



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 997

**A escrita da história em 90 anos de cinema:
*uma aventura brasileira***

**La escritura de la historia en 90 años de cine:
*una aventura brasileña***

**The writing of history in 90 years of cinema:
*a Brazilian adventure***

Luís Alberto Rocha Melo

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Cineasta e professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Juiz de Fora (MG) Brasil.
E-mail: luisrochamelo@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1061-7130>

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar o discurso historiográfico construído pela série de televisão *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* (1988), dirigida por Eduardo Escorel e Roberto Feith, produzida pela Metavideo e exibida pela extinta TV Manchete. O roteiro da série de seis episódios ficou a cargo de Eduardo Coutinho. Entre os tópicos analisados neste texto, foram examinados: a forma panorâmica assumida pela série televisiva; o estabelecimento do Cinema Novo como marco teleológico; o olhar crítico em torno das possíveis “revisões” do passado do cinema brasileiro; e a “vocação realista” que fundamenta e dá coerência às linhas de continuidade de uma história diversificada e desviante. Apontam-se dois exemplos de inovação que a série traz ao campo da historiografia sobre o cinema brasileiro. O primeiro diz respeito ao destaque dado à prática da “cavação”. O segundo relaciona-se à revalorização de uma chanchada, *Balança mas não cai* (1953), como um passo decisivo na trajetória de Nelson Pereira dos Santos rumo à realização de *Rio, 40 graus* (1955).

Palavras-chave: Historiografia Audiovisual; Eduardo Coutinho; Televisão; História do Cinema Brasileiro.

Resumen: El objetivo de este artículo es investigar el discurso historiográfico construido por un serie de televisión titulada *90 años de cine: una aventura brasileña* (1988), dirigida por Eduardo Escorel y Roberto Feith, producida por Metavideo y exhibida por la extinta TV Manchete. El guión de la serie estuvo a cargo



de Eduardo Coutinho. Entre los temas analizados en este texto se examinaron la forma panorámica que asume la serie de televisión, la instauración del Cinema Novo como marco teleológico, una mirada crítica a posibles "revisiones" del pasado del cine brasileño; y la "vocación realista" que fundamenta y da coherencia a las líneas de continuidad de una historia diversificada y desviada. Se señalan dos ejemplos de innovación que la serie trae al campo de la historiografía sobre el cine brasileño. El primero se refiere al énfasis dado a la práctica de la "cavação". El segundo está relacionado con la revalorización de una "chanchada", *Balança mas não cai*, como paso decisivo en la trayectoria de Nelson Pereira dos Santos hacia la realización de *Rio, 40 graus* (1955).

Palabras clave: Historiografía Audiovisual; Eduardo Coutinho; Televisión; Historia del cine brasileño.

Abstract: The purpose of this article is to examine the historiographical discourse of *90 years of cinema: a Brazilian adventure* (1988), a television documentary directed by Eduardo Escorel and Roberto Feith, produced by Metavideo and aired by the extinct TV Manchete. The script for the TV series was entrusted to documentary filmmaker Eduardo Coutinho. Among the topics addressed here, we study: methodological issues related to the writing of a panoramic history of Brazilian cinema; *Cinema Novo* as a teleological framework; the critical look around potential "revisions" of the past of Brazilian cinema; and the trend toward cinematic realism that underlies and gives coherence to the lines of continuity of a diversified and deviant history. Two examples of innovation that the series brings to the field of historiography on Brazilian cinema are pointed out. The first concerns the emphasis given to the practice of "cavação". The second is related to the revaluation of the comedy *Balança mas não cai* (1953), as a decisive step in the trajectory of Nelson Pereira dos Santos towards the realization of *Rio, 40 graus* (1955).

Keywords: Audiovisual Historiography; Eduardo Coutinho; Television; History of Brazilian cinema.

Introdução

No dia 19 de junho de 1988, às 22 horas, a extinta Rede Manchete transmitiu o primeiro dos seis capítulos da série televisiva *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*, codirigida por Eduardo Escorel e Roberto Feith, roteirizada por Eduardo Coutinho e produzida através da Lei Sarney pela Metavideo. Os episódios iam ao ar sempre aos domingos, sendo que o último deles foi exibido no dia 27 de julho de 1988. A data de estreia do programa não foi escolhida ao acaso; ela está colada às comemorações oficiais do Dia do Cinema Brasileiro, que por sua vez remete ao mito da "primeira filmagem" no país – a "vista" da Baía de Guanabara que teria sido tomada por Affonso Segreto a bordo do navio *Brésil*, em 19 de junho de 1898, também um domingo¹.

No final do ano de 1988, a editora Nova Fronteira lançou o livro *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*, cuja autoria é de Helena Salem. Assim como a série, a produção do livro só foi possível graças à Lei Sarney. Contando com recursos do Banco Sogeral, a Metavideo imprimiu, através da editora Nova Fronteira, dois mil exemplares do livro, sendo que 1.500 foram distribuídos como brinde de Natal para os clientes do banco, e os outros 500 exemplares entregues a bibliotecas e instituições culturais².

¹ Sobre a ideia da "primeira filmagem" como um mito na historiografia do cinema no Brasil, cf. o capítulo "Acreditam os brasileiros nos seus mitos? – O cinema brasileiro e suas origens" (BERNARDET, 1995, p.15-48).

² AUGUSTO, 1988-1989, p. 1.



Fartamente ilustrada, a publicação inclui, além do texto assinado por Helena Salem, extratos dos depoimentos que a jornalista e pesquisadora recolheu para o programa televisivo.

Tanto a série quanto o livro fazem parte de um processo mais amplo de divulgação e de popularização da história da atividade cinematográfica no país, em um contexto marcado por comemorações e festejos que incluíram festivais, mostras e retrospectivas em cinemas, salas culturais e canais de televisão. Ironicamente, em que pese o clima de festividade, o setor enfrentava uma de suas mais graves crises, que culminaria no fechamento da Embrafilme em 1990, decretada pelo governo neoliberal de Fernando Collor de Mello. A crise não era apenas financeira, mas também de legitimidade, como afirmou Eduardo Scorel em “Cinema e Estado”, texto publicado no *Jornal do Brasil* dois anos após a série ter sido exibida na Rede Manchete:

A imagem pública da Embrafilme acabou em frangalhos, depois de ser bombardeada durante anos com acusações de favorecimento e de ter sido posta em dúvida até mesmo a legalidade de suas operações. [...] Três anos se passaram, desde a frustrada reforma dos órgãos governamentais de cinema em 1987, sem que fosse formulada uma política industrial que assegurasse à produção cinematográfica brasileira um lugar à altura da importância que o cinema continua a ter entre os produtos culturais do mundo moderno. Ao descrédito foi-se somando a perda de prestígio. (SCOREL, 2005, p. 35-36)

90 anos de cinema..., a série³

De que forma estão organizados os seis programas da série *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*? Assumindo em seu conjunto um recorte panorâmico e cronológico, a série tem início com um prólogo que ocupa todo o primeiro segmento do Programa 1, apresentando o tema e suas principais atrações (filmes, movimentos, gêneros, estilos, cineastas, atores e atrizes) e convidando o telespectador a acompanhar essa longa história da atividade cinematográfica no Brasil, uma história em grande parte desconhecida mas – tudo neste prólogo faz crer – repleta de lances emocionantes e heroicos.

³ Utilizei para a análise da série *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* três arquivos digitalizados em formato de código aberto *mkv* contendo os seis programas, extraídos, por sua vez, de cópias em VHS. Agradeço a Carlos Alberto Mattos pela generosa cessão deste material, indispensável para esta pesquisa.



Apenas no segundo bloco deste programa inicial é que se mergulha na narrativa histórica propriamente dita. O texto lido pela locução, as imagens de arquivo e os depoimentos colhidos para a série vão construindo a narrativa, dos primórdios do cinema no Brasil, com a chegada do cinematógrafo no Rio de Janeiro e a filmagem inaugural de Affonso Segreto, até as primeiras produções nacionais de sucesso (os “cantantes”)⁴. A “vista da Baía de Guanabara”, que teria sido realizada por Segreto em 1898, é evocada a partir de uma fotografia de Marc Ferrez (a Baía vista de Niterói, tirada em 1890) e de planos gerais da Baía de Guanabara, vendo-se o Pão de Açúcar ao fundo. O episódio prossegue abordando os primeiros registros daquilo que hoje associamos ao gênero documental (Major Luiz Thomaz Reis, Silvino Santos, entre outros) e a prática da “cavação”⁵. Também ganham espaço os imigrantes pioneiros e algumas realizações ficcionais que marcaram época (como *Exemplo regenerador*, de 1919, e *Fragmentos da vida*, de 1929, ambos de José Medina). Os chamados “ciclos regionais” e os cineastas Humberto Mauro e Mário Peixoto – dois antípodas, conforme a série os apresenta – completam o panorama expressivo da era silenciosa.

