

A eficácia prática do discurso histórico de Paulo Emílio nas reivindicações ao Estado: um problema teórico-metodológico nos estudos da história do cinema brasileiro

Julierme Morais*

Resumo

Este ensaio visa demonstrar como o discurso histórico do crítico e historiador do cinema brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes, conseguiu uma expressiva *Eficácia prática* atinente às cobranças para o Estado brasileiro assumir o cinema como produto nacional e viabilizar sua produção, distribuição e exibição. *Eficácia prática* aqui é entendida como a capacidade de lograr êxito prático na experiência social daquilo que possuía apenas em seu horizonte expectativas discursivas. Isto é, capacidade de colocar na experiência prática do fluxo temporal aquilo que era apenas discurso. Além disso, nossa proposta sinaliza a necessidade de um olhar mais crítico dos historiadores cinematográficos nacionais com relação ao tratamento de seus documentos, sobretudo quando eles obtiveram uma expressiva eficácia prática.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Paulo Emílio Salles Gomes; discurso histórico; Eficácia prática.

Abstract

This essay aims to demonstrate how the historical discourse of the critic and cinema historian brazilian Paulo Emilio Salles Gomes got a significant practice efficacy regards to charges for brazilian State take the national film as national product and to enable their production, distribution and exhibition. Effectiveness practice here is understood as the ability to achieve success in practical social experience what possessed only in its discursive horizon of expectations. That is the ability to put on practical experience of temporal flux that it was just talk. Moreover our proposal signals the need for a more critical of national film historians regarding the treatment of their documents, especially when they obtained a significant practical effectiveness.

Key-words: brazilian cinema; Paulo Emílio Salles Gomes; historical discourse; practice efficacy.

Na historiografia do cinema brasileiro, entre os anos de 1960 e 1980, foi praticamente uma “pedra de toque” a cobrança para o que o Estado assumisse o cinema nacional como produto “nossa” e viabilizasse sua produção, distribuição e exibição, seja por meio da proteção ou do incentivo (ARAÚJO, 1976; BERNARDET, 1979, 2007; SALLES GOMES, 1980; VIANY, 1959). Um argumento recorrente e que recobria praticamente todas

* Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), doutorando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da mesma Universidade e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

as esferas cinematográficas nacionais era de que o nosso cinema, desde seus primórdios, foi sufocado pela presença maciça dos filmes importados, fazendo com que não conseguíssemos constituir efetivamente uma indústria cinematográfica nacional.

Na base dessa proposição e, como um de seus percussores, encontrava-se o intelectual Paulo Emílio Salles Gomes¹. Crítico de cinema, professor universitário e militante combativo pela existência do cinema nacional, sobretudo após 1954, quando se tornou crítico da seção de cinema d'*O Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*. Naquele espaço, Paulo Emílio escreveu ensaios sobre a história do cinema nacional que alcançaram expressiva *eficácia prática* — capacidade em lograr êxito prático na experiência social daquilo que possuía apenas em seu horizonte discursivo de expectativas. Isto é, capacidade em colocar na experiência prática do fluxo temporal aquilo que era apenas discurso.

Tal *eficácia prática*, relacionada à historiografia do cinema brasileiro e ao aparato normativo acerca da produção, distribuição e exibição de filmes no Brasil, entre 1960 e 1980, constitui-se no tema principal desse ensaio. Tendo como objeto privilegiado de reflexão os artigos *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*, *Pequeno cinema antigo* e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (GOMES, 1980), todos de Paulo Emílio, partimos da hipótese de que, em função da *eficácia prática* dos artigos supracitados, os estudiosos de cinema nacional encontram sérias dificuldades em olhar mais criticamente as propostas de Paulo Emílio, ignorando a historicidade específica das perspectivas expostas em seus ensaios².

