rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1345

Artigo – Temáticas Livres

Da emergência dos mediadores do cinema brasileiro: leitura histórico-conceitual da *consciência cinematográfica* (1948-1969)

De la emergencia de los mediadores del cine brasileño: lectura histórico-conceptual de la *conciencia cinematográfica* (1948-1969)

On the emergence of the mediators of Brazilian cinema: a historical-conceptual reading of *cinematographic consciousness* (1948–1969)

Giovanni Saluotto [I]

Université Sorbonne Nouvelle (França) e Universidade de São Paulo (Brasil)
https://orcid.org/0009-0006-1670-7969

Resumo: A expressão *consciência cinematográfica* não possui uma definição clara e uníssona, apesar de seu uso recorrente em páginas da imprensa, de livros, de artigos em periódicos científicos e de textos acadêmicos em geral, desde as primeiras décadas do século passado até os dias atuais. Quando comparada a termos similares estrangeiros, percebe-se que a expressão possuiu no contexto nacional frequência e longevidade distintas, aspectos que suscitam questões sobre a sua relação com o campo cinematográfico brasileiro. A esse respeito, examinamos neste artigo os usos feitos da "consciência cinematográfica" entre os anos de 1948 e 1969, período no qual seu emprego se avolumou notavelmente, constituindo-se a fase crítica de sua utilização. Analisamos uma importante transformação de sentido que ela atravessa durante este momento, no qual tem sua conotação formalista tradicional progressivamente reformulada por um uso de inclinação sócio-histórico, uma forma que se estabelece como dominante até o final dos anos 1960. Para além de fenômeno linguístico, observamos este deslocamento semântico como o resultado de uma série de mutações e disputas em curso no interior do campo do cinema brasileiro, que se encontra então em plena expansão. Para o exame destas correspondências históricas e semânticas, nos amparamos metodologicamente nos escritos de Reinhart Koselleck (2007, 2020), especificamente em seus trabalhos sobre a história conceitual. De nossa investigação, resulta a identificação de um paralelismo entre a consolidação de uma conotação sócio-histórica da expressão e a emergência e fortalecimento de um polo mediador no interior do cinema nacional.

Palavras-chave: História conceitual; Crítica; História do cinema brasileiro; Mediação.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

Resumen: La expresión *conciencia cinematográfica* no posee una definición clara y unísona, a pesar de su uso recurrente en páginas de la prensa, libros, artículos en revistas científicas y textos académicos en general, desde las primeras décadas del siglo pasado hasta la actualidad. Al compararla con términos extranjeros similares, se percibe que la expresión poseyó en el contexto nacional una frecuencia y longevidad distintas, aspectos que suscitan interrogantes sobre su relación con el campo cinematográfico brasileño. Al respecto, examinamos en este artículo los usos realizados de la "conciencia cinematográfica" entre los años 1948 y 1969, periodo en el cual su empleo aumentó notablemente, constituyéndose como la fase crítica de su utilización. Analizamos una importante transformación de sentido que atraviesa durante este momento, en el cual su connotación formalista tradicional es progresivamente reformulada por un uso de inclinación sociohistórica, una forma que se establece como dominante hasta finales de los años sesenta. Más allá de un fenómeno lingüístico, observamos este desplazamiento semántico como el resultado de una serie de mutaciones y disputas en curso dentro del campo del cine brasileño, que se encontraba entonces en plena expansión. Para el examen de estas correspondencias históricas y semánticas, nos apoyamos metodológicamente en los escritos de Reinhart Koselleck, específicamente en sus trabajos sobre la historia conceptual. De nuestra investigación resulta la identificación de un paralelismo entre la consolidación de una connotación sociohistórica de la expresión y la emergencia y fortalecimiento de un polo mediador dentro del cine nacional.

Palabras clave: Historia conceptual; Crítica; Historia del cine brasileño; Mediación.

Abstract: The expression *cinematographic consciousness* does not have a clear and unified definition, despite its recurrent use in the press, books, journal articles, and academic texts in general, from the early decades of the last century to the present day. When compared to similar foreign terms, it is noticeable that the expression has possessed a distinct frequency and longevity within the national context, aspects that raise questions about its relationship with the Brazilian cinematographic field. In this regard, we examine in this article the uses of "cinematographic consciousness" between 1948 and 1969, a period in which its employment increased notably, constituting the critical phase of its use. We analyze an important transformation of meaning that it undergoes during this moment, in which its traditional formalist connotation is progressively reformulated by a use of socio-historical inclination, a form that establishes itself as dominant until the end of the 1960's. Beyond a linguistic phenomenon, we observe this semantic shift as the result of a series of mutations and disputes underway within the Brazilian cinematographic field, which was then in full expansion. For the examination of these historical and semantic correspondences, we rely methodologically on the writings of Reinhart Koselleck (2007, 2020), specifically on his works on conceptual history. From our investigation, we identify a parallelism between the consolidation of a socio-historical connotation of the expression and the emergence and strengthening of a mediating pole within national cinema.

Keywords: Conceptual history; Criticism; History of Brazilian cinema; Mediation.

Introdução

A expressão *consciência cinematográfica* é recorrente em textos jornalísticos, críticos e historiográficos brasileiros. Encontra-se o termo nas páginas da imprensa cotidiana, em revistas de grande público, mas também em livros, periódicos científicos, teses e dissertações, desde o início do século anterior até o presente[1]. Sua incidência é

[1] Em textos acadêmicos recentes, o emprego do termo é, por vezes, distinto daquele examinado pelo artigo (1948–1969) devido a cunhagem de um conceito homônimo por Gilles Deleuze (2018, p. 41). Sob a inspiração da filosofia bergsoniana, o autor determina que a consciência cinematográfica é uma instância responsável pela modulação dos planos no cinema, que "divide e subdivide a duração segundo

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

notavelmente maior no contexto da imprensa nacional do que na estrangeira, em que o uso de termos equivalentes é intermitente e rarefeito, sobretudo durante o período em foco (1948-1969). Atesta-se essa diferença, por exemplo, pela comparação com o caso francês: uma busca *full text* pelo termo *conscience cinématographique* na plataforma *Gallica* – o arquivo digital de publicações seriadas da *Bibliothèque Nationale de France* – retorna apenas alguns poucos e esparsos resultados (16 menções em periódicos). Transposta a mesma busca para o sistema da *Hemeroteca Digital Brasileira* o retorno é bastante distinto, com uma coleção substancial do termo (87 resultados).

Especificamente no caso dos periódicos brasileiros, inclusos jornais e revistas, encontramos através deste método menções à *consciência cinematográfica* em textos de cronistas e críticos de cinema desde os anos 1930. À época, não se constituía uma expressão de uso amplo e regular, condição que apenas se alterou no final da década seguinte. Foi a partir de 1948 que o uso do termo se avolumou, ganhando recorrência nas páginas dos cotidianos sendo empregado por diversos autores com considerável constância até o fim dos anos 1960. Desde então, o termo retornou a um estado latente de uso esporádico. De um levantamento de 93 menções únicas feitas por nós, 69 ocorreram entre os anos de 1948 e 1969, representando aproximadamente três quartos do total de casos[2]. Somam-se ainda aos registros, as ocorrências encontradas em livros publicados durante o período, entre os quais se destacam: *O romance do gato preto, história breve do cinema*, de Carlos Ortiz (1950), *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany (1959) e *70 anos de cinema brasileiro*, de Paulo Emílio Sales Gomes e Adhemar Gonzaga (1966).

Uma leitura breve dos textos é suficiente para se perceber a opacidade semântica da expressão. Afinal, o que seria exatamente uma ou a *consciência cinematográfica*? Visto da perspectiva da análise formal, trata-se de um dado esperado, que decorre da própria opacidade referencial do termo (Müller; Viotti, 2010, p. 143-145): por não se remeter de maneira constante a um único objeto ou indivíduo do mundo, a expressão carrega em si uma ubiquidade referencial, característica que propiciará diferentes apropriações por seus distintos enunciadores. Por vezes, a *consciência*

os objetos que compõem o conjunto" e que "reúne os objetos e os conjuntos em uma única e mesma duração". Certos artigos atuais (ver, por exemplo, Santos, 2021), utilizam a expressão segundo esta conceitualização deleuziana e expressam assim uma semântica pouco semelhante a aquela examinada pela presente pesquisa.