O Programa 2 é dedicado à chegada do som e às iniciativas cinematográficas empresariais no Rio de Janeiro, com destaques para *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929), considerado o primeiro filme sonoro de longa-metragem realizado no Brasil, e o advento de dois dos primeiros estúdios cariocas dos anos 1930: a Cinédia de Adhemar Gonzaga e a Brasil Vita Filmes de Carmen Santos (um dos segmentos do programa, por sinal, intitula-se “Carmen, a grande dama”). A Atlântida, as chanchadas e o diretor Watson Macedo compõem os três últimos blocos deste episódio, fazendo a narrativa avançar até o final dos anos 1940.

A década seguinte é aquela que, no conjunto da série, vai ocupar o maior espaço. Nada menos do que três programas seguidos se dedicam a traçar o panorama do cinema brasileiro durante os anos 1950, destacando apostas temáticas, iniciativas industrialistas, personagens relevantes e experiências formais que marcaram aquele

4 “O cantante fazia a junção de uma peça filmada, um trecho de opereta ou uma ária famosa, a exemplo das *phonoscènes* da Gaumont, com sonorização ao vivo, exibindo em projeção a cena cantada, porém colocando por trás da tela do cinema o cantor em pessoa, dublando a música vista pelo espectador. A verossimilhança era muito mais forte porque o aparato técnico da reprodução musical não existia, dando-se, portanto, sem os chiados ou imperfeições dos discos do processo falante.” (SOUZA, 2018, p. 43)

5 O termo pejorativo “cavação” dizia respeito a filmes “tirados do natural” (isto é, sem atores e enredos) que abordavam, entre outros assuntos, “visitas de vultos políticos, inauguração de fábricas e ferrovias, aspectos de alguma rica fazenda ou de uma cidade do interior, enterros, partidas de futebol, corridas de carro, curas medicinais ou espirituais, festas populares, desfiles de carnaval, chegadas de navio, exposições comemorativas, feiras agropecuárias, desfiles militares, viagens ao interior do país, inaugurações de monumentos. [...] Os ‘cavadores’ também poderiam ser financiados pelo Estado, para produzir cinejornais oficiosos, ou então por particulares (em geral, pessoas ricas e influentes da elite rural ou urbana). Nesse caso, os filmes resultavam em institucionais ou documentários que serviam para valorizar o nome de alguma família, registrar os atos de algum político ou ressaltar as vantagens dessa fábrica ou daquele produto”. Cf.: MELO, 2011, p. 25.

período. O Programa 3, por exemplo, é inteiramente dedicado à Vera Cruz, com seus astros e estrelas e sua proposta ambiciosa. Em contraposição ao “sonho” dos industriais paulistas, o Programa 4 examina o cinema independente no Rio e em São Paulo, além da busca pelo “realismo”. Nos dois segmentos finais deste episódio, a chanchada e a Atlântida voltam à cena, com destaques para o diretor Carlos Manga e o comediante Oscarito.

A segunda metade dos anos 1950 ocupa ainda os três primeiros blocos do Programa 5, dando conta das chanchadas produzidas por Herbert Richers, da recém-chegada televisão e do surgimento de um “cinema engajado”, localizado na Bahia, exatamente na passagem para os anos 1960. Este terceiro bloco como que “prepara” os dois segmentos finais, inteiramente concentrados no ano de 1962, considerado pela série como um “ano-chave” por trazer ao público (nacional e internacional) filmes como *Barravento* (Glauber Rocha), *Os cafajestes* (Ruy Guerra), *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte), este último ganhador da Palma de Ouro em Cannes.

O sexto programa da série compõe-se de cinco blocos e um epílogo, completando, assim, a imagem de um círculo iniciado com o prólogo do Programa 1. O Programa 6 tem como foco principal o Cinema Novo. O primeiro segmento, contudo, trata do cinema paulista (Luiz Sérgio Person, Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins). Nos quatro blocos finais, todas as atenções se voltam ao movimento cinemanovista, desde os seus primórdios (e aqui, mais uma vez, o recuo aos anos 1950 se faz necessário), até *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), ponto de culminância de um período que legou filmes como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964). Os títulos de alguns dos segmentos deste programa constroem um imaginário revolucionário e internacionalizante (“A grande virada”; “O Cinema Novo”; “Corisco ganha o mundo”). A reforçar a ideia de um ciclo histórico que se fecha, há um plano de um abraço afetuoso de Glauber Rocha em Humberto Mauro, extraído do curta-metragem *Colagem* (David Neves, 1966).

O epílogo cumpre a função esperada de resumir, em grandes pinceladas, todo o conteúdo da série, repassando títulos e nomes já vistos e comentados ao longo dos episódios. Em um esforço de síntese, desproporcional se comparado aos blocos temáticos anteriores, saltamos do golpe de 1964 para o trauma do AI-5, em 1968, e, ato contínuo, para a “resistência” e a “tentativa de consolidação industrial” do cinema brasileiro nos anos 1970-80, com filmes de prestígio cultural e aceitação popular. Mas evidentemente não há tempo para tratar desses temas nos limites estreitos de um epílogo; a série está chegando ao fim. Ressurgem as imagens que já conhecemos do



prólogo: a Baía de Guanabara fotografada em 1890 por Marc Ferrez a partir de Niterói; um plano geral da Baía com o Pão de Açúcar distante, evocando as filmagens de Segredo em 1898; e, finalmente, três planos encadeados por suaves fusões de ondas que batem nas pedras, remetendo ao final de *Limite* (Mário Peixoto, 1930). Após os créditos finais, o plano derradeiro: a imagem congelada do rosto de Corisco (Othon Bastos), reforçando (ainda e uma vez mais), a centralidade de *Deus e o diabo na terra do sol* na história do cinema brasileiro.

90 anos de cinema... e a “historiografia clássica”

Se tanto a série quanto o livro *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* podem ser entendidos como partes de um projeto historiográfico comum, como esse projeto se insere no panorama mais amplo da historiografia sobre o cinema brasileiro, sobretudo a que se desenvolveu a partir da segunda metade dos anos 1960, dentro e fora da universidade?⁶

Aspecto crucial na construção historiográfica da série e do livro, já mencionado no início deste texto, é a escolha metodológica calcada em uma narrativa panorâmica, cronológica e linear. Nesse sentido, em uma primeira visão, o projeto pode ser aproximado à tradição da “historiografia clássica” do cinema brasileiro, retomando aqui a definição que dá título ao estudo de Jean-Claude Bernardet (1995). Os programas roteirizados por Eduardo Coutinho e o livro de Helena Salem sem dúvida dialogam, em muitos aspectos, com as abordagens historiográficas consolidadas por trabalhos como *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viány (1959) e “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”, de Paulo Emilio Salles Gomes (1966).

No entanto, se a filiação com a “historiografia clássica” parece evidente, ela também precisa ser matizada. A começar pelo próprio termo “historiografia clássica”, que adotamos frequentemente sem grandes problematizações e de forma bastante seletiva quanto a seus representantes. Autores como Viány e Salles Gomes sempre vêm à tona como exemplos inequívocos de abordagens “clássicas”, mas são ambíguas as

⁶ Em relação a este recorte temporal, uso como referência o artigo “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”, de Arthur Autran (2007, p. 17-30). Nesse texto, Autran propõe a seguinte periodização: 1) *Proto-historiografia* (1920-1950); 2) *Historiografia clássica* (início: meados dos anos 1950); 3) *Historiografia universitária* (início: final dos anos 1960); 4) *Nova historiografia universitária* (início: anos 1990). Apesar das datações indicadas, deve-se levar em conta o que o próprio autor sublinha: “Evidentemente, como se trata de um panorama, são apenas traços gerais, e, como tal, sujeito a exceções e nuances. Também se deve observar que a caracterização dos quatro momentos diferentes não omite que há ligações entre eles, inclusive no sentido de alguns historiadores continuarem a produzir determinado tipo de historiografia mais típica de um período anterior ou posterior.”



avaliações que costumamos fazer a respeito de um livro como *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha (1963), ensaio que tanto pode ser relacionado a um diálogo com a “historiografia clássica”, quanto à ideia de uma “tradição da ruptura”⁷.

