir o dia inteiro  
A sua mão na minha pele a batucar...  
Saudade do violão e da palhoça,  
Coisa nossa, muito nossa...  
O samba, a prontidão e outras bossas  
São coisas nossas, são coisas nossas...  
Malandro que não bebe, que não come,  
Que não abandona o samba,  
Pois o samba mata a fome...  
Morena bem bonita lá da roça...  
Baleiro, jornaleiro, motorneiro,  
Condutor e motorneiro,  
Prestamista e vigarista,  
E o bonde que parece uma carroça...  
Menina que namora na esquina e no portão  
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,  
Se o papai descobre o truque.  
Dá uma coça...

O Rumo indicado pelo poeta de Vila Isabel seria seguido, consciente ou inconscientemente, em filmes tão diferentes entre si como *Alô, alô, carnaval!*, *João Ninguém*, *Moleque Tião*, *Tudo Azul*, *Agulha no palheiro* e *Rio, 40 graus* (Viany, 1959, p. 99-100).

Apesar de o crítico se equivocar, pois foi Noel Rosa quem se inspirou no título do filme, e não o contrário (Augusto, 1989, p. 87), tampouco tecer qualquer tipo de esboço de análise atinente à película, nota-se a proposta do nacional-popular<sup>11</sup> para o cinema brasileiro em *Coisas nossas* (1930). Nos versos do “poeta de Vila Isabel”, o que se considera cultura popular (coisas nossas) é representado



por “samba”, “pandeiro”, “violão”, bem como por tipos urbanos: “vigarista”, “motorneiro”, “malandro”, “jornaleiro”. Viany já constrói uma matriz a partir da qual se desenvolveria um cânone artístico de filmes brasileiros considerados de cunho nacional-popular.

Tal matriz que faz parte da hierarquização estética tem prosseguimento em “Dois diletantes na indústria: Gonzaga & Santos”, onde o crítico aborda as produções da *Cinédia*, companhia produtora de Adhemar Gonzaga, e da *Brasil Vita Filmes*, de Carmem Santos. Acerca das produções da *Cinédia*, Viany assume a crítica de Carlos Ortiz acerca de *Lábios sem beijos* (1930), de Humberto Mauro, afirmando que a película seria um marco do cinema brasileiro em busca de comédia (Viany, 1959, p. 105), assim como endossa argumentos de críticos da época para desqualificar diversos filmes musicais carnavalescos — com exceção de *Alô, alô, carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga, pois é considerado na mesma linhagem de *Coisas nossas* (1930) —, argumentando:

O “gênero”, sempre apressado e desleixado, faria a fortuna do ianque Wallace Downey, em sua *Waldow* e depois na *Sonofilmes*, bem como, mais tarde, garantiria a permanência da *Atlântida* e faria, em *Oscarito* e *Grande Otelo*, os primeiros nomes por si só capazes de atrair o público aos cinemas. A esse aspecto positivo, de habituar o povo brasileiro a ver filmes brasileiros, de popularizar nomes como fatores de bilheteria, já há uns quinze anos o cronista Pinheiro Lemos opunha um argumento muito bem pesado e pensado, e até hoje válido: “O caso é que se gerou, talvez no cérebro de algum produtor convencido de sua própria esperteza, a ideia de que no Brasil só poderiam fazer sucesso os filmes vulgares, chulos e idiotas. De acordo com essa opinião, o público do Brasil fugiria como da peste dos filmes bem feitos, sem tolices, e com intenções mais elevadas, por sua incapacidade intelectual e afetiva de compreendê-los e apreciá-los. Só o que fosse primário, errado e idiota conseguiria adesão do público (Viany, 1959, p. 106-107).

Muito embora considere os musicais carnavalescos importantes na construção do hábito de ver filmes brasileiros, apesar de entender que eles garantiram a permanência de estúdios cinematográficos como a *Atlântida Cinematográfica*, ainda que enalteça a capacidade de popularização de artistas como fatores de bilheteria, malgrado tudo isso e ainda diante do fato de Wallace Downey ser o produtor e diretor do filme *Coisas nossas* (1930) — que serve de parâmetro para a hierarquização —, Alex Viany ataca o “gênero”. Tal desaprovação não vem



permeada de detalhes críticos, mas, sim, com diversas pinceladas de juízo de valor estético — pois os musicais carnavalescos são considerados “vulgares”, “chulos”, “idiotas”, “primários”, “errados”, “apressados”, “desleixados” — e de certo elitismo, na medida em que o público também é alvo dos ataques.