Indubitavelmente, o discurso histórico de Paulo Emílio, presente nos ensaios supracitados, mesmo com diversas nuances, foi pautado na leitura sistemática de nossa cinematografia como sendo “subdesenvolvida”. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, considerado um clássico, não só para discutir cinema nacional, mas para a cultura brasileira como um todo, o crítico enfatizou:

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (GOMES, 1980, p. 85)

Em tal leitura da lide cinematográfica brasileira, os pressupostos ideológicos básicos da postura de Paulo Emílio giraram em torno de duas frentes de luta. Do ponto de vista

¹ Paulistano de nascimento (1916-1977), entre diversas atividades expressivas, Paulo Emílio foi o precursor da crítica cinematográfica de cunho acadêmico na revista paulistana Clima (1941-1944), fundador do curso de cinema da Universidade de Brasília, professor de cinema na Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e um dos fundadores da Cinemateca Brasileira. Mais informações a respeito da biografia de Paulo Emílio podem ser encontradas na obra de José Inácio de Melo Souza (SOUZA, 2002).

² Procuramos resgatar a historicidade dos ensaios de Paulo Emílio e demonstrar como o discurso histórico do crítico constituiu-se em uma teia interpretativa que envolveu diversos estudiosos de cinema brasileiro em nossa dissertação de mestrado intitulada “Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro” (MORAIS, 2010).

estético, encabeçou um ideal de cinema legitimamente brasileiro, a contrapelo de formas cinematográficas importadas e que revelasse nossas mazelas sociais, lutas políticas e ideológicas. Enfim, nossa história e suas contradições. Do ponto de vista econômico, aprofundava-se no embate de interesses nacionais *versus* os estrangeiros, funcionando com um entrave ao nosso processo de industrialização e, sempre, é claro, tomando partido do nacional.

De um ponto de vista mais amplo, norteando tal perspectiva de história, vinha o enfrentamento da cópia, da transplantação cultural dos interesses imperialistas, em suma, de todo um complexo que envolvia os debates acerca de nossa realidade social, política, econômica e, especificamente, cultural subdesenvolvida. Com alta dosagem de valorização do nacional, atrelada a pinceladas de marxismo e pautada na esperança de um futuro alvissareiro (um *telos*), os três ensaios de Paulo Emílio propuseram à sociedade participante nos destinos do país, por ele chamada de “ocupantes” (GOMES, 1980, p. 94-95), uma maior atenção para com o cinema brasileiro.

Do interior dessa luta por maior atenção dos ocupantes à nossa cinematografia emergiu com força a busca de um projeto nacional para o cinema, no qual esse futuro (*telos*), aos moldes de uma suposta “Bela época do cinema brasileiro”³, surgisse da harmonia de interesses entre todos os envolvidos em nosso cinema e fosse tutelado pelo Estado, veículo que defenderia essa harmonia, sempre tomando partido do interesse nacional. Nesse sentido, visamos demonstrar que algumas dessas aspirações obtiveram êxito, especialmente num cenário em que o aparato estatal brasileiro, mesmo timidamente, promoveu algumas modificações no sentido aspirado por Paulo Emílio.

No interior de nossa aspiração, duas questões emergem para o centro da reflexão proposta. São elas: quais aspirações desse discurso histórico, mesmo em parte, foram atendidas pelo poder público? E, como se deu esse processo e qual foi seu momento de ápice, que parece ter garantido uma *eficácia prática* ao discurso de Paulo Emílio? Para responder essas questões se faz oportuna uma abordagem do processo de conquistas desse viés do discurso histórico de Paulo Emílio.

A solicitação de uma reviravolta normativa por parte do Estado frente ao cinema brasileiro foi tema prioritário para diversos grupos ligados ao mercado cinematográfico, sobretudo a partir da falência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, em meados de 1954. Cabe ressaltar que, não só a falência da *Vera Cruz*, mas de todo um complexo industrial que havia sido criado em São Paulo, no início da década de 1950, foi interpretado por muitos como reflexo da falta de uma legislação protecionista.