Ao contrário do que ocorre com as partes relativas ao “mito das origens” e ao contexto da “Bela Época” (1908-1911), em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995) Bernardet não discute as abordagens que Alex Viány e Salles Gomes fizeram, por exemplo, dos anos 1950, ou, no caso de “Panorama...”, do então contemporâneo Cinema Novo. Até aí, nada de mais: trata-se, é claro, do recorte assumido por Bernardet para investigar, a partir dos textos de Viány (1959) e Salles Gomes (1966), os “métodos principais” e a “ideologia de base” da “historiografia clássica”. Mas, precisamente por isso, nunca é demais sublinhar que tais textos fundadores não foram analisados por Bernardet em sua *integridade*: “Para estudar a metodologia em operação neste discurso histórico, me detive em dois conceitos, que são o ‘nascimento do cinema brasileiro’ e a ‘Bela Época do cinema brasileiro’” (BERNARDET, 1995, p. 13).

Para além da “ideologia de base” ou do “discurso globalizante”, que fundamentam a visão nacionalista e o método da periodização, podemos nos perguntar se o termo “historiografia clássica”, aplicado por Bernardet à propósito dos “primórdios” do cinema brasileiro e da “Bela Época”, serviria em igual medida ao que Salles Gomes escreveu, por exemplo, sobre os anos 1950-1966, correspondentes à “5ª época” de seu “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”. Existiriam diferenças e nuances metodológicas perceptíveis, conforme Salles Gomes aproxima-se de sua própria época e pode falar a partir de uma vivência pessoal e de um maior acesso a filmes, documentos e personalidades ainda em atividade no meio cinematográfico?⁸ Nesse sentido, que lugar ocuparia o Cinema Novo enquanto objeto de estudo no entendimento mais amplo da “historiografia clássica”, uma vez que em “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966” – texto paradigmático – esse movimento cinematográfico é incorporado como parte de uma etapa histórica tão importante quanto as demais?

Minha intenção aqui não é criticar o recorte escolhido por Bernardet em seu livro, mas interrogar sobre o próprio uso que nós pesquisadores posteriormente

7 A referência aqui é Octávio Paz (2013, p. 16): “Nem o moderno é continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição”.

8 A mesma pergunta poderia ser feita a propósito do subcapítulo 10 de *Introdução ao cinema brasileiro*, “Onde se contam tropeços e se dá uma receita” (VIANY, 1959, p. 147-173), em que Alex Viány discute questões relacionadas aos Congressos de Cinema ocorridos entre 1952-1953, bem como aspectos da legislação e as produções do cinema contemporâneo da época (final da década de 1950). É neste subcapítulo, inclusive, conforme aponta Arthur Autran, que Viány valoriza a chanchada como prova de que “da quantidade virá a qualidade”. Nas palavras de Autran: “Uma das maiores qualidades da *Introdução ao cinema brasileiro*, até hoje pouco reconhecida, foi tentar compreender a importância da chanchada, sem negar suas limitações ideológicas e estéticas” (2003, p. 227).



passamos a fazer da expressão “historiografia clássica” a propósito dos textos fundadores de Viány e Salles Gomes. Além disso, meu intuito é trazer para esta discussão a presença ambígua do Cinema Novo como, ao mesmo tempo, lugar de produção e objeto de estudo na construção e no estabelecimento deste mesmo discurso historiográfico denominado “clássico” e que também frequentemente se entende como *tradicional*.

A “bela época” do Cinema Novo

Para um projeto finalizado em 1988, *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* apresenta um recorte temporal curioso: 1898 a 1964. A rigor, comemora-se os 90 anos do cinema brasileiro, mas apenas 66 anos dessa história é que nos são contados⁹. A consequência dessa delimitação temporal é a reiteração do Cinema Novo como marco zero a instituir um “antes” e um “depois”, ponto culminante para onde deságuam todos os esforços e tentativas anteriores, momento inaugural de uma cinematografia inovadora.

Para sermos mais exatos, podemos falar em dois cortes temporais, um subsumido ao outro. Por baixo do corte primordial de 1964, temos o de 1968. Se a primeira data aponta para o êxito artístico e o impacto do golpe civil-militar, a segunda assinala uma derrota política, conforme fica claro na locução *over* do epílogo do Programa 6:

O Cinema Novo, no seu primeiro grande momento de esplendor, foi atingido pelo impacto do Golpe de 64 e a repressão que se seguiu. O experimentalismo e a militância política recuaram, mas continuou uma linha de filmes que elaboraram uma reflexão sobre o fracasso da esquerda e do populismo. *Terra em transe*, de Glauber Rocha, é o filme-síntese dessa postura, aliando à reflexão uma poética e uma linguagem de grande força expressiva. Estreado em 67, foi uma espécie de canto do cisne do Cinema Novo, pois no ano seguinte o Ato Institucional nº 5 liquidou a possibilidade de livre expressão. Apesar do clima adverso, o cinema brasileiro resistiu depois de 68. Os anos 70 viram o esforço e a tentativa

⁹ Apesar de abarcar em sua narrativa diversos períodos, estilos e sistemas de produção, esse recorte deixa de fora não apenas a segunda fase do Cinema Novo (a partir de 1965), como também a atuação do Estado na criação do Instituto Nacional do Cinema e da Embrafilme; a geração pós-1968 rotulada como “Cinema Marginal”; a pornochanchada e o cinema da Boca do Lixo; os “anos de ouro” da Embrafilme sob a gestão de Roberto Farias; a produção de curtas-metragens e o cinema experimental realizado em Super-8 em diversas regiões do país; e, finalmente, a geração dos cineastas que estrearam seus primeiros longas-metragens nos anos 1980.



de consolidação industrial. Da repressão da ditadura até a abertura dos anos 80, continuou o longo processo, ainda longe de terminar, da construção de um cinema dono de seu mercado e amado por seu público. (Programa 6, arquivo digital *mkv* n. 3, 1h48min-1h49min)

Tudo se passa como se após o AI-5 não tivesse havido entre o Cinema Novo e o regime militar um complexo e contraditório percurso de negociações, que envolveu sim a resistência, mas também a cooptação. Ao eliminar o protagonismo do Cinema Novo na Embrafilme, o projeto historiográfico de *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* garantiu aos cinemanovistas o *status* de heróis da resistência¹⁰.

A série permite repensar e expandir a noção de “historiografia clássica” na medida em que, a partir de parâmetros tradicionais de periodização, incorpora e assume o Cinema Novo como uma etapa histórica consolidada – o que também significa que se pode entendê-la como *superada*. Afinal, já não se trata, como no texto de Salles Gomes publicado em 1966, de assumir o Cinema Novo como um debate contemporâneo, um movimento em busca de afirmação no mercado e em luta contra as adversidades políticas conjunturais – em suma, como o lugar do “presente” de onde se olha o “passado” e se vislumbra o “futuro”. Em 1988, o Cinema Novo *já era história*, e como parte integrante e estruturante da narrativa “clássica” de *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* (série e livro), institucionaliza-se como uma nova “Idade de Ouro”, espécie de “Bela Época” dos anos 1960, no entanto muito mais complexa e vigorosa, porque ainda atuante enquanto motor teleológico de uma história canônica e heroizante¹¹. Não importa que o aspecto revelador dessa atualização não tenha sido propriamente intencional: ele foi decorrência de seu próprio momento histórico.

Apesar dessa adesão ao Cinema Novo, *90 anos de cinema...* também elabora uma narrativa sobre o passado do cinema brasileiro que incorpora outras abordagens historiográficas (diversas tanto da tradição cinemanovista, quanto dos parâmetros da “historiografia clássica”), em um notável esforço de atualização. Nesse sentido, a série estaria mais próxima da “historiografia universitária”, ou mesmo da “nova historiografia universitária”, de acordo com as categorias trabalhadas por Arthur Autran (2007, p. 17-30). Cabe então indagar quais teriam sido as referências com as quais o roteirista

10 O livro *90 anos de cinema...* também se encerra em 1964 (SALEM, 1988). É curioso notar como essa mesma leitura do AI-5 como um corte traumático na trajetória cinemanovista e a estratégia da eliminação da Embrafilme reverberam em um filme recente como *Cinema Novo* (Erik Rocha, 2016).