[2] O levantamento foi realizado primariamente a partir da *Hemeroteca Digital*, da Biblioteca Nacional, e complementado com ocorrências do termo identificadas no arquivo digital da *Folha de São Paulo*. A transcrição das fontes se encontra disponível no site pessoal do autor (https://aloalocinema.substack.com/p/dados).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

cinematográfica se encontra no âmbito formal de um filme, ou mesmo na subjetividade de um cineasta de grande domínio técnico. Em outras ocasiões, ela se manifesta na atuação de cineclubes e cinematecas, ou ainda na fruição de um dado grupo de espectadores. Assim, o referente é variável, mas não aleatório. Uma análise mais detida do conjunto de usos revela padrões nos deslocamentos desta referencialidade, que indicam transformações importantes no interior da semântica da expressão e no seio do campo cinematográfico brasileiro.

De uma perspectiva diacrônica, a evolução das significações da *consciência cinematográfica* instiga a busca por demarcações e ordenamento entre as emergências e declínios de seus sentidos. Trata-se propriamente da questão do presente artigo. Em específico, busca-se compreender a emergência de um determinado sentido histórico no seio da consciência cinematográfica, que, durante o período analisado, foi dominante na semântica da expressão e reformulou uma significação anterior de caráter estético. Ademais, almeja-se também a identificação dos principais fatores de natureza social e histórica que contribuíram para este deslocamento semântico.

A fim de esclarecer a questão, a análise se iniciará pela qualificação e categorização das distintas conotações do termo registradas pelas páginas da imprensa brasileira durante o período de 1948 a 1969. Em seguida, comparações serão traçadas entre as principais formas de uso da expressão – que, avançamos, repartem-se entre tendências *formalistas* e *sócio-históricas* –, e suas ocorrências situadas temporalmente. Posteriormente, o foco da análise se direcionará ao exame da correlação entre as mutações semânticas da *consciência cinematográfica* e as simultâneas transformações ocorridas no campo cinematográfico brasileiro – conceito expresso aqui segundo sua acepção bourdieusiana (1991), representando um espaço de conflito de determinada autonomia, mesmo se circunscrito por outros mais amplos (como aquele da cultura, do poder, do nacional...), em que os agentes se hierarquizam à partir de capitais outros que os econômico e político. Trata-se de etapa fundamental pois, se tomamos como objeto de análise a mudança do sentido da *consciência cinematográfica*, não nos apropriamos desta unicamente enquanto fenômeno linguístico, mas sobretudo como índice de uma transformação de ordem social e histórica. Dito de outra forma, toma-se a expressão como alguém que apanha um cristal e não busca neste os detalhes de cada aresta ou face, mas sim as imagens do mundo que lhe atravessam.

Finalmente, concluiremos com o delineamento de uma hipótese que nos ajudará a compreender as razões que explicam a retração da frequência do termo após

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

o fim dos anos 1960. Será também a ocasião de traçar os limites do estudo, propondo ainda outros pontos de entrada da questão que julgamos, *a priori*, frutíferos para a compreensão do que se entendeu por *consciência cinematográfica*.

No plano metodológico, a orientação é garantida pelos trabalhos do historiador alemão Reinhart Koselleck (2007, 2020), especialmente seus escritos sobre a *História dos conceitos*. Do alemão *Begriffsgeschichte*, a História dos conceitos se formaliza em meados do século passado como uma metodologia de pesquisa histórica robusta para o tensionamento das relações entre as sociedades e suas expressões linguísticas. Associada à História social, seu ferramental teórico possibilita a "análise de convergências, deslocamentos ou discrepâncias na relação entre conceitos e estados de coisas, que têm lugar no decurso da história"(Koselleck, 2020, p. 117). Em outras palavras, o exame das mútuas determinações entre as palavras e os mundos. Apesar de sua fecundidade, patente pelo seu largo uso em pesquisas do domínio da História social e política, a abordagem possui por ora uma baixa, mesmo se crescente, penetração na área da História do cinema.

Laurent Le Forestier (2021, p. 7-10) propõe um conjunto de hipóteses que permitem esclarecer este quadro, ligadas a uma progressiva preocupação historiográfica entre os historiadores do cinema, suscitadas, entre outros fatores: pela emergência dos estudos sobre o primeiro cinema; pela crise vivida pelas grandes teorias do campo, notadamente de natureza estruturalista, em curso desde o fim dos anos 1970; e pela digitalização e disponibilização ampla de grandes arquivos documentais, cuja acessibilidade propicia uma maior aproximação entre teóricos do cinema e fontes históricas. Em nível internacional, constatamos a existência de trabalhos anteriores, de inclinação lexical que partilham da preocupação central da história conceitual tal qual formulada por Koselleck, de articular expressões linguísticas e contextos sociais e históricos (Giraud, 1958). No âmbito nacional, também contamos com importantes pesquisas que se debruçaram sobre os componentes sociais, políticos e ideológicos de conceitos cinematográficos, sem necessariamente reivindicar esta tradição metodológica específica (Galvão; Bernardet, 1983; Xavier, 2017 [1975]). De nossa parte, esperamos contribuir com este artigo para uma valorização das análises semânticas de conceitos como fontes ricas para as histórias do cinema brasileiro.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

As distintas conotações das consciências cinematográficas

As ocorrências da expressão *consciência cinematográfica* crescem de forma intensa e rápida no final da década de 1940. Em nosso levantamento, identificamos cinco menções ao termo no ano de 1948, um volume maior do que o total de registros anteriores à data – que se somam quatro entre 1932 e 1947. No ano seguinte as ocorrências da expressão quase duplicam, chegando a nove casos, e atingem o pico histórico de usos do termo.

Excetuados alguns casos pontuais, até meados de 1949, jornalistas críticos e cineastas mobilizam a expressão com o intuito constante de qualificar o trabalho criativo de diretores e, consequentemente, o valor de suas produções fílmicas. Usa-se a expressão *consciência cinematográfica* com o objetivo de reconhecer nestes criadores o pleno domínio da técnica e da estética cinematográfica, para se indicar nas obras os sinais deste conhecimento – ou a ausência dele[3]. Não por acaso, a série inicial de usos se encontra sobretudo nas seções críticas dos periódicos, em textos destinados à discussão formal das obras.

Trata-se de uma conotação que é mobilizada por Lima Barreto (1936), em entrevista concedida ao *Correio Paulistano*, ainda nos anos 1930. Anunciando um "pequeno filme científico-educativo" que preparava à época com Victor del Picchia, diz que:

> [...] na medida das nossas possibilidades materiais, demos o que tínhamos. Se não for a melhor película do gênero, já exibida no Brasil, será pelo menos o filme de mais 'consciência cinematográfica' jamais feito em nossa terra. Garanto desde já: poderá ser mostrado em qualquer parte do mundo, perante quaisquer técnicos em indústria de leite, pois – quer pela fotografia, quer pelo seguimento logico e detalhado das cenas estudadas com carinho, quer pela sonorização e assunto – não nos envergonhará (Barreto, 1936, p. 6).

[3] Hugo Barcelos, em sua coluna no *Diário de Notícias* (1950), comenta sobre a situação da cinematografia brasileira, afirmando que: "Falta consciência cinematográfica. Das películas citadas acima [A echarpe de seda, A sombra da outra, Somos dois, Estrela da manhã, Pecado de Nina, e O noivo de minha mulher] nenhuma a teve". Ver também, adiante, a crítica de *Obrigado doutor* (Moacyr Fenelon, 1948) por Alex Viany (ver p. 7 deste artigo).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

As aspas ao entorno da expressão alertam o leitor de sua dimensão figurada. Não se tratava, evidentemente, de uma espécie de autopercepção fílmica, pela qual o filme seria cônscio de si mesmo. A expressão busca, de fato, caracterizar o projeto que Lima Barreto produzia então. Entretanto, sua função seria mais bem descrita como a de assinalar esta obra em desenvolvimento como um filme de qualidade, afirmando de antemão seu grande arrojo técnico e acurado conteúdo, capaz de colocá-lo em pé de igualdade com outras produções similares estrangeiras. Nota-se, inclusive, que a avaliação é de ordem quantitativa, pois a expressão é precedida do advérbio "mais". Por decorrência, compreende-se que a *consciência cinematográfica* também serve para atribuir ao agente criador, no caso a própria dupla de cineastas, a origem desta louvável característica. É de Lima Barreto e de Victor del Picchia, que "deram tudo que tinham", que emana dada consciência de cinema, símbolo da apropriação plena dos processos e códigos do meio, além de conhecimento acurado dos assuntos filmados. Em outras palavras, um filme de qualidade, produzido por cineastas de talento.