No tocante às produções da *Brasil Vita Filmes*, Viany atribui destaque à *Favela de meus amores* (1935), de Humberto Mauro:

Muito mais importante do que o primeiro filmusicarnavalesco, porém, foi o primeiro filme carioca a aproveitar um dos aspectos mais trágicos, exuberantes e musicais da vida na capital do Brasil: o morro. [...] *Favela dos meus amores* é um marco importantíssimo, não só por constituir a coisa mais séria dos primeiros anos do período sonoro, mas também por seu sentido popular, que apontava um rumo verdadeiro a nossos homens de cinema (Viany, 1959, p. 103).

No fio condutor de sua proposta de “brasilidade”, agora expressa com a noção do nacional-popular, o crítico recorre à dupla representação (forma de apresentar) e representado (conteúdo) para tecer a linha mestra de sua hierarquização estética. A direção de Humberto Mauro por si só já garante à reflexão de Viany uma parte do aparato estético do argumento — recordemos suas considerações sobre a “consciência de brasilidade” do cineasta, sobretudo do ritmo brasileiro, isto é, da representação —, sendo a outra parte caracterizada pela ambientação: agora no morro, considerado localidade urbana tipicamente popular, portanto, conteúdo nacional.

Já em “Onde o rapazinho enfrenta crise após crise”, cujo epicentro são as produções da *Atlântida Cinematográfica*, empresa fundada em 1941 por iniciativa de Moacir Fenelon e José Carlos Burle, diversas produções da empresa recebem tratamento elogioso de Viany:

Temeridade [a escolha de Grande Otelo, um ator negro, para protagonista de *Moleque Tião* (1943)], veja-se bem, do ponto de vista do produtor cabeçudo, que vai na onda do momento. Mas não temeridade, pensavam os homens da Atlântida, do ponto de vista de um cinema bem brasileiro, que, justamente por ser bem brasileiro, sem dúvida alguma seria entusiasticamente recebido pelas plateias. E foi o que se deu. *Moleque Tião* [...] direção de José Carlos Burle, é uma etapa de primeira importância na evolução do cinema brasileiro. Não poderia ter sido mais auspicioso o começo da Atlântida. Produzindo três ou quatro filmes ao ano, a companhia

foi se firmando através de películas comerciais com histórias mais bem cuidadas que o comum da época: em *Romance de um mordedor*, adaptou o romance *Vovô Morungaba*, de Galeão Coutinho; em *Vidas solitárias*, defendeu a socialização da Medicina; em *Não adianta chorar*, descobriu uma mina de ouro na reunião de Oscarito com Grande Otelo; em *Luz de meus olhos*, lançou uma nova atriz chamada Cacilda Becker. Através da continuidade de produção, a Atlântida foi melhorando seu padrão técnico de filme para filme, ao mesmo tempo que alicerçava a popularidade de atores como Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana Macedo, Cyll Farney e vários outros (Viany, 1959, p. 120-121).

Não há como negar que o elogio às produções decorre de características ligadas ao cânone artístico traçado pelo crítico. Nele, se enquadram filmes que se propõem à adaptação de obras de nossa literatura, a levantar a problemática da socialização da medicina ou a da discriminação racial, consideradas temáticas que fazem parte de um universo nacional-popular (Autran, 2003). Nesse caso, não entra na proposta de Alex Viany a noção de representação (forma de apresentar), apenas o representado (conteúdo), consistindo em um influxo da noção de “brasilidade”.<sup>12</sup> Entretanto, isso não elide a hierarquização, na medida em que, após exaltar as produções, Viany localiza em 1947 — momento em que a empresa estabelece parceria com a cadeia exibidora de Luiz Severiano Ribeiro — um marco a partir do qual a empresa se dedica cada vez menos às produções nacionais-populares (Viany, 1959, p. 218), fator que leva o crítico a lançar o argumento de decadência da *Atlântida*.