11 Ao analisar a forma como Paulo Emilio Salles Gomes, a partir das pesquisas de Vicente de Paula Araújo, caracteriza a “Bela Época” (1908-1911) em seu “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”, Jean-Claude Bernardet relaciona essa operação historiográfica à elaboração de uma visão mítica do “paraíso perdido” que se torna “utopia”. Assim, a “Bela Época” surge como “reconhecimento de um tempo primitivo tido como ideal, reposto como perspectiva da história. A Idade de Ouro abre e fecha a história”. Cf. BERNARDET, 1995, p. 34-48.

Eduardo Coutinho precisou lidar em sua elaboração historiográfica, tanto em termos das ideias e debates sobre o passado do cinema brasileiro, quanto em relação ao acesso às fontes filmográficas para a realização do roteiro. Aqui trazemos uma hipótese: em um como em outro caso, supomos um esforço de investigação, da parte de Eduardo Coutinho, que não deixava de ter em seu fundamento, ironicamente, um olhar crítico para a própria tradição “autorista” e “moderna” do Cinema Novo.

Coutinho, roteirista-historiador

Em uma declaração ao jornalista Claudio Figueiredo (1988, p. 24), publicada no dia da estreia da série na Rede Manchete, Eduardo Coutinho reclamou: “Se estivéssemos num país sério, se isso fosse um projeto da BBC, teríamos 50 pessoas trabalhando no programa”. Ele certamente sabia das imensas dificuldades que um trabalho dessa natureza acarretaria¹². O processo de pesquisa estendeu-se por oito anos, período durante o qual, assessorado por uma equipe técnica de dez pessoas, Coutinho teria assistido a cerca de 320 filmes brasileiros de diversas épocas (FIGUEIREDO, 1988, p. 24). A pesquisa sofreu sérias limitações decorrentes da precariedade da preservação do patrimônio audiovisual brasileiro:

Filmes com um só negativo, frágeis cópias a nitrato... Do cinema mudo apenas três por cento da produção nacional se salvaram. O que já havia se pulverizado dentro das latas de filmes a equipe de produção foi buscar na memória dos personagens dessa aventura. A jornalista Helena Salem saiu em campo para entrevistar 147 pessoas envolvidas na história do cinema no país (*Ibid.*).

No prólogo do Programa 1 da série, o tema da perda e da necessidade de preservação da memória cinematográfica é explicitamente abordado, não só pelo texto lido pela locução, mas pela própria exibição de cenas de filmes avariados. Trechos de *A filha do advogado* (Jota Soares, 1927) e *João da Mata* (Amilar Alves, 1923) surgem não como ilustrações dos “ciclos” de Recife e de Campinas, mas como exemplos de obras que, apesar de tudo, sobreviveram ao tempo e aos incêndios: “Muitos filmes foram guardados sem qualquer cuidado”, afirma a narração, “outros simplesmente jogados fora” (Programa 1, arquivo digital *mkv* n. 1, 02min44s-02min59s). Em certos momentos

¹² “Um trabalho de investigação que só poderia ser bem realizado por Coutinho, o diretor do genial *Cabra marcado para morrer*. Foi o que pensou Roberto Feith assim que teve a ideia do programa há dois anos [1986]. Coutinho resistiu o quanto pôde a embarcar em mais essa aventura” (FIGUEIREDO, 1988, p. 24).



dessa sequência, mal conseguimos discernir as figuras que se movem do emaranhado de riscos e manchas que dominam os fotogramas. Em seguida, sobre as imagens de duas técnicas que restauram negativos em uma mesa enroladeira e de máquinas de copiagem e revelação, a locução prossegue:

Se hoje podemos contar a história do nosso cinema, é graças ao paciente trabalho de pesquisadores e cinematecas. Com a ajuda deles, reunimos dezenas e localizamos centenas de filmes – ou fragmentos de filmes. Em meio a estes fragmentos, encontramos o fio da meada da nossa história. (*Ibid.*, 02min59s-03min27s).

É este “fio da meada” que nos interessa estudar. O emaranhado de riscos e manchas assume um valor de metáfora estética e histórica. É desse conjunto indistinto e fragmentado, de onde muitas vezes só é possível extrair algo usando muita imaginação, que *90 anos de cinema...* buscará construir uma narrativa orgânica e coerente. Explicitando logo de início um problema metodológico central para qualquer um que se proponha a realizar uma escrita audiovisual da história do cinema, o roteiro de Eduardo Coutinho deixa claro que ter ou não ter uma imagem é a grande questão.

Na continuidade do prólogo, vemos algumas cenas raras de bastidores (que incluem as filmagens de *Limite* e de *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, 1943), enquanto a locução explica que a história desse cinema é “a história de um eterno recomeçar, da luta para fazer uma arte industrial num país subdesenvolvido, enfrentando a concorrência com o filme importado, e muitas vezes sendo seduzido pela tentativa de imitar o modelo supremo criado em Hollywood” (*Ibid.*, 03min27s-03min46s). As imagens de arquivo dos bastidores de filmagens, por onde se movimentam fotógrafos e operadores de câmera, reforçam o imaginário de que cinema é, antes de mais nada, a produção de filmes visando a criação de uma indústria. Tais imagens funcionam como testemunhos de um ato cíclico de resistência em contraposição a um contexto político e econômico que transforma a atividade cinematográfica em sintoma do subdesenvolvimento. Temos aqui, evidentemente, a leitura paulemiliana inteiramente absorvida e traduzida em termos audiovisuais.

Essa não era a primeira vez que Coutinho se deparava com a necessidade de pensar a história do cinema brasileiro a partir de um passado fragmentado e em grande parte inacessível. Em 1974, durante todo o mês de agosto, uma série de atividades e exposições promovidas pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pela Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, pelo Departamento de Cultura do então Estado da Guanabara, e pela Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) resultou, entre outros eventos, na exibição de cerca de cem filmes nacionais (o mais

antigo deles de 1919) e na realização de um Seminário Sobre o Cinema Brasileiro, ocorrido de 26 a 31 de agosto no auditório da Cinemateca do MAM (PASSADO..., 1974, p. 8).

A palestra de abertura do Seminário (dia 26) intitulava-se “Uma revisão do cinema brasileiro”, e seu expositor foi Paulo Emilio Salles Gomes. Nos dias 27, 28 e 29, os ouvintes puderam acompanhar as seguintes falas: “Mercado: produção, distribuição, exibição”, com Zelito Viana e Geraldo Santos Pereira; “Caminhos alternativos”, com Jean-Claude Bernardet; e “Cinema documentário”, com Oswaldo Caldeira. Na sexta-feira, dia 30, o tema da palestra era “Pesquisa, documentação e formação profissional”, e a mesa foi formada por Maria Rita Galvão, Ismail Xavier e Eduardo Coutinho. O Seminário encerrou-se no dia seguinte (sábado, 31) com as exposições de Joaquim Pedro de Andrade e Gustavo Dahl sobre o tema “As perspectivas do cinema brasileiro” (SERVIÇO..., 1974, p. 6).

Da revisão paulemiliana às perspectivas cinemanovistas, as falas do Seminário cobriram visões tanto industrialistas, quanto alternativas (o que incluía o documentário), dando espaço ainda para uma discussão de teor mais acadêmico sobre o próprio ofício da pesquisa de cinema no Brasil. Chama a atenção o fato de Eduardo Coutinho não ter feito parte de uma mesa sobre a indústria, sobre o cinema alternativo, ou mesmo sobre a perspectiva cinemanovista, mas sim sobre a pesquisa e a documentação.

De um ponto de vista, isso indica o quanto Coutinho mantinha-se à margem das classificações mais evidentes no meio cinematográfico brasileiro da época. Não por acaso, no ano seguinte, 1975, ele “abandonaria” o cinema e migraria para a televisão como contratado do *Globo Repórter*, gesto que ironicamente o permitiu “voltar” ao cinema com *Cabra marcado para morrer*, projeto concluído graças ao trabalho na TV Globo¹³. Por outro lado, revela uma faceta talvez pouco discutida na trajetória de Coutinho, qual seja, o da inclinação ao método da pesquisa (ainda que não-acadêmica) como fundamento de criação. Afinal, a pesquisa é necessária tanto para quem participa de um programa de perguntas e respostas sobre um ídolo do cinema, quanto para quem faz um roteiro de ficção ou estuda um tema para um documentário¹⁴.