Esta conotação, a qual daremos o nome de *formalista*, prevaleceu na semântica da expressão entre suas menções anteriores à segunda metade de 1949. Trata-se de um sentido que se estrutura a partir de uma compreensão do cinema que é, simultaneamente, universalista, essencialista e anacrônica: universalista, pois aprumada por uma concepção do cinema enquanto arte regida por princípios fundamentais e transversais, e, portanto, potencialmente uniformes em nível global; essencialista, devido à dimensão centrípeta desta visão, pela qual o cinema teria valor enquanto meio artístico autônomo, constituído de códigos e práticas próprias e específicas – uma clara rejeição à natureza fundamentalmente intermedial do meio; e anacrônica, em função da ausência de qualquer noção evolutiva desta noção fixa de cinema, cujo modelo virtual é estanque e trans-histórico. Por esta significação, a *consciência cinematográfica* nos remete à esfera da criação fílmica e, mais especificamente, ao gênio criativo de um determinado cineasta. Este indivíduo é valorado segundo a sua capacidade de adequar a matéria prima do filme (isto é, o mundo registrado pela câmera) às convenções e códigos próprios da arte do cinema, entendidos como exclusivos a esta – gesto que ecoa conhecidos debates antigos sobre a especificidade cinematográfica, cujos arautos em território nacional foram os membros do cineclube carioca *Chaplin-Club*[4].

[4] Sobre o debate, ver *As idealizações do Chaplin-Club: inspirações e caminhos* (Xavier, 2017, p. 250-

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

O componente essencialista da expressão fica explícito no uso feito por Alex Viany em uma crítica de *Obrigado doutor* (Moacyr Fenelon, 1948), na qual a *consciência cinematográfica* se opõe a uma sensibilidade radiofônica:

> Mais um filme nacional, precedido de grande publicidade e expectativa, que decepciona. De saída, porém, devemos fazer justiça: a intenção de seus realizadores foi a melhor possível. Abordaram um argumento sem sambistas, sem shows radiofônicos, sem teatro de revista. Coisa séria. Mas cometeram o primeiro pecado ao adaptarem uma novela... radiofônica. Por que sempre o rádio? Talvez porque o grande público das novelas constituía uma garantia de boa bilheteria. Resultado: a bilheteria foi boa mas o filme... apenas passável. Sente-se a falta de um diretor com mais consciência cinematográfica. O diretor, como sabemos, é a alma de uma película (Viany, 1948, p. 86).

São diversos os cronistas e críticos que fazem uso da *consciência cinematográfica* segundo esta conotação formalista. Para além de Lima Barreto e Alex Viany, em nosso levantamento encontramos ocorrências em textos de Hugo Barcelos (*Diário de Notícias*, 1948, p. 8), Eduardo Graco (*O Cruzeiro,* 1948a, p.90; 1948b, p. 96), José Amádio (*O Cruzeiro*, 1949a, p. 86; 1949b, p. 82), e em textos não assinados nas páginas do *Hollywood Cine Ilustrado* (1946, p. 872). Para os objetivos deste trabalho, esta significação constitui um ponto de início, uma formulação semântica tradicional, a partir da qual poderemos situar os usos posteriores.

Da série inicial que se prolonga até meados de 1949, identificamos duas ocorrências cujo sentido destoa da conotação formalista. Uma se encontra em um texto escrito por Lucilo Varejão Filho (*Diário de Pernambuco*, 1948, p. 2), no qual a expressão é utilizada no contexto de uma discussão sobre a atuação de cineclubes – um elemento que será recorrente nos usos feitos durante a década seguinte. Outra se localiza em uma nota não assinada da seção de programação cinematográfica do *Jornal do Brasil* (1940, p. 4). Nela, em razão de uma reprise de *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Viana,

261).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

1936) no cinema *Pathé Palácio*, um jornalista apresenta o filme acordando grande destaque aos efeitos históricos deste sobre o cinema brasileiro:

> Com poucos recursos, fruto apenas do entusiasmo de um homem, Oduvaldo Viana, que soube contagiar uma equipe de bons artistas, surgiu 'Bonequinha de Seda' numa época em que o cinema nacional tinha sofrido grave colapso... E, como por milagre, o Brasil inteiro viu diante dos olhos erguer-se algo que, guardadas as devidas proporções, nada ficava a dever ao que se fazia lá fora... [parágrafo] 'Bonequinha de Seda' foi o despertar da consciência cinematográfica brasileira. Foi o primeiro arranco para um futuro que está sendo vencido com esforço e boa vontade... Foi o ponto de partida de uma indústria que, apesar dos pesares, vai marchando para a frente... (Jornal do Brasil, 1940, p. 4).

A leitura do texto revela uma conotação distinta daquela de tradição formalista. Alguns pontos de contato se mantêm, como a materialidade fílmica da consciência e o horizonte universalista da qualidade cinematográfica (traços partilhados pela formulação formalista e pela conotação que a sucederá), no entanto, são notáveis as diferenças entre o sentido deste uso e aquele expresso nos exemplos anteriores. Primeiramente, observa-se no emprego feito na nota de *Bonequinha de seda* a agregação de um componente geográfico à expressão. Para seu autor, trata-se de uma "consciência cinematográfica brasileira", um fenômeno situado cujo "ponto de partida" é o filme de Oduvaldo Viana, mas cujo raio de efeitos compreende, ao menos potencialmente, todo o cinema nacional. Apesar da manutenção da crença em um certo padrão fundamental do cinema, arrefece-se nesta formulação o sentido subjetivo e individual da *consciência cinematográfica*, restrita em seus usos tradicionais à caracterização de cineastas e suas obras, para considerá-la como um fenômeno coletivo ligado a um contexto cultural determinado. Para além deste enquadramento geográfico, neste outro uso da expressão existe igualmente uma delimitação temporal, que é ausente em sua formulação tradicional trans-histórica. Pela associação da *consciência cinematográfica* com o verbo *despertar*, a expressão ganha um sentido cronológico e passa então a representar um

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

ponto de inflexão histórico que delimita, ao menos, dois espaços temporais: um anterior e outro posterior à emergência da proclamada *consciência cinematográfica*.

Apesar de datar do início dos anos 1940, a semântica mobilizada nesta nota de *Bonequinha de seda* prenuncia a conotação da *consciência cinematográfica* que dominará os usos da expressão desde meados de 1949 até a segunda metade dos anos 1960. Na coleção examinada, a recorrência do termo quase duplica entre os anos de 1948 e 1949, e, acompanhada desta crescente, observa-se o aparecimento de uma *outra* significação da expressão que reformula seu significado tradicional formalista. Um dos principais autores que integram este momento, e aquele que fez uso mais recorrente do termo durante todo o período analisado, foi Carlos Ortiz[5]. Somente no ano de 1949, identificamos quatro menções à expressão em textos escritos pelo crítico para o jornal *Folha da Manhã*, nos quais as diferenças em relação à conotação anterior são claras:

> Temos procurado manter os nossos leitores a par do movimento dos clubes de cinema da capital e do interior do Estado, porque julgamos de vital importância a existência e o funcionamento desses organismos para a educação cinematográfica das massas e para o destino artístico e cultural do "écran" no Brasil. [parágrafo] Cabe aos cineclubes despertar e consolidar a consciência cinematográfica: ampliar cada vez mais as possibilidades de apreciação crítica do povo ante o que se apresenta nas telas e nas salas escuras; fazer de cada fã um crítico de cinema: preparar quadros artísticos e técnicos para o cinema nacional (Ortiz, 1949, p. 10).