Em consequência disso, algumas leis protecionistas e paternalistas, para o cinema brasileiro, foram o que de mais significativo se conseguiu do Estado, ao menos até a fundação da *Empresa Brasileira de Filmes S/A* (Embrafilme), em 1969. Essas leis foram frutos de reivindicações daqueles defensores de uma intervenção firme do Estado no mercado cinematográfico nacional, com o intuito de defender e impulsionar o produto

³ Discutida a fundo por Vicente de Paula Araújo (ARAÚJO, 1976), mas difundida e tomada como exemplo a ser seguido por Paulo Emílio.

brasileiro, e foram alvo de diversos ataques daqueles que compactuavam com a abertura de nossa economia ao capital e aos produtos estrangeiros.

Um pouco antes do discurso histórico de Paulo Emílio começar a povoar as mentes daqueles que se interessavam pelo cinema brasileiro, surgiram órgãos que buscaram estreitar as relações entre cinema e poderes públicos brasileiros. Na segunda metade da década de 1950, no bojo do Estado desenvolvimentista, foi criado, atrelado ao MEC, o *Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica* (Geic), que conseguiu apenas impor algumas medidas que indiretamente beneficiavam a produção cinematográfica.

Tais medidas resumiam-se na extinção da bonificação cambial na remessa de rendas de filmes estrangeiros, articulada à exigência de cobertura cambial para importação de filmes impressos, e na modificação da lei de proporcionalidade — que desde 1951 garantia o mercado para a produção nacional na relação de oito filmes estrangeiros para um nacional — para uma cota fixa de 42 dias por ano, reservados obrigatoriamente para a exibição de nossos filmes (RAMOS, 1983, p. 26).

Diante do papel secundário atribuído ao Geic, no período desenvolvimentista, bem como da intervenção simbólica e inócuas do Estado nacional nas questões mais profundas da estrutura do mercado cinematográfico brasileiro, em 1961 foi criado o *Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica* (Geicine). Com maior trânsito entre esferas estatais que cuidavam de comércio exterior, financiamento industrial e projetos educacionais, o Geicine visava finalmente atribuir ao mercado cinematográfico o *status* de questão econômica importante no interior do poder público brasileiro (RAMOS, 1983, p. 29).

Em face dessa possibilidade, Paulo Emílio, em crítica escrita no *Suplemento literário d'O Estado de São Paulo*, esboçou apoio irrestrito ao Geicine, afirmando: "Tudo está em seu lugar exato para o desencadear de acontecimentos cinematográficos esperados por uns poucos durante várias décadas e desejados pela esmagadora maioria da opinião nacional durante os últimos dez anos" (GOMES, 1981, 381). Todavia, uma medida bastante contestada do Geicine, que não surtiu o efeito esperado, foi a tentativa de aproximação entre os setores de produção, distribuição e exibição cinematográfica nacional.

Tal contestação se pautava no fato óbvio segundo o qual existia uma incongruência de interesses entre os setores de distribuição e exibição, dominados pelo capital estrangeiro, e o setor de produção (cineastas e produtores), cujo núcleo mais expressivo era tido como defensor dos interesses nacionais. Esse descompasso foi notado pelos tímidos resultados de uma medida normativa (ligada à Lei de Remessas de Lucros de 1962) instituindo que uma percentagem de 40% do desconto de imposto de renda sobre remessa para o exterior dos rendimentos de filmes estrangeiros poderia (não deveria) ser aplicada na produção de filmes nacionais (RAMOS, 1983, p. 30).

Em uma visão geral, atinente às atuações de Geic e Geicine, José Mário Ortiz Ramos sugere uma ineficiência de suas propostas no tocante ao engajamento e sensibilização do Estado para uma efetiva ação de organização e apoio ao campo cinematográfico (RAMOS, 1983, p. 33). Em contrapartida, de maneira mais profunda, analisando todos os projetos de lei e suas emendas, Anita Simis reconhece um intenso trabalho desses órgãos, tanto no incentivo à produção como nos mecanismos de proteção dos filmes brasileiros.