13 Em entrevista a José Carlos Avellar (2013, p. 266), Coutinho afirmou que “jamais conseguiria realizar o ‘Cabra...’ se não tivesse essa dupla militância, se eu não estivesse na Globo e filmando. [...] Durante três anos eu botei dinheiro meu para fazer o filme; e filmei durante dois meses de férias, não tinha outro jeito. Se não tivesse o trabalho na Globo, como é que eu ia resistir?”

14 Em 1957, Eduardo Coutinho participou do programa da TV Record comandado por Blota Jr., intitulado *O Dobra ou Nada*, respondendo a perguntas sobre Charles Chaplin (CRONOLOGIA, 2013, p. 659). Quanto à importância da pesquisa nos diferentes processos de roteirização na ficção e no documentário, ela fica clara na entrevista que Coutinho concede a José Carlos Avellar para a revista *Cinemas*, em 2000: “Se tenho que fazer um roteiro baseado no Jorge Amado, eu sento no meu gabinete e faço um roteiro: começo, meio e fim. Leio Jorge Amado, leio a crítica que me ajuda a conhecê-lo; tudo se passa



No caso daquele Seminário ocorrido em 1974, as prováveis falas de Paulo Emilio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, ou Maria Rita Galvão e a visão de um conjunto de filmes antigos exibidos ao longo do mês de agosto devem ter deixado impressões duradouras em Coutinho – que, aliás, encontrava-se naquele momento afastado da realização e atuava como crítico de cinema do *Jornal do Brasil*. Dentre os 40 textos críticos produzidos por Coutinho e publicados no Caderno B entre 1973-74, somente um fala de cinema brasileiro (OHATA, 2013, p. 48), e trata justamente do Seminário e dos filmes exibidos ao longo daquele mês de agosto. O título não poderia ser mais paulemiliano: “As riquezas do subdesenvolvimento” (COUTINHO, 1974, p. 8). Nesse texto, escrito sob o impacto da primeira visão de filmes como *Aves sem ninho* (Raul Roulien, 1939), *Uma aventura aos 40* (Silveira Sampaio, 1947) e *Com a mão na massa* (Luiz de Barros, 1958), Coutinho aponta para a necessidade de se fazer uma “revisão crítica do cinema brasileiro”

sob um ponto de vista diferente, menos preocupado com a noção de obra-prima e mais empenhado em desvelar, sem preconceitos, o que está por baixo de ideias ainda vigentes de bom gosto, qualidade cultural, apuro técnico e espetacular – boa parte delas contaminada por padrões de julgamento importados e que não têm muito a ver com nossa particularidade (*Ibid.*).

No entanto, a impossibilidade de “ver tudo” impede ao “espectador interessado” uma visão de fato compreensiva e aprofundada de nossa filmografia (*Ibid.*).

Em 1986, ano em que o projeto da série *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* começou a ser arquitetado, “ver tudo” continuava a ser impossível, mas a intenção de contar uma história multifacetada do cinema brasileiro permaneceu de pé:

Coutinho entregou-se a essa cansativa maratona cinematográfica e teve a satisfação de descobrir com o mesmo prazer seja um trecho de um concurso de Miss Brasil nos anos 20, seja o copião do primeiro filme – nunca lançado – de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. “Fizemos questão de não marginalizar nenhum setor ou período do nosso cinema”, explica (FIGUEIREDO, 1988, p. 25).

no meu gabinete. É um troço inteiramente cerebral. Agora, documentário: são pessoas anônimas, eu vou filmar, eu vou conversar. Que posso dizer? Como fazer um roteiro com divisão por sequência?” E adiante: “[...] eu disse que não faço roteiro. Dizer isso sem relativizar é um absurdo, porque na verdade cada realizador tem seu caminho. Digo assim: fazer um filme de modo espontâneo, sem roteiro... Pô! O que eu li do assunto, sabe?... Dez anos, está aqui, está na cabeça!” (COUTINHO *apud* AVELLAR, 2013, p. 272-273).



Assim, é possível que Coutinho, a partir da “revisão crítica” feita em 1974, tenha passado a considerar de forma mais aberta e receptiva uma filmografia que trazia, como diz em entrevista em 1988, “a ressonância da vida brasileira, uma mistura de coisas importantes, outras interessantes, outras frustradas” (AVELLAR; SCHILD, 1988, p. 5). Postura bem diferente da que ele manteve no começo dos anos 1960, em plena efervescência publicitária do Cinema Novo, conforme nos sugere um depoimento seu a Alex Viany, em 1962: “Em certo sentido, é preciso limpar todo o passado cinematográfico brasileiro para construir um cinema digno de nosso tempo e de nossas necessidades. Pouco do que existe pode ser aproveitado” (COUTINHO, *apud* VIANY, 1999, p. 38). Essa “revisão crítica” feita em 1974, ano seguinte, aliás, à publicação do ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de Paulo Emilio Salles Gomes (1980, p. 85-101)¹⁵, cria para Eduardo Coutinho a possibilidade de resgate da contribuição milionária de todos os erros (e acertos):

Do conjunto de filmes exibidos fica uma impressão penosa de subdesenvolvimento. Mas é a partir dessa condição trágica que os obscuros criadores do antigo cinema nacional fizeram dramalhões e chanchadas profundamente brasileiros, numa linguagem primária, improvisada mas com súbitos clarões de inventiva. Mesmo no atual período de impositação industrial e espetacular de nosso cinema, o subdesenvolvimento estrutural da indústria, a falta de regras e escolas fixadas permitem acontecimentos que certamente não se dariam em cinematografias com uma linguagem correta já cristalizada – como provam os primeiros filmes de José Mojica Marins e *A margem*, de Ozualdo Candeias, negados até hoje por boa parte da crítica, de acordo com padrões de bom gosto ou ideológicos bastante discutíveis. (COUTINHO, 1974, p. 8).

O “fio da meada”

Mais do que atestar o grande esforço de prospecção de imagens de arquivo, o levantamento realizado por Eduardo Coutinho indica uma adesão consciente ao modelo da história panorâmica como o mais adequado à série *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*. Mas esse modelo não implicava simplesmente em uma escolha metodológica (de resto bastante previsível). Ela também carregava uma hipótese: a de que haveria uma coerência interna a aproximar títulos, nomes e movimentos ao longo de décadas de atividade cinematográfica no país. Essa coerência estabelece o “fio da

15 Publicado originalmente na revista *Argumento*, n. 1, São Paulo, out. 1973.

meada” que amarra toda a narrativa. Isso fica claro logo no prólogo do Programa 1 da série. Após as já comentadas imagens de bastidores de filmagens e o texto lido pela locução estabelecerem o mercado ocupado e o modelo hegemônico de Hollywood como os principais desafios na “luta para fazer uma arte industrial num país subdesenvolvido” (03min27s-03min46s), a série apresenta alguns dos personagens principais da história que será contada: Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, Carmen Santos, “Lulu” de Barros, Watson Macedo, Carlos Manga, Nelson Pereira dos Santos, e Glauber Rocha. De forma didática, à medida em que os rostos desses cineastas vão surgindo em imagens fixas, ouvimos seus respectivos nomes. (Programa 1, arquivo digital *mkv* n. 1, 03min49s-04min09s).

Imediatamente após essa apresentação, surge o plano extraído de *Colagem*, curta-metragem de David Neves, em que Glauber Rocha abraça Humberto Mauro, cena que ainda reaparecerá, como já foi dito, no último programa da série. Sublinhando o simbolismo deste gesto de afeição entre dois cineastas de diferentes gerações, a locução afirma, a propósito do elenco de diretores há pouco anunciado: “Através deles o cinema brasileiro consolidou sua personalidade expressa numa variedade de filmes” (*Ibid.*, 04min09s-04min17s). O prólogo se encerra com a exposição do recorte temporal: “É essa história que veremos a partir de hoje, em seis programas que vão mostrar desde as filmagens pioneiras feitas no início do século, até o aparecimento do Cinema Novo, que inaugurou a era moderna do nosso cinema” (07min16s-07min34s). Na edição, as “filmagens pioneiras” são relacionadas a um *travelling* sobre as margens de um rio, extraído de um filme do Major Thomaz Reis, enquanto a “era moderna do nosso cinema” tem como ilustração Glauber Rocha dirigindo Paulo Autran durante as filmagens de *Terra em transe*, plano retirado do média *Cinema Novo (Improvisiert und zielbewusst)*, Joaquim Pedro de Andrade, 1967). O “fio da meada” vai, desta forma, se entrelaçando em círculos sucessivos: Glauber Rocha encontra Humberto Mauro; as imagens pioneiras preparam o cinema moderno.