Percebe-se que o uso feito por Ortiz reitera e aprofunda os desencontros entre o sentido mobilizado no texto sobre *Bonequinha* e a conotação formalista da expressão. Assim, a *consciência cinematográfica* tem sua qualidade universalista reformulada e a expressão passa a comportar uma dimensão geograficamente situada de contornos nacionais; sua referencialidade é igualmente deslocada, deixando a área das instâncias produtoras e suas obras (os cineastas e seus filmes) para se remeter a uma coletividade

[5] Carlos Ortiz foi crítico e instrutor do *Seminário de Cinema do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, no qual foi responsável pelos cursos de história do cinema. Sobre a história do centro, ver Uchôa (2017)

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

externa a este eixo (notavelmente, os cineclubes, orientados à mediação de obras); por fim, ela é dotada de um sentido temporal, garantido pela ligação com o verbo *despertar*, acompanhado aqui por *consolidar*, que capacitam-na a demarcar períodos anteriores e posteriores a sua própria emergência. Estes componentes – a situacionalidade, o enfoque mediador e a cronicidade – somam-se à ideia original de um cinema de qualidade e constituem os pilares de uma outra conotação da consciência cinematográfica que nomearemos *sócio-histórica*.

Pela observação do conjunto de menções ao termo levantado, observa-se que, do final dos anos 1940 até meados dos anos 1960, esta formulação foi dominante sobre a conotação formalista anterior. A própria materialidade fílmica que, até então, era consenso entre os usos (falava-se da *consciência cinematográfica* a partir de filmes específicos, mesmo quando descrevendo o trabalho de artistas e cineastas), dá espaço para uma pluralidade de instâncias mediadoras e receptoras que se transformam em portadoras de consciência – como filmotecas, cineclubes, periódicos, centros de estudos, festivais de cinema, associações profissionais, o próprio público dos cinemas, entre outros. Atestamos esta diferença pelos usos feitos em textos de Vinicius de Moraes, Paulo Brandão e Sylvano Cavalcanti de Paiva:

> A Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo já representa um passo de sete léguas, no sentido da criação de uma consciência cinematográfica entre os mais jovens e do estudo da arte cinematográfica em bases científicas (Moraes, 1952, p. 7).

> É preciso filmar decentemente. A consciência cinematográfica popular desenvolveu-se a olhos vistos nestes últimos anos. Sem um mínimo de decência técnica, um filme não resiste às plateias de hoje em dia (Brandão, 1953).

> O crítico deve ter uma alta consciência cinematográfica; nestas condições ele deve simultaneamente informar e orientar. Decompondo os elementos constitutivos da obra fílmica, deve ser capaz de sintetizar, para os seus leitores, o

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

> pensamento dos realizadores. Deve combater ou aplaudir com a mesma veemência o que é ruim e o que é bom. Com a mesma veemência ou com a mesma frieza clínica. Não deve jamais submeter a sua crítica ao gosto da massa inesclarecida que, por preguiça mental, "prefere" o produto de baixa categoria que lhes oferecem os produtores com o objetivo de anular a consciência social (Paiva, 1954, p. 10).

Através do emprego da expressão segundo este sentido, feito por estes jornalistas e críticos (além de outros autores importantes como Antonio Moniz Vianna e Paulo Emílio Sales Gomes[6]), a semântica da *consciência cinematográfica* foi transformada. Percebe-se a profundidade da mudança pela maneira como ela afeta a enunciação de autores que, em um momento anterior, mobilizaram-na a partir de seu sentido estritamente formalista. É o caso, por exemplo, de Alex Viany. Em texto publicado na revista *Manchete* – periódico no qual avançava os escritos que posteriormente compuseram a *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) – o crítico desenha um panorama da filmografia silenciosa brasileira, e, após citar o que considera terem sido obras-primas do período, conclui com:

> Através de erros e de acertos, empreitadas honestas e desonestas, sucessos e fracassos, fora criada uma consciência cinematográfica, haviam aparecido homens e mulheres com legítima vocação para o cinema (Viany, 1954, p. 58).

Pela comparação deste uso com aquele anterior feito em texto publicado na revista *Cruzeiro*, evidencia-se a influência da conotação sócio-histórica sobre a escrita do autor. Se, de um lado, a referência fílmica e subjetiva é mantida, ecoando um sentido formalista da expressão (afinal, trata-se de uma consciência que fora criada, segundo Viany, por uma série de filmagens e projetos de filmes); de outra maneira, segundo a

[6] Moniz Vianna (1963), em texto opinativo sobre a relação entre o campo político e o *Cinema Novo*, aponta: "Se Seara Vermelha despertou principalmente a consciência cinematográfica de políticos profissionais, já Vidas Secas atraiu à crítica de cinema personagens da crônica vaga e da literatura" (1963, p. 3); Paulo Emílio por sua vez emprega o termo em múltiplas ocasiões na sua coluna do *Estado de São Paulo*, seguindo esta tendência semântica que nomeamos sócio-histórica (ver Gomes, 1960a, 1960b, 1960c).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

moda sócio-histórica, a expressão é dotada de sentido histórico e geográfico, componentes que são mobilizados, respectivamente, pela associação com o verbo "criar" e pela contextualização estritamente nacional do texto.

Fenômeno semelhante é observável no uso do termo feito por Lima Barreto. Ao contrário de Viany, que termina por sintetizar as duas tendências semânticas em um modo híbrido, conjugando elementos dos dois polos, Barreto renuncia ao sentido formalista e adota a conotação sócio-histórica integralmente. Anos após discorrer sobre a *consciência cinematográfica* de seu filme científico, o cineasta faz uso do termo para qualificar a recepção de seu longa-metragem *O Cangaceiro* (1953):

> O meu primeiro filme, com as consequentes premiações e sua larga aceitação em todos os países despertou uma consciência cinematográfica nacional e a cobiça dos que querem fazer dinheiro fácil, explorando o difícil tema do cangaço (Barreto, 1964, p. 1).

Pela comparação, o deslocamento semântico da expressão fica claro. Apesar de esquemáticas, pois não há unicidade na série de conotações examinadas, as categorias propostas permitem o delineamento desta transformação, cujos fatores demandam esclarecimentos adicionais.

O deslocamento semântico enquanto fenômeno sócio-histórico

Até este ponto, nos dedicamos a caracterizar as conotações que integraram a semântica da *consciência cinematográfica* e a situar historicamente seus usos. Contudo, a compreensão efetiva da transformação de sua significação não pode ser atingida apenas pela via da análise formal interna da expressão. Explicações de base puramente linguística, apesar de apropriadas, não seriam suficientes, pois integram o fenômeno um número importante de fatores sociais e culturais que demandam outros métodos de análise para uma efetiva compreensão.

Durante o período examinado (1949-1969), o campo cinematográfico brasileiro viveu imensas transformações. Mesmo se deixados de lado os eventos ligados de forma mais direta ao *Cinema Novo* – que em si é um universo infindável, ligado sobretudo aos anos 1960 – observa-se que, na toada do fim do Estado Novo e da

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

Segunda Guerra (isto é, na retomada democrática do país) iniciou-se um tempo de rápidas transformações para o cinema brasileiro. No âmbito da produção cinematográfica, ocorreram mudanças substanciais como a fundação da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949), uma empreitada que marca a aproximação de capitalistas paulistas do meio cinematográfico nacional (Galvão, 1981, p. 11). Não se trata do único investimento empresarial, sendo acompanhado pela criação de outros estúdios como a *Companhia Cinematográfica Maristela* (1950) e a *Multifilmes* (1952), além de um certo número de projetos menores. Atrelado à fundação da *Vera Cruz*, temos a vinda (ou retorno) de Alberto Cavalcanti, renomado cineasta brasileiro de carreira internacional que ocupou a direção de produção do estúdio desde sua chegada em 1949.

O efeito da construção destes centros produtivos sobre o meio cinematográfico brasileiro, apesar de substancial, nos parece hoje mais restrito do que as grandes transformações que recaíram então sobre o âmbito da *mediação* cinematográfica. Pelo termo, buscamos caracterizar uma parcela do campo cinematográfico onde se congregam agentes e instituições destinados à "circulação" de obras e ao "estabelecimento de relações" entre espectadores e filmes – instância cara às pesquisas alinhadas aos métodos da história cultural (Ory, 2019, p. 15). Este polo articulador, que até o final dos anos 1940 contava com um número bastante limitado de atores e instituições, expande-se de maneira bastante expressiva com a aproximação da década seguinte, acompanhando uma tendência global de valorização de suas atividades – como atestado, por exemplo, por trabalhos sobre o contexto francês (Baecque, 2010). Em razão de tal, o cinema brasileiro, enquanto um campo congregador de agentes, instituições e obras, alarga-se. Para além de uma filmografia e de um conjunto de cineastas, técnicos e produtores, agremiados ao entorno de um pequeno número de estúdios, ele também passa a se constituir progressivamente por numerosos cineclubes, centros de formação, associações profissionais, órgãos de preservação e difusão (as celebradas cinematecas), festivais internacionais e retrospectivas nacionais, contando igualmente com uma presença mais ampliada na imprensa (através tanto de periódicos gerais quanto especializados) e no mercado editorial como um todo.