Em “A visita do filho pródigo”, Alex Viany se dedica a discutir as produções da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, empresa fundada em 1949 pelo engenheiro italiano Franco Zampari, e cujo diretor de produção foi Alberto Cavalcanti (brasileiro que havia morado muito tempo na Inglaterra). Expandindo sua hierarquização estética aos filmes dos anos de 1950, depois de discutir problemas econômicos que levaram a empresa à falência, num enredo tecido com ataques a Alberto Cavalcanti, Viany faz uma análise depreciativa de alguns filmes, avaliando:

Nem se poderia culpá-lo [Alberto Cavalcanti] pelo brasileirismo artificial de *Caiçara* e *Terra é sempre terra*, histórias escolhidas antes de seu ingresso na empresa, e até se poderia desculpar sua escolha de Ângela, história europeia jogada à força para o Rio Grande do Sul, se Cavalcanti não houvesse repetido muitos dos erros de *Caiçara* — inclusive o uso de motivos folclóricos mais por

exotismo do que mesmo por exigência da trama — em *O canto do mar*, que produziu, escreveu e dirigiu, em Pernambuco, tentando combinar a tremenda realidade das secas e dos flagelados com a pífia anedota melodramática usada uma vez antes por ele próprio em *En Rade* (1927). [...] É evidente que o realizador foi, de início, prejudicado pelo desconhecimento não só do ambiente, mas principalmente do *jeitão* brasileiro [...] Alberto Cavalcanti, só em vésperas de deixar o Brasil [...] começou a valorizar o elemento nacional (o falecido Edgar Brasil foi o diretor de cinegrafia de *Mulher de verdade*), abriu os olhos para os perigos da desnacionalização de nossos filmes [...] (Viany, 1959, p. 135-138).

Nota-se que *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, *Terra é sempre terra* (1951), de Tom Payne, *Ângela* (1951), de Tom Payne e Abílio P. de Almeida, e *O canto do mar* (1952), de Alberto Cavalcanti, são consideradas produções onde impera um “brasileirismo artificial”. Nesse movimento, Cavalcanti é eleito como o principal responsável por um cosmopolitismo prejudicial ao que seria efetivamente nacional-popular, isto é, nossos usos e costumes, o “*jeitão brasileiro*”, sobretudo por desconsiderar nosso ambiente. Viany utiliza tanto a noção de representação (forma de apresentar) quanto o representado (conteúdo), dando mostras de que considera que a forma poderia muito bem macular o conteúdo dos filmes. Apesar da presença de Cavalcanti na direção de produção da *Vera Cruz*, em seu procedimento de hierarquização estética o crítico também encontra a “*brasilidade*”, o nacional-popular, em filmes como *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e *Sinhá moça* (1953), de Osvaldo Sampaio e Tom Payne:

Sabem os leitores que os dois filmes mais brasileiros da Vera Cruz, *O cangaceiro* e *Sinhá moça* — sem coincidência, também suas produções de maior sucesso de bilheteria, no Brasil e no exterior.—, foram feitos depois da saída de Cavalcanti. [...] Timidamente fugindo aos aspectos sociológicos e mesmo históricos do problema do cangaço, Lima Barreto fez, de fato, um filme de aventuras. Mas, atendendo ou não à teoria de Humberto Mauro, segundo o qual não podemos e não devemos imitar o ritmo cinematográfico de escolas estrangeiras, deu a sua narrativa um tempo que Salviano Cavalcanti de Paiva classificou de justo. [...] E o crítico atribuiu o êxito espetacular da película a seu caráter nacional-popular. *O cangaceiro*, escreveu então o jovem estudioso Bráulio Pedroso, “indicou um caminho, um caminho que já foi seguido”. *Sinhá moça* adiantou-se a *O cangaceiro* no trajeto que levará o cinema brasileiro a estruturar-se artisticamente, a um cinema que seja expressão de um povo e de uma cultura. De um romance de Maria Dezzzone Pacheco Fernandes, Osvaldo Sampaio, que dividiu direção com Tom Payne — fato quase escondido nos

letrados do próprio filme, e em geral ignorado pela crítica —, fez um roteiro hábil e vibrante, romantizando um episódio da abolição da escravatura. “O filme, entretanto, ressentia-se ainda de alguma influência comerciaisca, principalmente no que diz respeito à personagem principal, calcada na figura hollywoodiana do Zorro (de dia, ferrenho escravocrata; à noite, paladino dos escravos). [...] Mas tem, em compensação, contrapondo-se ao vacilante líder abolicionista, a imponência e firmeza do líder escravo. Com o desempenho de Henricão, já se pode dizer que o cinema nacional criou realmente um personagem”. O cangaceiro e Sinhá moça correriam o mundo, despertando a atenção geral para o cinema do Brasil. Mas a lição não foi aprendida nem na encruzilhada perigosa em que se encontrava a Vera Cruz (Viany, 1959, p. 140-143).