No quinto segmento do Programa 6 (“Corisco ganha o mundo”), bloco dedicado ao Cinema Novo, reforça-se a relação entre o pioneirismo de Humberto Mauro e os cinemanovistas. O ano de 1964 não é marcado apenas por *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis*, mas também pelo curta *A velha a fiar* (Humberto Mauro), considerado uma espécie de súpula do cinema realizado pelo pioneiro de Cataguases (MG). Mais uma vez, logo após trechos desse curta produzido pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), retoma-se o plano do abraço de Glauber em Humberto Mauro, enquanto a locução afirma que “o tradicionalismo de Mauro e o radicalismo do Cinema Novo tinham origem comum, bebiam na mesma fonte nacional, absorviam as influências externas e, sobretudo, mostravam que o mais importante era a fidelidade de



cada cineasta ao seu universo pessoal” (Programa 6, arquivo digital *mkv* n. 3, 1h44min-1h45min).

As imagens que ilustram o texto acima continuam a articular as personalidades de Mauro e Rocha, este último sempre acionado como símbolo máximo do Cinema Novo. Assim, a edição vai justapondo: 1) um plano de *Engenhos e usinas* (Humberto Mauro, 1955) em que se vê o cineasta mineiro de costas, sentado ao lado de uma majestosa árvore; 2) Mauro carregando uma câmera e um tripé e filmando passarinhos da janela de sua casa no bairro carioca de Vila Isabel, cena pertencente a outro curta de David E. Neves (*Mauro, Humberto*, 1966); e 3) imagens de bastidores das filmagens de *Cruz na praça* (1959), curta inacabado de Glauber Rocha. Nestas, vemos o jovem cineasta baiano descendo rapidamente as escadarias da locação em direção à câmera, fazendo gestos como se disparasse tiros de revólver, erguendo os braços e, num salto brincalhão, quase cobrindo a lente com as mãos. A voz *over* continua: “De outro lado, passado o período inicial mais radical, os integrantes do Cinema Novo e a crítica revalorizaram a chanchada e o passado do cinema brasileiro” (1h44min-1h46min). Durante esta locução, saltamos das mãos de Glauber Rocha cobrindo parte do enquadramento (bastidores de *Cruz na praça*) para um trecho curto de um número musical no filme *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953), em que se vê Oscarito, Maria Antonieta Pons, Cyll Farney, e Eliana Macedo. Em seguida, uma sequência de imagens fixas de filmes brasileiros, como *Braza Dormida* (Humberto Mauro, 1928) e *Exemplo regenerador, Banana da terra* (Ruy Costa, 1939), além de filmes “naturais”. Sobre essas imagens, a locução conclui: “Dessa maneira estabeleceu-se uma linha de continuidade, ainda que fragmentada e com muitos desvios na história do cinema brasileiro, remontando aos pioneiros dos tempos heróicos” (1h45min-1h46min).

Os trechos acima descritos parecem ecoar o artigo “Riquezas do subdesenvolvimento”, que Coutinho escreveu em 1974. Há nesses momentos da série *90 anos de cinema...* uma espécie de tensão entre a afirmação do Cinema Novo como o ápice de toda uma cinematografia e a necessidade de se proceder a uma “revisão crítica” mais generosa, que abarcasse os “obscuros criadores do antigo cinema nacional” (COUTINHO, 1974, p. 8), com seus erros, acertos e tentativas frustradas ou bem-sucedidas. A passagem das mãos de Glauber Rocha nas filmagens de *Cruz na praça* para o número musical em *Carnaval Atlântida* exprime, por um lado, essa tentativa revisionista “sob um ponto de vista diferente” (*Ibid.*). Por outro, ao preferir chamar a atenção para uma “revalorização” da chanchada e do “passado do cinema brasileiro” que supostamente teria sido feita pelo Cinema Novo e pela “crítica” – mencionada assim de forma vaga, sem qualquer especificação –, a série desconsidera o verdadeiro projeto de apagamento que a geração cinemanovista, durante o “período inicial mais radical”,

promoveu em relação à chanchada. A intenção parece ser a de conciliar a ruptura glauberiana com a revisão paulemiliana.

Assim, é a estrutura panorâmica, assumida pelo projeto historiográfico de *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*, que garante o estabelecimento de uma “linha de continuidade”, embora fragmentada e desviante, e que confere ao cinema brasileiro não apenas coerência, como “personalidade”. Mas não é apenas a diversidade que atua como substrato de um caráter pretensamente original; o que também fundamenta a “linha de continuidade” do cinema brasileiro é sua irresistível *vocação “realista”*.

Em busca do “realismo”¹⁶

O realismo é considerado um dos cânones estéticos da “historiografia clássica”, bastando tomar como exemplo um autor como Alex Viary e sua *Introdução ao cinema brasileiro*¹⁷. Contudo, em *90 anos de cinema...* a discussão em torno do realismo é atravessada pelas novas abordagens trazidas pela “historiografia universitária” dos anos 1960-70, especialmente no que diz respeito às contribuições de Paulo Emilio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão. Detenho-me em dois momentos da série em que a vocação realista do cinema brasileiro é discutida, a meu ver, de forma inovadora: o primeiro deles trata da “cavação”; o segundo momento diz respeito às relações entre realismo e chanchada.

Em *90 anos de cinema...*, o tema da “cavação” surge no segundo segmento do Programa 1, e recebe o título de “No tempo da cavação”. Note-se que dedicar um segmento inteiro a este assunto era, em 1988, um verdadeiro diferencial em relação ao padrão das narrativas historiográficas vigentes sobre o cinema brasileiro, ainda mais se pensarmos que se tratava, no caso, de um programa televisivo. Em termos específicos de uma historiografia audiovisual, portanto, essa escolha ampliava o debate ideológico sobre o cinema silencioso no Brasil de forma equivalente ao capítulo “A cavação”, de Jean-Claude Bernardet (2009, p. 37-44).

Ao longo do Programa 1, dois nomes principais são destacados como os cinegrafistas de maior talento na produção de documentários durante a era silenciosa: o Major Luiz Thomaz Reis (personagem que fecha o primeiro segmento, “O cinema descobre o Brasil”) e Silvino Santos (incluído no segmento “No tempo da cavação”). Eles

16 Deve-se ter em mente, desde já, que tal “realismo” nunca foi de fato definido com clareza pelos críticos e cineastas brasileiros que buscaram teorizá-lo e praticá-lo ao longo dos anos 1950-60. Ver, a propósito: AUTRAN, 2003 e FABRIS, 2007, p. 82-94. Dito isto, deixaremos de usar as aspas na palavra realismo ao longo do texto.

17 Cf. AUTRAN, 2003.

não são apresentados como “cavadores”. Thomaz Reis é identificado como “o maior documentarista do início do século” (Programa 1, arquivo digital *mkv* n. 1, 16min01s-16min09s), e Silvino Santos como o melhor dos cinegrafistas em atividade nos anos 1920, “um fotógrafo português de enorme talento” (21min59s-22min04s). Para a série, Thomaz Reis e Silvino Santos seriam algo como dois “autores” *avant-la-lettre*; merecem, portanto, ser tratados como individualidades. A “cavação”, ao contrário, é situada como um fenômeno *coletivo*, isto é, como “o principal ganha-pão dos produtores de cinema da época”, como diz, de forma genérica, a locução (18min09s-18min15s).