Sem pretender a exaustividade, cabe-se destacar que na passagem dos anos 1940 aos 1950 ocorre a criação da Filmoteca do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1949), embrião institucional da futura *Cinemateca Brasileira*, e a inauguração da *Filmoteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (1951), posterior *Cinemateca*

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

do MAM, dois pilares centrais sob os quais se apoiam as novas e crescentes iniciativas preocupadas com a valorização e preservação do cinema no Brasil. Suas fundações refletem e propiciam o surgimento de um número importante de cineclubes que se estabelecem por todo o país, assim como a criação de centros de formação cinematográfica – como o *Centro de Estudos Cinematográficos do Masp* (1948), tornado em *Seminário de Cinema* no ano seguinte, e o *Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro* (1948).

Em termos de eventos, ocorrem encontros de natureza profissional – como o *Congresso Paulista do Cinema Brasileiro* (1952), e os dois Congressos Nacionais organizados no Rio (1952 e 1953)[7]–, e importantes festivais – como a *1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro* (1952), cuja segunda edição ocorre dois anos depois, sob a curadoria de Caio Scheiby e Benedito Junqueira Duarte, durante o *1º Festival Internacional de Cinema Brasileiro* (1954)[8] –, nos quais diversos atores do campo se reuniram a fim de celebrar e discutir os caminhos passados e futuros do cinema no Brasil. Com o avançar da década de 1950, esta agitação cultural resulta em um respaldo editorial mais amplo, tanto pela publicação de livros sobre cinema, quanto pela inserção de assuntos cinematográficos nos recém criados suplementos literários dos principais cotidianos brasileiros – cujos exemplos centrais são o do *Estado de São Paulo* (1956) e do *Jornal do Brasil* (1957) (Lucas, 2008, p. 20).

Outros eventos poderiam ainda ser incluídos, entretanto esta longa série de iniciativas é suficiente para demonstrar a expansão vivida pelo polo *mediador* entre o final dos anos 1940 e meados dos anos 1950 no Brasil, bem como sua diferença de escala e de diversidade quando comparada à evolução do contexto produtivo. A mediação e, principalmente, os mediadores, conquistam um espaço inédito no campo cinematográfico nacional e se integram plenamente às discussões sobre os caminhos do cinema brasileiro, nas quais gozam de crescente influência. É patente a preocupação destes atores com as questões do desenvolvimento do cinema nacional, sendo o tema central de suas colunas jornalísticas, críticas cinematográficas e apresentações em congressos, para além de compor o núcleo político, a missão fundamental, de suas empreitadas institucionais.

Evidentemente, o conjunto de mediadores não é homogêneo. É preciso notar que, apesar de terem como atividade principal a escrita, uma parcela destes também se

[7] Sobre as edições nacionais e paulistas dos congressos de cinema, ver Souza (2005).
[8] Para uma análise dos impactos deste evento específico, ver Zanatto (2021).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

dedicava à realização de filmes, e, portanto, pendulavam entre esferas criativas e articuladoras – o caso mais notório sendo o dos críticos da revista *Fundamentos* (Silva, 2019, p. 267-272). Mesmo de uma perspectiva interna, uma coesão coorporativa não aconteceu, pois o conjunto existiu sempre de maneira fraturada, dividido entre diversos grupos que possuíram projetos distintos, e por vezes conflitantes, para o cinema brasileiro. O caso do subcampo da crítica cinematográfica é exemplar para demonstrar estes limites, especialmente pois sua segmentação foi publicamente reivindicada, ainda em tempo, pelos próprios críticos que o compunham. Basta lembrar a tipologia da crítica brasileira descrita por Alex Viany, pela qual a coletividade era cindida entre "desonestos", "fósseis", "formalistas", e enfim, sua própria divisão de "críticos conscientes" (Viany, 1952, p. 27). Uma clivagem que é reafirmada anos depois por Fábio Lucas (1955), que defendia a distinção entre críticos preocupados unicamente com a arte cinematográfica e aqueles que se interessavam pela "mensagem" dos filmes. Trabalhos mais recentes observam com maior clareza e precisão estas fronteiras do corpo crítico brasileiro, estruturadas ao entorno de critérios ideológicos e de classe. Partindo do comentário de Fábio Lucas, Arthur Autran propõe assim uma separação em duas orientações principais[9]: um polo dominante "esteticista" e outro subalterno "crítico-histórico" (Autran, 2003, p. 106).

Ao primeiro grupo pertenciam críticos como Antonio Moniz Vianna, Almeida Salles, Ely Azeredo, B. J. Duarte e Décio Vieira Ottoni. Suas características comuns incluem uma presença perene nos principais periódicos da imprensa nacional, além de uma inserção privilegiada nos espaços institucionais de mediação cinematográfica, notadamente as cinematecas, onde ocupavam cargos centrais. Partilhavam também uma mesma posição de classe, sendo oriundos de famílias abastadas que lhes garantiam o acesso às profissões liberais, para além de lhes suscitarem a aderência à uma certa ideologia conservadora. A este grupo, opuseram-se os críticos ligados as atividades do Partido Comunista Brasileiro (PCB), como Alex Viany, Sylvano Cavalcanti Paiva, Carlos Ortiz e Noé Gertel. Contrariamente ao grupo anterior, estes críticos escreviam regularmente em periódicos de circulação reduzida, e, em nível institucional, atuavam por via de regra em instâncias que eram desprovidas de poder executivo, como

[9] Para além dos "esteticistas" e dos "crítico-históricos", Autran também chama atenção para outras parcelas que, apesar de menos relevantes em termos ideológicos, avolumavam o campo da crítica brasileira. Somam-se assim aos dois polos principais os "velhos críticos", cuja referência central era o cinema silencioso, os "católicos", com suas próprias redes editoriais e circuitos de exibição, e os "que não eram propriamente críticos", cronistas cujo trabalho se limitava a republicação de *releases* de distribuidoras (Autran, 2003, p. 108).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

os congressos de cinema. Em matéria social, advinham de classes médias ou mesmo da periferia (caso de Ortiz e de Viany). Pela comparação entre as origens e a atuação dos dois grupos, percebe-se que a fratura no seio da crítica cinematográfica brasileira ia além de um simples desacordo de gostos por filmes e refletia cosmovisões antagônicas de seus agentes. Concepções de mundo que, uma vez postas em contato com as questões cinematográficas, produziram de um lado preocupações de ordem estética, ligadas à especificidade da arte do cinema e às boas maneiras de sua técnica, e de outro interesse de natureza comunicacional, uma apreensão do cinema segundo suas capacidades de mobilização e de propaganda[10].

A terminologia proposta por Autran para categorizar os dois grupos possui claros paralelos com a que empregamos para nomear as duas conotações da *consciência cinematográfica* – o grupo "esteticista" ecoa a significação formalista, enquanto a parcela "crítica-histórica" o faz para o sentido sócio-histórico. Esperar-se-ia que esta correspondência nominal fosse paralela a uma equivalência nos usos da expressão, uma vez que ambas as categorias foram cunhadas através do exame de um mesmo tipo de *corpus* textual. Seria plausível, logo, que os críticos "esteticistas" tivessem se apropriado da *consciência cinematográfica* a partir de sua conotação formalista, dado à temática justamente estética de seus escritos. E, de fato, é possível identificar nos textos analisados uma correspondência entre os dois elementos, porém de muita baixa expressão.

Entre os críticos do polo dominante, é possível localizar ocorrências da expressão em textos de Moniz Vianna e de Ely Azeredo. Em alguns casos, percebe-se um componente de natureza formal na semântica mobilizada do termo por ambos os autores. Ele é flagrante, por exemplo, no emprego feito por Ely Azeredo em uma crítica sobre *Quando irmãos se defrontam* (*The Ugly American*, George Englund, 1963):

> Quando Irmãos se Defrontam" (título forte para concorrer com os piores do ano) ou "The Ugly American" vai ter a vala-comum das "boas intenções" sem lastro de lucidez política ou consciência cinematográfica (Azeredo, 1963, p. 8).