Assumindo os argumentos da crítica do período, malgrado os problemas apontados, Viany caracteriza as duas produções como películas de cunho nacional-popular. Sobre *O cangaceiro* é sugerida a adesão de Lima Barreto, consciente ou não, ao ritmo brasileiro (representação), bem como a problematização da temática do cangaço (representado) como fatores de acerto, dignos de serem considerados brasileiros. Acerca de *Sinhá moça*, o teor da hierarquização estética reside na consideração de que o filme tematiza a abolição da escravatura, isto é, o representado (conteúdo) assume papel preponderante.

Por fim, em “Onde se contam os tropeços e se dá uma receita”, Viany deixa claro em sua “receita” para o cinema brasileiro o postulado que lhe serve de base na hierarquização estética, tecendo a seguinte consideração:

Precisamos, enfim, pôr no cinema “as nossas coisas”, as coisas nossas” que nos receita Noel Rosa. [...] Para o caso do cinema brasileiro e na defesa de nossa cultura, deve importar e valer mais a representação que a apresentação. Geralmente, os papalvos em cinema, os basbaques da arte cinematográfica, se boquiabrem diante de uma fotografia límpida, de um som audível, de uma montagem apenas esquisita, de uma angulação “à la russe”. O que se encontra atrás de tudo isso — a essência, o propósito verdadeiro do filme, a mensagem, a intenção filmológica — é coisa que não interessa a essa gente, que não vê, que nem mesmo suspeita de sua existência. A técnica de apresentação, o aspecto exterior do cinema, o continente da coisa filmológica, a fotografia banco-e-preto ou em cores, o som estereofônico ou não, as decorações suntuosas ou apenas apropriadas à ação, o cinemascópio, a terceira dimensão, a vistavisão, a trucagem às vezes milagrosa, a maquilagem, os movimentos de câmara mirabolantes — tudo isso já foi levado praticamente à últimas

consequências no cinema dos gringos. E, enquanto não descobrirmos, para expressá-los, os nossos temas, dentro do próprio, do nosso, do conceito estético-fílmico-cinematográfico eminentemente matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo, como queria Mário de Andrade e querem os raros homens de cultura do Brasil, não encontraremos a forma audiovisual de generalizar, de disseminar a nossa cultura — incipiente, sim, mas autêntica, verdadeira, irretorquível (Viany, 1959, p. 172-173).

Existe uma simplificação de termos, porém a essência do argumento reside na noção de nacional-popular. No trecho citado, o que o crítico nomina “representação” engloba tanto conteúdo quanto forma brasileira de apresentar esse conteúdo, e aquilo que denomina “apresentação” consiste em elementos técnicos considerados externos ao filme (“fotografia”, “som”, “cinemascópio”, “trucagem”, “maquilagem”, “movimentos de câmera”). Neste prisma, a “apresentação” é considerada menos importante do que a “representação” — elemento interno do filme e realmente válido para o estético-fílmico-cinematográfico nacional —, pois é nela que surgiram e ainda deverão surgir outras produções “legitimamente” brasileiras, de cunho nacional-popular; “matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo”. Alex Viany não demonstra como se chegar à forma brasileira, dando margens à interpretação de que sua apreciação partira da ideia de que o conteúdo, quando “legitimamente” brasileiro, ensinaria uma forma também “autêntica”: o nacional-popular.

#### A OCUPAÇÃO DO MERCADO E O PAPEL DO ESTADO

O espaço de experiência dos anos de 1950, momento em que Alex Viany constrói sua narrativa histórica do cinema brasileiro, como já esboçado, é sensivelmente marcado pela situação social e política do país, pelo desenvolvimento das esquerdas, das ideias nacionais-desenvolvimentistas, dos congressos de cinema, das produções sobre cinema nacional, além da falência, em 1954, do projeto industrialista para o cinema brasileiro encampado pela *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, que levou a intelectualidade cinematográfica a problematizar o malogro devido à ocupação do mercado cinematográfico exibidor pelos filmes estrangeiros e postular no horizonte de expectativas a industrialização de nossa cinematografia. É justamente este o tom adotado por Viany em sua *Introdução ao cinema brasileiro*, pois, em inúmeros momentos ele trata das dificuldades enfrentadas pelo produto nacional em nosso mercado interno — estrutura

financeira, mercado de distribuição, exibição e alienação do público —, assim como lança sua “receita” para iniciar um processo de correção de rumos.