Aos poucos, porém, alguns desses “cavadores” ganham nomes. O segmento apresenta como exemplos de “cavação” as filmagens (atribuídas à Thomaz de Tullio) do conde Francisco Matarazzo chegando da Europa. As imagens da fábrica de tecelagens Votorantim e de fazendas de café no interior paulista, porém, não são creditadas. Já a visita do Rei Alberto da Bélgica a Belo Horizonte (filmada por Iginio Bonfiglioli), o comício do futuro candidato à presidência Arthur Bernardes no Rio (a cargo dos irmãos Botelho), e o registro da Revolução de 1923 no Rio Grande do Sul (creditado ao cinegrafista Benjamin Camozzato) atestam que os “cavadores” também foram personagens fundamentais. Como sublinha a locução, esses “desbravadores” deixaram “um legado que não tem preço: imagens vivas de nossa história” (21min47s-21min57s).

Quanto ao tratamento que a prática da “cavação” recebeu da série, gostaria de ressaltar dois aspectos. Em primeiro lugar, a série propõe que a realização das “cavações” também apontava para um início de *conscientização* dos cinegrafistas. É o caso de Benjamin Camozzato. Diz a locução, enquanto vemos as imagens da Revolução Gaúcha de 1923: “Essas imagens mostram que os nossos cinegrafistas começavam a se libertar do cerimonial para filmar o real. No lugar de enterros e recepções, um grande acontecimento político” (21min31s-21min44s)¹⁸. Aqui, a intrínseca relação entre conscientização política e realismo – comum ao repertório ideológico da esquerda – torna-se evidente. O dado inovador é que isso esteja sendo tratado não a propósito de filmes de ficção, mas da prática da “cavação”.

O segundo aspecto a ser comentado é que a série *90 anos de cinema...* traz uma outra novidade em relação a grande parte da produção historiográfica sobre o cinema no Brasil, aproximando o programa do trabalho inestimável que Maria Rita Galvão fez em *Crônica do cinema paulistano* (1975), ao dar a palavra aos pioneiros. No caso de *90 anos de cinema...*, temos o depoimento de um dos “cavadores” citados no segmento, o cinegrafista Thomaz de Tullio, pioneiro do “ciclo” de Campinas. É uma contribuição significativa aos estudos históricos sobre o cinema brasileiro, já que o

18 A menção ao “cerimonial” parece remeter à ideia de “Ritual do Poder”. Cf. GOMES (1986, p. 324-325).



depoimento de Thomaz de Tullio, transcrito a seguir, traz algumas informações bastante sugestivas sobre a prática da “cavação”, tanto relativas aos seus esquemas de produção, quanto às suas concepções de montagem:

O meu negócio era justamente vender a ideia, não é? Tanto é que eu tinha vendedores que ganhavam porcentagem, e eles se viravam então para conseguir, naturalmente, um contrato para fazer um filme de propaganda. Esses filmes de propaganda eram feitos à base de metros, não é? Eu dava uma ideia – “olha, isso vai custar tanto, mais ou menos, e é tanto o metro, e tal...” E, uma vez filmado, aquilo era exibido para os interessados todos num cinema local. Naquele tempo era cinema silencioso, não havia som, não havia nada. Tinha era muito letreiro, e o letreiro também custava por metro, não é? E eu apresentava aquilo tudo, era exibido, ficava todo mundo satisfeito e eu recebia, naturalmente, entregava as latas... Enquanto não me pagassem, eu não dava. (18min46s-19min36s).

A atuação de Thomaz de Tullio com os “vendedores” indica que o exercício da “cavação” não era apenas uma atividade solitária de cinegrafistas-viajantes que saíam pelas cidades com uma câmera e um tripé nas costas. Por outro lado, o que é dito pelo cinegrafista campineiro sobre a metragem dos filmes abre margem para um exame mais atento sobre os processos de montagem nos filmes de “cavação”. Ao contrário do que ocorria com os filmes de ficção (em que o excesso de cartelas era, em geral, condenado pelos padrões estéticos e narrativos vigentes na época), os letreiros eram peças fundamentais de retorno financeiro para o “cavador”, o que pode explicar, em parte, a frequente desproporção, encontrável nos “naturais”, entre as durações dos planos filmados e dos letreiros explicativos.

Voltando ao tema da “vocação realista” do cinema brasileiro, o segundo segmento do Programa 4, intitulado “Nelson & o realismo na tela” procura sublinhar um dos princípios canônicos da leitura histórica cinemanovista (fixada sobretudo no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha), qual seja, o de que o cinema independente carioca dos anos 1950 foi um dos precursores do Cinema Novo. Contando com depoimentos de Nelson Pereira dos Santos, a ênfase deste segmento está voltada para o seu longa de estreia, *Rio 40 graus* (1955), mas o que nos interessa aqui é o destaque que a série dá ao filme imediatamente anterior de Nelson, *Balança mas não cai* (1953).

Trata-se de uma chanchada dirigida por Paulo Vanderley, que se desentendeu com a produção, sendo então substituído por Nelson, que terminou de dirigir o filme, mas preferiu não ser creditado. Esse trabalho, evidentemente, não se enquadra no



cânone cinemanovista. Contudo, as cenas exibidas no programa (algumas delas passadas na favela do Jacarezinho) e o depoimento de Nelson Pereira dos Santos sobre essa experiência de filmagem revalorizam *Balança mas não cai* de forma inédita, relacionando-o tanto ao cinema independente carioca dos anos 1950, quanto à discussão em torno do realismo, isto é, de um dos principais traços estéticos que, segundo a série, caracterizariam os filmes “precursores” do Cinema Novo.

A história da entrada de Nelson Pereira dos Santos na direção de *Balança mas não cai*, em substituição a Paulo Vanderley, é contada pela voz *over* da locução enquanto vemos uma cena cômica de teor político. Wilson Grey aproxima-se de um muro onde se lê em letras garrafais a seguinte pixação: “Dr. Leão: um urro a serviço do povo”. Olhando para os lados, Grey retira de dentro do paletó uma lata de tinta e um pincel e escreve a letra “B” ao lado de “urro”. A narração explica que Nelson “tinha pouca experiência em cinema e nenhum conhecimento da chanchada” (Programa 4, arquivo digital *mkv* n. 2, 1h15min-1h16min).

O depoimento de Nelson Pereira dos Santos reforça o aspecto inaugural e revelador desse trabalho:

Para mim foi uma experiência fantástica, foi a primeira vez que eu assumi o comando de uma equipe, as decisões eram tomadas por mim, somente por mim, que tinha que compor o que estava faltando pro filme, dirigir atores famosos [...]. Foi a grande experiência mesmo, o primeiro passo para a direção (1h15min-1h16min).

Em seguida, há um corte para uma cena de *Balança mas não cai* passada em uma favela. Em um plano de conjunto, Wilson Grey resgata Brandão Filho de dentro de um tonel de madeira. Ao fundo, vemos os casebres cercados por mato, árvores e terrenos baldios. O texto da narração introduz o aspecto central da discussão para a série: a importância de *Balança mas não cai* se devia ao fato de que “Nelson mergulhava na realidade carioca que seria tema de seus primeiros filmes”. O realizador de *Rio, 40 graus* confirma, novamente em um depoimento para a série, que nos anos 1950 “favela era uma alguma coisa que não se falava, era uma realidade que fazia-se de conta que não existia”. Recém chegado ao Rio, vindo de São Paulo, continua Nelson, foi parar em um estúdio que ficava na boca da favela do Jacarezinho, na época uma das maiores da cidade. O diretor conclui, sorrindo: “Quando eu percebi aquilo, eu disse: [...] ‘estou com uma câmera aqui embaixo, por que não subir e fazer um filme?’” (1h16min-1h17min)

Após essa fala, a sequência termina estabelecendo uma relação direta entre *Balança mas não cai* e o longa-metragem de estreia de Nelson Pereira dos Santos.



Vemos inicialmente um plano de *Balança mas não cai*, uma externa da favela do Jacarezinho, com Wilson Grey e Brandão Filho subindo uma encosta até que param e conversam com Apolo Corrêa, que por sua vez tenta fazer funcionar uma velha motocicleta. Um efeito de cortina (*wipe*) substitui essa imagem por um plano de *Rio, 40 graus* em que também vemos um personagem subindo uma encosta de favela, mas desta vez trata-se de um dos garotos vendedores de amendoim. Há um corte para outro plano deste mesmo filme, também uma externa do morro, com pessoas que passam pela câmera. Esse plano termina com a imagem frontal de um garoto negro que carrega uma lata d'água na cabeça. Acompanhando a passagem entre esses dois filmes, a narração afirma que “a favela já tinha sido tema de outros filmes, mas não com o mesmo tratamento dado por Nelson em *Rio, 40 graus*, filmado no Morro do Cabuçu, com atores não profissionais, escolhidos entre os próprios moradores” (1h17min-1h18min).