[10] Percebe-se aqui a interação entre um amplo campo de poder (econômico e político) que circunscreve a dinâmica do campo restrito da crítica cinematográfica e provoca, nestes, efeitos de heteronomia. Sobre, ver Bourdieu (1991, p. 7-14).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

Sentido que também se faz presente, mesmo que de maneira mais sutil, em texto de Moniz Vianna. Em sua crítica de *Caminhos do sul* (Fernando de Barros, 1949), o autor faz uso da expressão por meio de um modo híbrido, que conjuga elementos semânticos próprios tanto à tradição formalista quanto à significação sócio-histórica:

> Foi, incontestavelmente, o melhor filme nacional da temporada e um indício de que se está configurando, timidamente ainda, uma consciência cinematográfica neste pobre país (Vianna, 1950, p. 13).

Os dois exemplos, todavia, destoam da tendência geral dos usos feitos por estes autores. Durante o período analisado, encontram-se em seus textos, com maior ocorrência, o emprego da *consciência cinematográfica* segundo seu modo sócio-histórico. É o caso, por exemplo, da aplicação que Ely Azeredo faz da expressão em uma nota escrita na ocasião do lançamento da *Revista de Cinema*:

> Há um público no Brasil para publicações sérias sobre cinema. À parcela carioca desse público, dirigimos um apelo: prestigiem "Revista de Cinema" e estarão apostando com segurança no futuro do cinema brasileiro, contribuindo para a formação de uma consciência cinematográfica brasileira (Azeredo, 1954a, p. 2)

Meses depois, divulgando a 8ª edição deste mesmo periódico (Figura 1), Azeredo utiliza a expressão para intitular a republicação de uma matéria, acompanhada então pelo adjetivo "nacional":

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345



CINEMA

Por uma consciência cinematográfica nacional

NO oitavo número da "Revista de Cinema", editada, em Belo Horizonte, pelo grupo liderado por Cyro Siqueira, escreve o excelente crítico do "Estado de Minas":

"O lançamento do sétimo número da "Revista de Cinema" teve a qualidade de marcar um novo período na existência dêste mensário especializado, que entra, agora, em seu nono mês de vida corrida. As pequenas modificações introduzidas na apresentação gráfica coincidem com a larga ampliação da tiragem, imposta por uma receptividade por todos os motivos surpreendente. Hoje, vencido o fatídico sétimo número, "Revista de Cinema" se encontra difundida por todos os mais importantes centros culturais do país, em alguns dos quais sua vendagem chega a ser maior do que a registrada na própria capital de Minas".

"A repercussão alcançada pelo seu aparecimento e pela sua publicação regular atesta a necessidade de um órgão especialmente dedicado ao estudo e à discussão dos problemas relativos à arte cinematográfica Por êsse aspecto, tem sido realmente inestimável o apoio que nos foi e continua a ser dado pela ala mais representativa da crítica nacional e pela totalidade dos confrades locais: não fôra isso, certamente os debates que procuramos provocar através de suas páginas não teriam obtido a ressonância que conseguiram despertar, dando-nos a exata dimensão do espírito de estudo e pesquisa com que o cinema é atualmente examinado".

"A adesão à iniciativa do grupo mineiro, vinda de cidades longínquas como Recife, Maceió, Pôrto Alegre, Feira de Santana, Goiânia, etc., adverte-nos de que uma nova mentalidade, caracterizada pela seriedade no trato com o fenômeno cinematográfico, está aos poucos se formando e se solidificando irredutivelmente. Daqui para a frente, um estado de coisas, no qual essa mentalidade nova venha a estabelecer-se como a base do próprio cinema brasileiro, será apenas outra etapa consequente e lógica".

"A participação, a vigilância, o combate aos mistificadores, a recusa frontal ao engôdo como atitude oficial, a resistência ao jacobinismo idiota e estéril, o aplauso aos valores honestos, a indicação das melhores fontes de inspiração nítida e genuinamente nacional — tal é a atitude que êsse numeroso grupo de estudiosos do bom cinema deve assumir, capacitando-se de que sòmente por seu intermédio se poderá processar a imprescindível e desejada renovação dos quadros de cinema neste país".

("Revista de Cinema" pode ser encontrada na Livraria Agir, na rua México, 98-B).

Figura 1: Texto de divulgação da 8ª edição da *Revista de Cinema* (Azeredo, 1954b, p. 4). Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Um mesmo sentido é buscado por Moniz Vianna em depoimento acordado à revista *Filme*:

> *Filme* não é, embora, uma publicação hermética, accessível unicamente à iniciados; se assim fosse, estaria traindo o seu objetivo lógico, que é o de procurar contribuir, agindo paralelamente com o Círculo de Estudos Cinematográficos (de que é órgão oficial) e outros clubes de cinema; para a formação de uma consciência cinematográfica brasileira. (Vianna, 1949, p. 216)

Pela leitura destes extratos, percebe-se que, apesar de pertencentes ao grêmio "esteticista" da crítica cinematográfica brasileira – onde ocupam inclusive uma posição de destaque –, estes autores utilizam mais frequentemente a expressão segundo seu modo sócio-histórico, em detrimento de sua significação tradicionalmente

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

formalista. Uma conotação que, devido ao seu sentido situado e sua perspectiva historiográfica, pareceria ao menos, *a priori*, restrito ou mais alinhado ao grupo dos "crítico-históricos" – que de fato, mobilizam-na de forma quase exclusiva. Esperar-se-ia que, na esteira dos conflitos fundamentais entre nacionalismo e universalismo, formalismo e conteudismo (realismo), cinema hollywoodiano e europeu, as duas facções disputassem igualmente a semântica da consciência cinematográfica, buscando dotá-la de uma conotação que refletisse mais diretamente suas convicções críticas e ideológicas. Entretanto, não foi o que aconteceu. Ao contrário, os textos coletados revelam que o sentido sócio-histórico dominou a semântica da expressão desde meados de 1949 até o fim dos anos 1960, sendo empregado por ambos os fronts da crítica brasileira.

A razão deste acordo inesperado parece residir na posição partilhada pelos dois grupos no interior do campo cinematográfico brasileiro e em seu interesse comum de reivindicar a centralidade das instâncias mediadoras para o desenvolvimento do cinema nacional. Como demonstrado, a emergência da conotação sócio-histórica e seu progressivo domínio sobre o entendimento anterior formalista é concomitante à criação de numerosas instituições e iniciativas próprias à esfera da mediação. Tais instâncias eram justamente dirigidas por estes críticos, que, através de suas cinematecas, seus cineclubes, seus periódicos e seus centros formativos, conquistaram para si uma inserção de maior efetividade no campo do cinema brasileiro. É uma marca deste ganho de espaço, o deslocamento ocorrido nos debates sobre os problemas da cinematografia nacional durante a passagem dos anos 1940 aos 1950, discussões que, até então, se concentravam em tópicos do polo produtivo – amalgamadas sobretudo ao entorno do grande tema da industrialização –, e que em seguida foram matizadas por questões próprias à transmissão, à valorização e à preservação do cinema, atividades fundamentais das instituições mediadoras criadas então.

Na altura da segunda metade da década de 1960, percebe-se que este processo de apropriação da problemática do cinema nacional se encontra efetivado. Justifica-se então a centralidade da mediação pela sua capacidade, ao menos potencial, de formar um público adequado e fiel aos filmes brasileiros de qualidade – vistos então como maduros em nível estético, afinal alinhados às últimas tendências modernas globais, mas ainda apartados de uma massa de espectadores locais pois incompreendidos por estes. Trata-se claramente da posição adotada por Jean-Claude Bernardet (2007) que, em 1967, afirma que a intermitência produtiva do cinema nacional,

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

desde seus primórdios, era produto da contínua subjugação do mercado nacional ao filme estrangeiro, e, por decorrência, da pouca familiaridade do público brasileiro frente às suas próprias produções, às suas imagens na tela (Bernardet, 2007, p. 31-35). Uma ciclicidade que, afirma, recairia igualmente sobre o *Cinema Novo*, caso este não fosse capaz de suscitar a aderência dos espectadores nacionais – processo no qual se vê implícito a missão dos mediadores.