Tais proposições são efetivamente lançadas em “Onde se contam tropeços e se dá uma receita”. O crítico tece uma descrição histórica da luta travada no campo da mentalidade cinematográfica nacional e focaliza enfaticamente a temática da ocupação do mercado como principal entrave à industrialização do cinema brasileiro, argumentando:

[...] o que existe, na realidade é um problema só, complexo e difícil, com ramificações e desvios perigosos, mas exigindo uma solução ampla e geral. Assim, de pouco adiantará a solução parcial de problemas de produção se também não forem solucionados os mais graves problemas com que defronta o cinema brasileiro nos setores da distribuição e da exibição. [...] A raiz de todos os males, em qualquer estudo honesto, é encontrada na crescente penetração dos monopólios estrangeiros, direta ou indiretamente, na estrutura do movimento cinematográfico no Brasil. O campo da distribuição, como é sabido, vem sendo há muitos anos dominado pelas agências dos monopólios estrangeiros, especialmente norteamericanos, intimamente ligados às forças que tentaram impedir a exploração estatal do petróleo em nosso país e formando um legítimo cartel na enganosa Associação Brasileira de Cinema. Por meio de processos em geral ilícitos, esses agentes têm sempre dificultado a divulgação dos filmes brasileiros em nosso próprio mercado (Viany, 1959, p. 157-158).

Mesmo de forma embrionária, o texto de Viany lança para o debate alguns traços essenciais de uma estrutura considerada subdesenvolvida, atrasada, dependente e condicionada. Tais traços são delineados com vistas a aparecer como o mais sério entrave à industrialização. O problema não é somente a produção brasileira, mas, sim, todo um sistema político-econômico e cultural dependente, no qual o setor de distribuição é monopolizado por empresas estrangeiras, com interesses próprios e alheios aos nacionais; o campo da exibição supostamente nacional também é dependente da distribuição, por consequência, vinculado aos interesses estrangeiros; e a seara da produção sofre as consequências, sendo sabotada e ficando à margem do sistema. Arthur Autran resumiu muito bem a posição de Alex Viany:

Preocupados, por vezes em excesso como no caso de Viany, com a invasão cultural estrangeira e sua suposta opressão sobre a brasileira, não havia abertura para avaliar a profundidade das vinculações econômicas, sociais e culturais entre a nossa



sociedade e as dos países dominantes. [...] um dos grandes objetivos do discurso historiográfico era demonstrar quais as razões estruturais que sufocaram o cinema brasileiro, impedindo sua industrialização e sua maturidade estética, razões essas que, via de regra, tinham como único responsável o filme estrangeiro e seus aliados no Brasil — distribuidores e exibidores (Autran, 2009, p. 11).

Em vista da situação delineada por Viany, a “receita” para tal situação deveria vir com as seguintes ações tuteladas pelo Estado, segundo ele:

Definição do filme brasileiro com estas características: a) Capital 100% brasileiro, realizado em estúdio e laboratórios brasileiros; argumento, roteiro e diálogos escritos por brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil; direção de brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil; papéis principais desempenhados por atores brasileiros; equipes técnicas e artística que obedeça, a lei dos 2/3; b) A criação de uma Escola Nacional de Cinema, membro da Universidade do Brasil, para a formação de técnicos, atores e críticos; a criação de cursos de história e estética cinematográficas nas faculdades oficiais de Filosofia; c) Um estudo, pelas autoridades competentes e os legisladores, do mercado cinematográfico brasileiro, com o fim de ser verificado o consumo máximo anual de filmes, nas condições atuais, e estabelecidas, relativamente à capacidade do mercado e à produção nacional, as quotas máximas de importação de filmes estrangeiros, calculadas anualmente. d) A criação de uma rede de fiscalização de rendas dos filmes nacionais, a fim de evitar a sonegação (Viany, 1959, p.151-152).