Como incentivo à produção, a pesquisadora enfatiza a introdução de incentivos para o financiamento de filmes, a isenção de diversos impostos para equipamentos e materiais de laboratório e de estúdio e a diminuição de tarifas alfandegárias para a importação de filmes “virgens”. Como medida de proteção, destaca a criação da lei de exibição compulsória, em 1959, bem como sua alteração em 1963, para 56 dias anuais ao invés dos anteriores 42 dias (SIMIS, 1996, p. 231-265).

Em face da polarização dos argumentos de Ramos e Simis, pode-se entender da atuação de Geic e Geicine que, apesar das vicissitudes conjunturais e de uma constante condescendência com os interesses estrangeiros, seu papel foi importante no sentido de tentar tornar o cinema um assunto econômico e cultural de Estado. Desse modo, os limites da contribuição desses órgãos somente podem ser notados se houver um aprofundamento reflexivo na própria estrutura econômica do mercado cinematográfico brasileiro. Não obstante, fica claro que, naquele momento, se tomava consciência de toda a complexidade das alterações da indústria cultural em meio ao desenvolvimento econômico.

Tal tomada de consciência pode ser demonstrada por meio dos argumentos de Paulo Emílio acerca da necessidade de uma industrialização do cinema brasileiro e da conquista do mercado interno. No *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*, após expor a supracitada necessidade de diminuir os filmes estrangeiros exibidos em nosso mercado interno, o crítico argumentou: “[...] será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos de salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais” (GOMES, 1980, p. 79).

Em outras palavras, a reposição da situação da “Bela época”, em modernos termos industriais, seria o caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Apesar de curta e não demonstrar qual a via exata para a reconquista da situação de “Bela época”, essa passagem do ensaio de Paulo Emílio nos diz muito acerca do seu posicionamento, bem como revela a postura de todo o grupo de críticos cinematográficos, intelectuais, agitadores culturais, cineastas e produtores reunidos em torno da *Cinemateca Brasileira*⁴, na qual o crítico era o curador-chefe.

Nesse sentido, viabilizar para os cineastas nacionais as novas tecnologias e os novos equipamentos a fim de tornar o cinema brasileiro competitivo dentro e fora do país, ou seja, industrializá-lo, constituiu-se um dos pontos fundamentais propugnados no discurso histórico de Paulo Emílio. Nessa medida, algumas dessas aspirações já vinham encontrando eco na criação do Geicine, porém, isso foi aprofundado no projeto de criação do *Instituto Nacional de Cinema* (INC), em 1966 (SIMIS, 1996, p. 252).

José Mário Ortiz Ramos não compactua com essa ideia, salientando que as principais premissas do INC giravam em torno de se criar um cinema de dimensões industriais, da promoção da associação com empresas estrangeiras (co-produções) e de tomar medidas

⁴ Desse período, até metade da década de 1960, cabe mencionar nomes do quadro diretor e colaboradores, como Décio de Almeida Prado, Antonio Cândido, Sérgio Milliet, Zulmira Ribeiro Tavares, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Eliezer Galvão, bem como de sócios frequentadores assíduos, como Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Maurice Capovilla. Para mais informações sobre a Cinemateca Brasileira, sugerimos o competente trabalho de Fausto Douglas Corrêa Júnior intitulado *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo* (CORRÊA JÚNIOR, 2010).

modestamente disciplinadoras da penetração do filme estrangeiro em nosso mercado interno, sendo esta última, implementada com certa “docilidade” para com os interesses estrangeiros (RAMOS, 1983, p. 53). Discordamos do argumento de Ramos, pois, como salienta Anita Simis, o pesquisador comete um equívoco ao salientar uma “docilidade” com que foram tratados os interesses do cinema estrangeiro (SIMIS, 1996, p. 271), uma vez que, ao contrário da legislação anterior referente a órgãos como o Geicine, ao qual competia apenas recomendar, encaminhar ou propor financiamentos à produção cinematográfica, foi com o INC que o Estado assumiu explicitamente o financiamento da produção de filmes nacionais (SIMIS, 1996, p. 257-258).