Um tal deslocamento, das problemáticas de produção para as de circulação e recepção, é paralelo àquele referente ao da *consciência cinematográfica*. Expressão que em um momento remetia majoritariamente à criação fílmica sob uma ótica estética e que, em seguida, passou a qualificar outros componentes do meio cinematográfico, situados para além do eixo cineasta/filme. O paralelo entre esta transformação semântica e a reconfiguração do campo cinematográfico nos indica que o fator principal das mudanças de sentido da *consciência cinematográfica* não reside nas disputas ideológicas entre as facções da crítica brasileira, mas sim no fenômeno da emergência e consolidação de um polo mediador para o cinema brasileiro e sua busca por autoridade frente às demais instâncias. À esfera da mediação, pertencem tanto “esteticistas” quanto “crítico-históricos” que, mesmo não partilhando um projeto comum para o cinema brasileiro, estão de acordo quanto à sua própria legitimidade enquanto grupo para os postularem[11].

Pela correlação entre as mutações do campo cinematográfico e da semântica da expressão, percebe-se a dimensão política da *consciência cinematográfica*. Já foi apontado que, empregada segundo sua conotação sócio-histórica, a expressão serve aos enunciadores como um conceito capaz de delimitar ao menos dois momentos distintos da cinematografia brasileira: aquele da *consciência* e, por conseguinte, outro anterior, que poderíamos deduzir como um de *inconsciência*. Atentando-se ao componente político do termo, compreende-se que estes dois momentos são valorados de maneira bastante distinta: opõe-se uma era de existência *consciente*, logo plena, vigilante e esclarecida, a outra, de permanência ignorante, latente e negligente. Uma binaridade que, por vias cartesianas, parece prolongar a longa querela da (in)existência do cinema no Brasil (Autran, 2014, p. 34-40), em que a existência não é um dado

[11] Apesar de termos ciência que houveram instituições mediadoras anteriores ao período tratado, optamos pelo termo de emergência devido à característica singular destas iniciativas da busca de autonomia e de valorização do âmbito da mediação. Casos notáveis precedentes, como por exemplo o da revista *Cinearte*, ainda nos anos 1920 não visavam a mediação como uma atividade fim, capaz de solucionar questões crônicas do cinema no Brasil. Ao contrário, era através da realização de filmes pelo posterior estúdio *Cinédia* que seu projeto cinematográfico poderia enfim avançar.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

material imediato mas uma conquista que depende de valores adicionais. O que se muda entre os debates existenciais do início do século e aqueles do final dos anos 1940 é o ponto de articulação dos dois estados. Antes situado na esfera criadora, em que a produção de filmes é suficiente para a geração do cinema nacional, agora a passagem se dá pelo meio mediador que, com mostras retrospectivas e textos historiográficos, garantem a sua existência.

Cabe notar inclusive que são poucas as ocasiões em que esta capacidade historiográfica do termo é mobilizada para dividir períodos anteriores ao da escrita. De forma recorrente, a expressão é empregada acompanhada de verbos no infinitivo – comumente *despertar*, *consolidar*, *formar* –, tendendo a situar no futuro o momento da consciência, este de plena realização das potências do cinema brasileiro. Projetada a imagem no horizonte, os agentes justificam a sua atuação no presente, como a etapa de um processo orientado para este destino necessário. Percebe-se assim a carga de *futuridade* da consciência cinematográfica (Koselleck, 2007, p. 101), pela maneira que ela participa da formação de um horizonte de expectativa, que dá forma a um campo de experiência.

É a relação da *consciência cinematográfica*, notadamente em sua forma sócio-histórica, com o projeto político do emergente grupo de mediadores do cinema brasileiro que permite o esclarecimento do motivo pelo qual a expressão deixou de figurar de maneira recorrente nas páginas de periódicos e de publicações a partir de 1969. Como fora percebido em tempo por Roberto Schwarz (1992), o ano foi marcado por uma investida do regime militar obstinada a “liquidar a própria cultura viva do momento” (Schwarz, 1992, p. 62) que, através de ferrenha perseguição política e de sistemática censura, impediu a efetivação de qualquer programa cultural elaborado anteriormente. Em termos bourdieusianos, vemos a heteronomia direta do campo de poder atuando sobre o campo cinematográfico, e por conseguinte em seu subcampo crítico (Bourdieu, 1991, p. 7-14). Furtada sua capacidade de fomentar um horizonte de expectativa, pois não havia futuro claro para o cinema sob um governo ditatorial, a expressão perde sua razão de ser, e assim retoma a um estado latente, com um uso muito mais esparso quando comparado ao período anterior.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

Conclusão

As análises aqui apresentadas não exaustam as leituras possíveis da semântica da *consciência cinematográfica*. Uma razão primária é sua limitação metodológica. Dado que a composição do *corpus* de estudo foi feita através de ferramentas de pesquisa em *full text* de bases digitais de periódicos, publicações que não foram até então digitalizadas, ou que não tiveram seus caracteres devidamente reconhecidos, não puderam ser incluídas[12]. Ainda sobre possíveis lacunas de fontes, é preciso destacar que, apesar de nos atermos a documentos textuais, existem evidências que indicam que a *consciência cinematográfica* era também uma expressão de uso oral. Em duas ocasiões distintas, diários relatam esta forma de uso da expressão por Mauro de Alencar, então presidente da *Associação Paulista de Cinema*, em notícias de suas declarações públicas (Azeredo, 1956, p. 4; *Cine Repórter*, 1956). É assim plausível que a *consciência cinematográfica* tenha circulado também oralmente, para além da via escrita das páginas da imprensa nacional, ecoando em outros contextos institucionais – como seminários, sessões de cineclubes, encontros de centros de estudos, etc. Se isto ocorreu com alguma frequência, certamente contribuiu para as mutações semânticas da expressão, sem necessariamente deixar registros desta influência.

Ainda sobre as transformações da significação da expressão, seria necessária uma ponderação mais profunda sobre as possíveis transferências semânticas entre a *consciência cinematográfica* e outras *consciências* que circundavam textos da época. Por exemplo, vê-se claramente em publicações de Carlos Ortiz pontes entre o conceito de *consciência de classe* e o seu uso da *consciência cinematográfica*. Na ocasião de uma nota sobre a economia do cinema francês, em que o autor critica o desconto fiscal aplicado aos filmes no país, este escreve que “levanta-se hoje toda a consciência cinematográfica” (Ortiz,1952), recorrendo à expressão para representar um conjunto de trabalhadores unidos em busca de melhores condições profissionais, evitando o uso de uma série de palavras e conceitos de maior acurácia – como sindicato, proletariado ou luta de classes. A razão pode estar ligada a uma certa censura do periódico em que trabalhava, da qual o crítico reclamou publicamente, ao menos em uma ocasião quando indicou a existência de um “index de assuntos proibidos” (De Jonald, 1951, p. 5), que poderia provavelmente incluir temas ligados à militância política de esquerda.

[12] Sobre os limites do uso de ferramentas de reconhecimento de caracteres ópticos (OCR) em pesquisas históricas, ver Navitski (2014, p. 125-126).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

Para além da consciência de classe, é preciso também examinar as transformações semânticas da *consciência cinematográfica* sob a luz de outras consciências artísticas que lhe foram contemporâneas. A expressão *consciência literária*, por exemplo, foi empregada por Antônio Candido em sua obra *Formação da literatura brasileira* (2006 [1959]). Para além de intitular o último capítulo de seu livro, ela serviu para caracterizar um longo movimento do meio literário brasileiro, que transpassou diferentes escolas estéticas (como a romântica e a realista), e que contribuiu paulatinamente para a emergência da literatura nacional: "À diferença entre estas fases, procuro somar a ideia de sua continuidade, no sentido da tomada da consciência literária e tentativa de construir uma literatura" (Candido, 2006 [1959], p. 36). Esta formulação, da tomada de consciência artística como etapa de um processo de amadurecimento que se consolida na formação de um meio artístico nacional, é partilhada por Paulo Emílio em seu texto *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966* (Gomes, 2016 [1966]). Após listar as investidas editoriais de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, ao longo dos anos 1920, o crítico afirma que:

> É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda, teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar de um movimento de cinema brasileiro. (Gomes, 2016 [1966], p. 67)

Cabe notar que, entre Paulo Emílio e Antônio Candido, e mais especificamente entre *Formação da literatura brasileira* e *Panorama do cinema brasileira*, existem ainda outros ecos semânticos – paralelos certamente ligados à relação estreita e influência mútua dos dois autores (Souza, 2002; Vigneron, 2022; Zanatto, 2018). Brevemente, nota-se por exemplo que a *organicidade* propiciada pelos periódicos, apontada pelo crítico cinematográfico, é paralela à ideia de "conjuntos orgânicos" que manifestavam "a vontade de fazer *literatura* brasileira [grifo do autor]" (Candido, 2006 [1966], p. 24-25), indicada pelo crítico literário.