Tais considerações devem ser contextualizadas. Após o malogro da indústria cinematográfica paulista, especialmente a *Vera Cruz*, uma legislação protecionista para o cinema brasileiro tornou-se “pedra de toque”, sendo considerada uma das principais causas da efemeridade não só da iniciativa paulista, mas de todos os fenômenos cinematográficos brasileiros que não se deram bem no mercado. Das cobranças de cineastas, produtores, críticos e historiadores de nosso cinema surgiu o *Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica* (Geic), em 1956.<sup>13</sup>

A par desse processo e das medidas paliativas do Geic, Viany demonstra sua perspectiva de cobranças para que o Estado nacional — instrumento de parcela da burguesia, a de interesses internacionais — defendesse os interesses de nosso cinema, no sentido de proteção com vistas à industrialização. Nesta medida, o crítico dialoga com todo um aparato crítico já existente no interior da



intelectualidade brasileira acerca de nossa dependência, sobretudo propugnado pelas publicações do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e do Partido Comunista Brasileiro (PCB), transportando-as para a reflexão do mercado cinematográfico. Quanto aos postulados isebianos, não obstante existissem matizes importantes no seio da instituição, o projeto consensual atrelado ao nacional-desenvolvimentismo sinalizava para o fato de que a intervenção do Estado na economia, planejando-a e regulando-a, seria fator decisivo na superação do subdesenvolvimento (Toledo, 2005). No tocante aos postulados pecebistas, o próprio partido era portador da tradição estatal dos intelectuais brasileiros e, nesse sentido, seus agentes encaram o Estado como veículo capaz de realizar mudanças estruturais necessárias à modernização do país (Pécaut, 1990).

Com efeito, em termos de mercado cinematográfico brasileiro, os ideais isebianos e pecebistas são interpretados por Viany no espaço de experiência dos anos de 1950 como luta contra a invasão do mercado cinematográfico pelos filmes estrangeiros (desdobramento direto de nosso atraso). Tal luta no presente é alimentada por um horizonte de expectativas cujo ideal consiste na conquista do mercado interno por meio do amparo legislativo/estatal, que desemboca na industrialização do cinema brasileiro e, conseqüentemente, na possibilidade de uma expressão cinematográfica “legitimamente” nacional e popular, de “realmente” coisas nossas.

#### À GUIA DE CONCLUSÃO

No bojo da recepção de *Introdução ao cinema brasileiro* inúmeros críticos e cineastas se manifestaram positivamente ou negativamente acerca da obra de Viany, entre os quais José Sanz, Paulo Emílio Salles Gomes e Glauber Rocha. José Sanz considerou “[...] a primeira contribuição realmente importante para um conhecimento realmente ordenado de nosso cinema” (Sanz *apud* Autran, 2003, p. 236). Já Paulo Emílio, em dois textos publicados no *Suplemento literário* de *O Estado de São Paulo*, não viu o trabalho com tão bons olhos, pois, não obstante considerá-lo “instrumento indispensável de trabalho”, teceu críticas ácidas aos procedimentos metodológicos de Viany, porém atribuindo os motivos dos fatores negativos da publicação ao atraso generalizado dos estudos históricos referentes ao cinema brasileiro (Gomes, 1981a; 1981b). Já Glauber Rocha, arauto do cinemanovismo que estava surgindo, revelou seu apreço pela obra, afirmando: “A história do cinema

brasileiro já pode ser dividida em dois tempos: antes e depois da *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany” (Rocha *apud* Autran, 2003, p. 242, grifo nosso).

Passados quase trinta anos da primeira publicação de *Introdução ao cinema brasileiro*, Maria Rita Galvão, ao prefaciар a segunda edição da obra, assim se expressou:

Ainda que enviesados pelos pressupostos do extremado nacionalismo da esquerda da época, os artigos de Alex Viany têm entre outros o incontestável mérito de pela primeira vez centrar o interesse histórico nos problemas do mercado cinematográfico. A História do Cinema Brasileiro é a história da sua luta para vencer o cinema estrangeiro (Galvão *apud* Viany, 1987, p. xiv-xv).

Jean-Claude Bernadet, um pouco mais tarde, problematizando a historiografia clássica do cinema brasileiro, enfatizou:

Esse discurso histórico em busca de origens cinematográficas e por isso mesmo gerador de tradição tinha um destinatário e foi ouvido. Basta para comprová-lo o testemunho de Carlos Diegues em 1987: Essa *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, ‘foi um dos fatores de aproximação de toda uma geração que, com sua publicação original em 1959, tomava consciência de que havia uma certa tradição à qual nunca nos haviam remetido, por ignorância e também por preconceito’ (Bernadet, 1995, p. 22-23).