Com base da interpretação proposta por Anita Simis, podemos afirmar que efetivamente o discurso histórico de Paulo Emílio começou a conquistar eficácia prática com a criação do INC. Analisando a normatização do mercado cinematográfico nacional, a pesquisadora aponta enquanto medida mais significativa do órgão, o estabelecimento da “contribuição” financeira para o desenvolvimento da indústria nacional, que, reajustada todos os anos, seria calculada por metro linear de cópia positiva de todos os filmes destinados à exibição comercial em cinema e televisão. Tal “contribuição”, incidindo de forma indiscriminada em filmes nacionais e importados, significava um aumento considerável nas despesas dos importadores e na receita do INC.

Dessa forma, ao aumentar as despesas dos importadores, procurava-se incitar a diminuição da importação e, consequentemente, chamar atenção do capital financeiro para a compra do produto nacional. Ao mesmo tempo, se o fluxo de importações continuasse o mesmo, a produção nacional teria uma contrapartida, pois a receita do INC e o fomento ao filme nacional aumentariam, ao passo que os recursos provenientes da “contribuição” seriam destinados principalmente à premiação e financiamento de filmes brasileiros, determinando-se que o produtor nacional só pagaria a “contribuição” por ocasião do recebimento desse prêmio.

Dessas informações podemos reter somente duas medidas que beneficiavam diretamente a classe exibidora. Por um lado, a liberação dos preços dos ingressos e, por outro, a revogação do decreto 56.499/65, que havia ampliado o alcance da exibição compulsória para todos os cinemas das grandes cidades (SIMIS, 1996, p. 252-259).

Após a consolidação das medidas do INC, o discurso de Paulo Emílio demonstrava, de forma expressiva, a adesão às medidas protecionistas como um primeiro momento da efetiva entrada em cena do Estado como propulsor do desenvolvimento do cinema brasileiro. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, ao examinar as medidas estatais de meados de 1960, o crítico salienta: “A legislação paternalista — promulgada para compensar a ocupação do mercado pelo estrangeiro — pode ter consequências econômicas de algum vulto [...]” (GOMES, 1980, p. 99).

Apesar de aderir às teses cinemanovistas em termos estéticos⁵, Paulo Emílio possuía uma visão mais aberta do que, por exemplo, a de Glauber Rocha acerca das redefinições

⁵ Sobre a adesão de Paulo Emílio às propostas estéticas da corporação de cineastas cinemanovistas, sugerimos um artigo de nossa autoria intitulado Paulo Emílio Salles Gomes e a adesão

políticas e econômicas pelas quais o país passava nos fins da década de 1960. Parece que Paulo Emílio avaliava que determinadas ortodoxias ideológicas não trariam benefícios à industrialização do cinema brasileiro, pois, ao invés da lacuna anterior em termos de leis benéficas ao cinema nacional, naquele momento, certas medidas de proteção de nossas películas, independentemente da veia ideológica de onde partiam, estavam lançando as bases para uma verdadeira política oficial de Estado para o cinema brasileiro.

Nessa conjuntura de debate em torno das medidas estatais no mercado cinematográfico, em 1969, sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (13/12/68), surgiu a Embrafilme, sob a gestão de Ricardo Cravo Alvim. Como um apêndice do INC e inicialmente apenas como distribuidora, a empresa teoricamente tinha como principal dever distribuir e divulgar o filme brasileiro, promovendo a realização de mostras e apresentações no exterior (GATTI, 2007, p. 15-17).

Tais atribuições iniciais foram alvo de diversas críticas que giravam em torno da questão de sua preocupação com o mercado externo, deixando o interno totalmente à mercê do produto estrangeiro. Paulo Emílio, desde 1966, já vinha alimentando o teor desse tipo de crítica. No *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*, ao examinar a conjuntura na qual os cinemanovistas estavam buscando mercado exibidor fora do país, o crítico atacava o comércio cinematográfico nacional argumentando que o problema não seria o de aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas, sim, diminuir o número de películas estrangeiras exibidas no Brasil (GOMES, 1980, p. 79).