Nessa passagem de *Balança mas não cai* para *Rio, 40 graus* temos uma intenção muito próxima à do corte das filmagens de *Cruz na praça* para a cena musical de *Carnaval Atlântida*: chanchada e Cinema Novo não devem ser entendidos como universos tão distantes entre si. Há laços, referências, caminhos comuns a aproximarem filmes e cineastas habitualmente apartados por uma historiografia marcada pelo autorismo e pelo elogio do cinema moderno. Porém, ao mesmo tempo em que a série aponta para essa possibilidade de entendimento, não deixa de afirmar o cânone realista como sendo o traço fundamental de todas as experiências. Tal como os “cavadores” que se conscientizaram de que era necessário filmar o “real” e não apenas o “cerimonial”, a experiência na direção de uma chanchada possibilitou a Nelson Pereira dos Santos descobrir um novo universo na favela carioca, acontecimento que desembocaria em um filme-chave não só para a carreira desse cineasta, como para a própria gênese do Cinema Novo.

Penso que esta sequência dedicada a *Balança mas não cai* traz uma abordagem inovadora em termos da historiografia do cinema brasileiro. Não tenho conhecimento de texto que tenha situado *Balança mas não cai* sob a perspectiva do realismo e dos filmes “precursores” do Cinema Novo. Basta dizer, a título de exemplo, que mesmo no livro *90 anos de cinema...*, *Balança mas não cai* sequer é citado no capítulo “O cinema independente”, que trata, naturalmente, entre outros cineastas, de Nelson Pereira dos Santos (SALEM, 1988, p. 86-110). Outro exemplo significativo: na biografia escrita por Helena Salem, *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*, originalmente publicado em 1987, a experiência de *Balança mas não cai* recebe um tratamento inteiramente diferente do que vemos na série. De acordo com a autora, tratava-se de um



[...] filme ligeiro, totalmente inconsequente [...]. Pura questão de sobrevivência, de não estar parado. [...] A família foi morar no Jacarezinho, subúrbio do Rio, onde se localizavam os estúdios da Mauá Filmes. O fato é que [...] Nelson certamente não fazia questão nenhuma de ter um filme como aquele – que não refletia em nada sua visão de mundo e cinema – abrindo o seu currículo como diretor profissional. Para tanto, ele se reservaria uma “viagem” bem mais séria, radical e importante, apenas alguns meses mais tarde (SALEM, 1996 [1987], p. 93-95).

Esses dois casos aqui comentados, extraídos dos segmentos “No tempo da cavação” e “Nelson & o realismo na tela”, indicam de que maneira a historiografia audiovisual (isto é, a escrita audiovisual da história do cinema) pode promover novos eixos de investigação. Se, por um lado, tanto os “cavadores” quanto *Balança mas não cai* foram valorizados como experiências importantes para reforçar a leitura canônica da vocação realista do cinema brasileiro, por outro lado o depoimento de Thomaz de Tullio e as cenas de *Balança mas não cai* nos permitem nuançar e aprofundar as informações que temos sobre esses dois tópicos (a “cavação” e o cinema independente carioca dos anos 1950).

Com base no depoimento de Thomaz de Tullio, compreendemos melhor a estrutura de montagem dos filmes de cavação a partir de seus esquemas de produção. A partir de *Balança mas não cai*, entendemos a presença da favela no cinema brasileiro de forma mais ampla e podemos repensar a experiência vivida pelo jovem Nelson Pereira dos Santos, não apenas em relação a *Rio, 40 graus*, mas também a filmes como *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1941), *Caídos do céu* (Luiz de Barros, 1946), *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1952), *O rei do samba* (Luiz de Barros, 1952) e *Agulha no palheiro* (Alex Vianny, 1953).

Referências

90 ANOS DE CINEMA: UMA AVENTURA BRASILEIRA. Direção: Eduardo Escorel e Roberto Feith. Produção: Roberto Feith. Roteiro: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Metavídeo, 1988. 3 arquivos *mkv* (360 min.), son., color.

AUGUSTO, Sérgio. Mergulho nas telas. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1988-01 jan. 1989. Tribuna BIS, p. 1.

AUTRAN, Arthur. **Alex Vianny**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.



AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **ALCEU**: Revista de Comunicação, Cultura e Política, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 17-30, jan.-jun. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf. Acesso em: 21 jul. 2023.

AVELLAR, José Carlos. O vazio do quintal. *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 250-283.

AVELLAR, José Carlos; SCHILD, Susana. Profissão: tripulante de uma nau insensata. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1988. Caderno B, p. 5.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. 1 ed. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTINHO, Eduardo. Riquezas do subdesenvolvimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1974. Caderno B, p. 8.

CRONOLOGIA. *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 659-669.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**: pensando no cinema brasileiro. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorrealistas. **ALCEU**: Revista de Comunicação, Cultura e Política, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 82-94, jul.-dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Fabris.pdf. Acesso em: 21 jul. 2023.

FIGUEIREDO, Claudio. Melhor pensar no passado e no futuro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1988. Revista Domingo, p. 23-24.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. 1 ed. São Paulo: Editora Ática, 1975.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). *In*: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). **Paulo Emilio**: um intelectual na linha de frente. Coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes. 1 ed. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986a. p. 323-330.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. *In*: GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986b. p. 35-79.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *In*: GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986c. p. 81-101.

GOMES, Paulo Emilio Salles; GONZAGA, Adhemar. **70 anos de cinema brasileiro**. 1 ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.



MELO, Luís Alberto Rocha. Que “cavação” é essa?. *In: V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*, 5., 2011, São Paulo. **Catálogo**. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Brasília: Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura, 2011. p. 24-27.

MONTEIRO, José Carlos. **História visual: cinema brasileiro**. 1 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

OHATA, Milton. Era uma vez um crítico. *In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 48-54.

OSTROVSKY, Ingo. Feitos um para o outro. *Uma aventura brasileira* mostra que cinema e televisão fazem um belo casal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1988. Revista Domingo, p. 1-2.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **História ilustrada dos filmes brasileiros: 1929-1988**. 1 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO. Direção: Jurandyr Noronha. Produção: Julio Heilbron. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, 1968. (140 min.), son., p&b, 35 mm.

PASSADO e presente do cinema brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1974. Caderno B, p. 8.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova História do cinema brasileiro**. 1 ed. V. 1 e 2. São Paulo: SESC, 2018.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SALEM, Helena. **90 anos de cinema: uma aventura brasileira**. 1 ed. Rio de Janeiro: Sogeral/Nova Fronteira, 1988.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996 [1987].

SERVIÇO completo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1974. Caderno B, Cinemas (Extra), p. 6.

SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. *In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). Nova História do cinema brasileiro*. 1 ed. V. 1. São Paulo: SESC, 2018. p. 16-51.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. 1 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.



VIANY, Alex. O cinema e a cultura brasileira. *In*: AVELLAR, José Carlos (Org.). **O processo do Cinema Novo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 125-156.

VIANY, Alex. Cinema Novo, ano 1. *In*: AVELLAR, José Carlos (Org.). **O processo do Cinema Novo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 21-39.

Recebido em: 23/06/2023. Rodada 1: Revisor A 03/09/2023. Revisor B 11/09/2023.

Aprovado em: 06/12/2023.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Este artigo é resultado do projeto de pesquisa "Historiografia Audiovisual do Cinema no Brasil. Parte 1: Laboratório de Pesquisa, Análise e Produção de Conteúdo Historiográfico Audiovisual" (2015-2018).

Fontes de financiamento:

Fapemig (Edital 01/2015 - Demanda Universal) CHE - APQ-01321-15.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

O presente artigo incorpora e retrabalha duas comunicações orais feitas anteriormente nos seguintes eventos. A primeira delas intitula-se "90 anos de cinema: uma história canônica", e foi apresentada no 6º Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAL), GT Memória, História e Arquivo, mesa 1 – Cinema moderno na América Latina, na Universidade Federal Fluminense (Niterói, RJ), em 2018. A segunda intitula-se "Ilustrações historiográficas: '90 anos de cinema, uma aventura brasileira', e foi apresentada online no XXIV Encontro Socine, organizado pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (Rio de Janeiro, RJ), em 2021.