Em face dessas considerações, sejam positivas ou negativas, salta aos olhos o pioneirismo de *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany. Expressando a mentalidade reinante de seu lugar de produção — esferas da corporação de cineastas brasileiros de viés ideológico de esquerda e da crítica cinematográfica militante por um cinema “legitimamente” nacional —, a problematização dos problemas político-ideológicos, econômicos e culturais do espaço de experiência dos anos de 1950 é feita como em nenhuma outra obra acerca de nosso cinema do período.

O passado e o presente do cinema brasileiro interpretados daquele lugar foram arregimentados na narrativa histórica de Viany, sinalizando as ações dos agentes do campo histórico naquele espaço de experiência no intuito de começar a produzir um futuro que se vislumbrava no horizonte de expectativas. Elementos como a proposta de um projeto coletivo para a escrita da história do cinema nacional; a metáfora da evolução humana aplicada à nossa cinematografia;

a preocupação com a marca de origem de nosso cinema, trazendo consigo a predileção pelo filão da produção cinematográfica de filmes ficcionais de longa-metragem; a noção de ciclo regional aplicada a um conjunto de filmes produzidos na década de 1920 fora do eixo Rio-São Paulo; a valorização da produção fílmica de Humberto Mauro; a hierarquização estética do conjunto da produção nacional de longas-metragens ficcionais, inerente à predileção por películas consideradas “nacionais-populares”; e a tese fundamental de que a invasão do mercado cinematográfico nacional pelos filmes estrangeiros consistia na principal barreira à industrialização cinematográfica brasileira, bem como a defesa para que o Estado auxiliasse na alteração do *status quo* atrasado, sem dúvidas, constituíram-se a partir uma perspicaz problematização histórica, cujo ponto central focalizou o embate entre a necessidade e as possibilidades de efetivação industrial do cinema brasileiro, alinhado à ideia de que já possuíamos uma “tradição” cinematográfica que merecia ser evidenciada.

Em linhas conclusivas, fruto de profundo envolvimento com o cinema brasileiro por parte de Viany, seja como crítico, historiador ou cineasta, bem como produto de sistemática pesquisa, a obra abriu caminhos precisos para as pesquisas históricas de maior fôlego entre críticos e historiadores de cinema nacional que o sucederam. Portanto, a reflexão sobre seu lugar de produção com vistas a aferir as ações no campo histórico de seu presente e as possibilidades vislumbradas para um futuro, quiçá poderá contribuir para a compreensão da própria história do cinema brasileiro narrativizada após *Introdução ao cinema brasileiro*.

## REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras: Cinemateca Brasileira, 1989.

AUTRAN, Arthur. Viany, Alex (Almiro Viviani Fialho) – Rio de Janeiro, RJ, 1918-1992. Crítico de cinema. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz F. (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2004. p. 566-568.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010.

AUTRAN, Arthur. Prefácio à segunda edição de Cinema brasileiro: propostas para uma história. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 8-16.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DUARTE, Benedito Junqueira. As idades do cinema brasileiro. *Retrospectiva do cinema brasileiro*, São Paulo, 1954.

DUARTE, Benedito Junqueira. Pequena história do cinema brasileiro. *Anhembi*, São Paulo, v. 22, n. 64, 1956.

FERREIRA, Múcio P. Subsídios para uma história do cinema em São Paulo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1957.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Contribuição de Alex Viany. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a. v. 2, p. 145-149.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Decepção e esperança. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b. v. 2, p. 150-155.

GONZAGA, Adhemar. A história do cinema brasileiro - capítulo I. *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, n. 39, ago. 1956.

GONZAGA, Adhemar. A história do cinema brasileiro - capítulo II. *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, n. 40, maio 1957.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

MAURO, Humberto. O ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro. *Elite*, São Paulo, fev. 1954.

MORAIS, Julierme. A historiografia do cinema brasileiro: perspectivas para uma abordagem teórico-metodológica. *Fênix*, Uberlândia v. 13, n. 1, p. 1-24, 2016. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/706/672>. Acesso em: 12 jun. 2021.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 50-67, ago. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2014v21n31p50/28461>. Acesso em: 25 maio 2024.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. História do cinema brasileiro (sonoro). *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 56, 16 maio 1953.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e nação*. São Paulo: Ática, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBAS, Pery. Roteiro do cinema mudo brasileiro I. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 mar. 1953a.

RIBAS, Pery.. Roteiro do cinema mudo brasileiro II. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 mar. 1953b.

ROCHA, Walter. A história do cinema em São Paulo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 jan. 1954.

SILVA NOBRE, Francisco. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: AABB, 1955.