No entanto, poucos meses após sua criação, a Embrafilme passou a ter sob sua tutela o programa de financiamento de filmes brasileiros de longa-metragem que anteriormente pertencia ao INC. A partir de então, paralelamente ao enfraquecimento do INC, a Embrafilme passou a deter o poder de direcionar uma significativa parcela da produção cinematográfica brasileira, de acordo com os seus interesses ou dos seus dirigentes (GATTI, 2007, p. 17).

Como argumenta José Mário Ortiz Ramos, mesmo sendo patente a falta de definição que cercou o seu aparecimento, pode-se depreender da criação da Embrafilme que o Estado tomou a decisão de penetrar mais direta e agressivamente na produção cinematográfica nacional. Naquele momento, agregou-se a um órgão autárquico (INC) uma empresa (sociedade anônima) e passou-se a canalizar para esta os recursos oriundos da exploração do filme estrangeiro no mercado nacional (uma parcela do imposto de renda retido) (RAMOS, 1983, p. 90).

Podemos argumentar que o discurso histórico de Paulo Emílio, sobretudo a partir da criação da Embrafilme, encontrou eco mais preciso nas propostas do Estado. Em outros termos, aquilo que antes pertencia apenas ao aparato discursivo, de reivindicação por meio de ensaios críticos, finalmente conseguia atingir uma eficácia prática na experiência social.

ao cinemanovismo: matriz intelectual nas congruências entre cinema novo brasileiro e modernismo literário (MORAIS, 2010b). Cabe ressaltar que afirmamos uma adesão estética e não ideológica de Paulo Emílio ao cinema novo. Tal perspectiva vai ao encontro daquilo que Pedro Plaza Pinto procura demonstrar em sua tese de doutoramento intitulada Paulo Emílio e a emergência do cinema novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves (PINTO, 2008).

Compactuando com a interpretação de Ramos, André Gatti destaca que, para se ter noção da linha de financiamento à produção nacional imposta pela Embrafilme, somente na gestão de Ricardo Cravo Albin (1970-1971) foram financiados trinta projetos de filmes de longa-metragem, apresentados por vinte e duas empresas produtoras (GATTI, 2007, p. 17). Como acentua Tunico Amancio, a liberação dos primeiros financiamentos atenuou as críticas constantes à Embrafilme e ensejou uma reformulação e a ampliação das suas funções (AMANCIO, 2007, p. 175).

Nesse período, a Embrafilme financiou películas, como *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade (1971) e *São Bernardo*, de Leon Hirszman (1973) (JORGE, 2002, p. 30-31). Esse é um dado significativo, pois, apesar do financiamento às mais variadas linhas de filmes, o fato de ambos os cineastas serem de origem nitidamente cinemanovista já sinalizava a linha de trabalho da empresa nos anos posteriores.

Em 1974, com a indicação do cineasta Roberto Farias à direção geral da empresa, a Embrafilme conquista a adesão de uma parcela considerável da corporação de cineastas, sobretudo daqueles cujas carreiras se notabilizaram dentro do movimento do *Cinema Novo*. A partir de então, a Embrafilme se tornou prioritariamente uma área de poder do pólo reunido em torno da *Cinemateca Brasileira* e do *Cinema Novo*, cujo defensor estético ferrenho, sem dúvida, foi Paulo Emílio Salles Gomes.

Nesse contexto, o INC foi extinto, foram criados o *Conselho Nacional de Cinema* (Concine) e a *Fundação Centro Modelo de Cinema* (Centrocine), bem como passaram a ser atribuições da Embrafilme a co-produção, a exibição e a distribuição de filmes em território nacional, criando subsidiárias em todo o campo da atividade cinematográfica para o financiamento de filmes e equipamentos (AMANCIO, 2007, p. 175). Cabe ressaltar que o setor de distribuição da empresa ficou a cargo de Gustavo Dahl, outro nome oriundo do cinemanovismo.