O espaço semântico no qual a *consciência cinematográfica* se insere é amplo, e o presente artigo não pode analisar todas as interações que o compõe. Não obstante,

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

a análise do *corpus* recolhido, sua categorização entre tendências formalistas e sócio-históricas, seguida de um cotejamento dos usos com a disposição do campo cinematográfico brasileiro, revela a existência de um paralelo entre o deslocamento semântico da expressão e a consolidação de uma esfera mediadora neste espaço. Uma correspondência que se torna ainda mais evidente pela aderência do segmento de críticos, ditos formalistas, à *consciência cinematográfica* segundo seus contornos sócio-históricos, evidenciando a conexão da expressão a uma dinâmica de poder que vai além da disputa interna do campo crítico, para integrar aquele do cinema brasileiro como um todo.

Referências

AMÁDIO, José. Cine Revista. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 11 junho 1949a, p. 86.

AMÁDIO, José. Cine Revista. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 2 julho 1949b, p. 82.

AZEREDO, Ely. “Revista de Cinema”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 maio 1954a, p. 2.

AZEREDO, Ely. Cinema, por uma consciência cinematográfica nacional. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 8 dezembro 1954b, p. 4

AZEREDO, Ely. O cinema paulista vai ao nordeste. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 24 julho 1956, p. 4.

AZEREDO, Ely. Premios substituem bilheteria, a política exterior de Marlon. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 29 novembro 1963, p. 8.

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

AUTRAN, Arthur. **Pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARCELOS, Hugo. “Belinda”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 abril 1948, p. 8.

BARCELOS, Hugo. Cinema nacional. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 3 julho 1950, p. 8.

BARRETO, Lima. O cinema nacional apanhado nos seus diversos ângulos de câmera. **Correio Paulistano**, São Paulo, 29 agosto 1936, p. 6.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

BARRETO, Lima. Trilogia do cangaço. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 junho 1964, p. 1.

BRANDÃO, Paulo. Fatos, coisas e curiosidades. **A Scena Muda**, Rio de Janeiro, 4 fevereiro 1953.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 89, p. 3–46, 1991.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CINEMAS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 dezembro 1940, p. 4.

DE JONALD. Nem tudo é azul no cinema nacional. **A Noite**, Rio de Janeiro, 17 outubro 1951, p. 5.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.

DUAS faces na vida de um “astro”. **Hollywood Cine Ilustrado**, Rio de Janeiro, n. 25, 1946, p. 872.

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

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

GIRAUD, Jean. **Le Lexique français du cinéma, des origines à 1930**. Paris: Centre national de la recherche scientifique (CNRS), 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Contribuição de Alex Viany. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 janeiro 1960a, p. 5.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Um mundo de ficções. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 dezembro 1960b, p. 7.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A agonia da ficção. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 dezembro 1960c, p. 5.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966. *In*:_____**Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das letras, 2016.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Sales Gomes. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1966.

GRACO, Eduardo. Cine Revista. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 23 outubro 1948a, p. 90.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1345, v. 15, n. 1, pp. 01-29, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

GRACO, Eduardo. Cine Revista. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 13 novembro 1948b, p. 96.

JORNADA Nordestina do Cinema, em Birigui. **Cine Repórter**, São Paulo, 28 julho 1956, p. 12.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. **Histórias de conceitos:** estudos sobre a semântica e pragmática da linguagem política e social. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

LE FORESTIER, Laurent. L'inaccessible de l'accessibilité. **Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics**, n. 12, 2021. Disponível em : https://doi.org/10.4000/signata.3002. Acesso em: 09 set. 2026.

LUCAS, Fábio. Sobre a crítica de cinema. **Revista de Cinema**, v. 3, 1955.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. **Revista Brasileira de História**, v. 28, p. 19-40, 2008. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-01882008000100002. Acesso em: 09 set. 2026.

MORAES, Vinicius de. Retrospectiva do cinema brasileiro. **Última hora**, Rio de Janeiro, 16 dezembro 1952, p. 7

MÜLLER, Ana Lucia de Paula; VIOTTI, Evani de Carvalho. Semântica formal. *In*: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à lingüística II príncipios de análise**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

NAVITSKI, Rielle. Reconsidering the archive: digitization and Latin American Film Historiography. **Cinema Journal**, v. 54, n. 1, p. 121-128,142, 2014. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/558864. Acesso em: 06 set. 2026.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Brasil, 1953, 94 min, preto e branco, sonoro.

ORTIZ, Carlos. Programas para os cineclubes. **Folha da Manhã**, São Paulo, 15 novembro 1949.

ORTIZ, Carlos. O festim do cinema francês. **Folha da Manhã**, São Paulo, 17 abril 1952.

ORTIZ, Carlos. **O romance do gato preto: história breve do cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

ORY, Pascal. **L'histoire culturelle**. Paris: Que sais-je ?, 2019.

PAIVA, Sylvano Cavalcanti de. Realismo: Eis a Solução! **Revista de Cinema**, Belo Horizonte, 1954, p. 10.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

SANTOS, Yasmin Bidim Pereira dos. A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia. **Opiniães**, n. 18, p. 388-409, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180065. Acesso em: 09 set. 2026.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In*:_____**O pai da família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SILVA, Thiago Luiz Turibio da. **A institucionalização da crítica de cinema no Brasil:** discursividade, métodos, controvérsias. 2019. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emilio no paraíso**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema**. São Paulo: Linear B, 2005.

UCHÔA, Fábio Raddi. O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66). **Revista FAMECOS**, v. 24, n. 2, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.2.23234. Acesso em: 09 set. 2026.

VAREJÃO FILHO, Lucilo. O clube de cinema. **Diário de Pernambuco**, Recife, 1 agosto 1948, p. 2.

VIANNA, Antonio Moniz. Consultas e comentários. **Filme**, Rio de Janeiro, 1 dezembro 1949, p. 216.

VIANNA, Antonio Moniz. Cinema, retrospecto de 1949. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 janeiro 1950, p. 13.

VIANNA, Antonio Moniz. Críticos de base. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 julho 1963, p. 3.

VIANY, Alex. Cine Revista. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 9 outubro 1948, p. 86.

VIANY, Alex. A função do crítico de cinema. **Fundamentos**, v. 25, p. 27-29, 1952.

VIANY, Alex. O cinema brasileiro por dentro (II). **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 5 junho 1954, p. 58.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIGNERON, V. S. **Paulo Emílio, a última gargalhada**. 2022. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte:** um culto moderno, o idealismo estético e o cinema. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

ZANATTO, Rafael Morato. **Paulo Emílio e a cultura cinematográfica:** crítica e história

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1345

na formação do cinema brasileiro (1940-1977). 2018. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

ZANATTO, Rafael Morato. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954). **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 8, n. 1, p. 101-130, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.728. Acesso em: 09 set. 2026.

[I] Giovanni Saluotto

Doutorando em Cinema e Audiovisual em cotutela entre a Université Sorbonne Nouvelle (ED267–IRCAV) e a Universidade de São Paulo (ECA–PPGMPA).

E-mail: giovanni.saluotto-monteiro@sorbonne-nouvelle.fr.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Desdobramento da pesquisa de mestrado realizada no departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne Nouvelle, entre 2021 e 2023.

Fontes de financiamento:
Não se aplica.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Elementos marginais da pesquisa foram apresentadas em duas ocasiões: no *XIII Congresso Internacional da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento* (AIM, Porto, 2024); e no *VII Colóquio Internacional de Cinema e História* (São Paulo, 2024). Ambas as falas com o título *Diversas coisas governam os filmes: as consciências cinematográficas e a feitura do cinema brasileiro*, entretanto, o artigo adota uma metodologia radicalmente diferente destas comunicações.

Artigo recebido em: 03/09/2025. Aprovado em 20/04/2026.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.