SOARES, Jota. Subsídio para uma história do cinema pernambucano. *Notícias de Pernambuco*, Recife, n. 3, mar. 1953.

TAMBELLINI, Flávio. São Paulo é hoje o centro mais importante da produção cinematográfica de todo o país. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1954.

TOLEDO, Caio Navarro (org). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro, Revan, 2005.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Instituto Nacional do livro, 1959.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilme, 1987.

## NOTAS

<sup>1</sup> O presente artigo compõe parte dos resultados de pesquisa cadastrada na Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Estadual de Goiás (PrP/UEG).

<sup>2</sup> Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Docente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Estadual de Goiás (UEG). <https://orcid.org/0000-0001-5257-6691>. juliermemorais27@gmail.com.

<sup>3</sup> Todos os dados biográficos de Alex Viany foram obtidas no texto escrito por Arthur Autran para a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Cf. Autran (2004, p. 566-568).

<sup>4</sup> Vale a pena mencionar textos como *Roteiro do cinema mudo brasileiro - I* (Ribas, 1953a), *Roteiro do cinema mudo brasileiro - II* (Ribas, 1953b), *História do cinema brasileiro (sonoro)* (Paiva, 1953), *Subsídio para uma história do cinema pernambucano* (Soares, 1953), *São Paulo é hoje o centro mais importante da produção cinematográfica de todo o país* (Tambellini, 1954), *O ciclo de Cataguazes na história do cinema brasileiro* (Mauro, 1954), *A história do cinema em São Paulo* (Rocha, 1954), *As idades do cinema brasileiro* (Duarte, 1954), *Pequena história do cinema brasileiro* (Silva Nobre, 1955), *Pequena história do cinema brasileiro* (Duarte, 1956), *A história do cinema brasileiro - capítulo I* (Gonzaga, 1956), *A história do cinema brasileiro - capítulo II* (Gonzaga, 1957) e *Subsídios para uma história do cinema em São Paulo* (Ferreira, 1957).

<sup>5</sup> Publicadas esporadicamente no decorrer da segunda metade do decênio de 1950 no *Jornal do Cinema*.

<sup>6</sup> Que seria canonizada pela historiografia posterior como o marco do *nascimento do cinema brasileiro*.

<sup>7</sup> Recorte posteriormente pensado entre 1907 e 1911-12 e chamado de “Idade de ouro” por Paulo Emílio Salles Gomes e de “Bela época” por Vicente de Paula Araújo.

<sup>8</sup> Em toda a obra, “brasilidade” será sinônimo de “nacional-brasileiro”, “nacional-popular”, “tipicamente brasileiro” ou “legitimamente brasileiro” (Autran, 2003).

<sup>9</sup> Cabe notar que “Consciência da brasilidade” é diferente da noção de “consciência cinematográfica”, ligada ao juízo de reconhecimento por parte das pessoas inseridas na seara cinematográfica brasileira de que elas possuíam interesses em comum e, portanto, deveriam lutar por eles (Autran, 2003).

<sup>10</sup> A noção de representação como forma de apresentar, especialmente quando Alex Viany a articula à montagem dos filmes de Humberto Mauro, pode também ser interpretada a partir da ideia de que, para o crítico, em Humberto Mauro o cinema brasileiro começa a dar as primeiras passadas em direção aos verdadeiros princípios da linguagem cinematográfica brasileira.

<sup>11</sup> O trecho da letra de Noel Rosa, lançada em 1932, é inclusive epígrafe da obra de Viany: “Coisa nossa, muito nossa.../ O samba, a prontidão e outras bossas/ São nossas coisas, são coisas nossas...” (Viany, 1959, p. 8).

<sup>12</sup> Iniciada na reflexão sobre os “ciclos regionais” e cujo ápice havia sido Humberto Mauro, tanto no “ciclo de Cataguazes” quanto na *Brasil Vita Filmes*.

<sup>13</sup> O Geic havia conseguido apenas impor algumas medidas que indiretamente beneficiavam a produção cinematográfica, resumidas à extinção da bonificação cambial na remessa de rendas de filmes estrangeiros (articulada à exigência de cobertura cambial para importação de filmes impressos), bem como à modificação da lei de proporcionalidade (que desde 1951 garantia o mercado para a produção nacional na relação de oito filmes estrangeiros para um nacional) para uma cota fixa de 42 dias por ano, reservados obrigatoriamente para a exibição de nossos filmes (Ramos, 1983).