Foi a partir desse momento que as aspirações do discurso histórico de Paulo Emílio, que se alinhava com as perspectivas estéticas cinemanovistas, começaram a respirar seu período de ápice. Conforme esboça Amancio:

E só a partir de então que a Embrafilme, introduzindo de fato o sistema de co-produção, no qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica (AMANCIO, 2007, p. 177).

Carlos Augusto Calil, nesse período já ligado diretamente à *Cinemateca Brasileira* e diretor de operações não-comerciais da Embrafilme na gestão de Celso Amorim (1978-1982), em entrevista concedida a Marina Soler Jorge, ao destacar suas diferenças com o setor bancário, revela o caráter paternalista da empresa, afirmando:

O que é um banco? Você pega dinheiro no banco, o banco cobra juros e exige garantia real. A EMBRAFILME jamais exigiu garantia real, jamais cobrou juros. Quando havia inflação e a EMBRAFILME investia 1,2 milhão e recuperava 1,4, não era o mesmo milhão que ela recuperava, ela recuperava o milhão nominal. Os cineastas gritavam furiosamente: "a EMBRAFILME virou uma empresa comercial". Eles não queriam que se ligasse o fracasso de um filme ao sucesso de um outro, uma coisa que foi feita na gestão Celso

Amorim também e que provocou uma enorme resistência. Cada filme era um risco, então o cara ganhava aqui, pegava a grana, e quando perdia aqui a EMBRAFILME é que morria com o prejuízo (JORGE, 2002, p. 33-34).

É consenso entre alguns pesquisadores, como Tunico Amâncio (2007), José Mário Ortiz Ramos (1983) e Randal Johnson e Robert Stam (1995), a ideia segundo a qual a política de financiamento implantada na Embrafilme, na gestão de Roberto Farias, possibilitou a emergência dos cineastas de origem no cinemanovismo como clientela beneficiada pelo Estado. Grande parte dessa relação considerada “clientelista” entre cinemanovistas e Embrafilme pode ser explicada pelos critérios de financiamento impostos pela gestão de Farias. Conforme ressalta Jorge:

[...] Roberto Farias resolveu elaborar um esquema de financiamento que lhe pareceu o mais objetivo possível, montando um cadastro de currículos de cineastas, e financiando-os conforme o grau de segurança de retorno, tanto filmico como financeiro, daquele cineasta. [...] de modo geral, limitavam-se a diretores estreantes 20 por cento dos financiamentos, enquanto cineastas consagrados e empresas produtoras ficavam com os outros 80 por cento. Para estrear, um diretor deveria ter tido experiência como ator, assistente de direção, fotógrafo, etc, em um certo número de filmes, ou ter saído de uma escola de cinema ou comunicação. [...] Aqueles jovens cinemanovistas do começo dos anos 60 já tinham, em meados da década de 1970, mais de dez anos de experiência cinematográfica como realizadores de filmes relevantes. De acordo com a política de financiamento de Farias, não há dúvida de que seriam objetivamente beneficiados [...] (JORGE, 2002, p. 36).

De modo geral, ainda que houvesse certa censura por parte do *Serviço Nacional de Inteligência* (SNI), os filmes dos cineastas de origem cinemanovista deram sinais de adaptação à nova situação. Nesse sentido, salta aos olhos o processo no qual os cineastas de matriz cinemanovista conseguem “aparelhar” a Embrafilme. Existem diversas correntes críticas que encaram tal processo como “cooptação” dos cineastas por parte do regime militar, encarado, ao mesmo tempo, enquanto governo e Estado⁶.

Tal perspectiva, especialmente ligada ao termo cooptação, é, no mínimo, discutível. De um lado, parece haver nessa proposta uma confusão entre governo e Estado. De outro, é desconsiderada a reavaliação ideológica cinemanovista, que já vinha sendo operada ao menos desde 1968, com *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, aliás, um dos principais cineastas financiados pela Embrafilme.

É oportuno salientar também a posição de Paulo Emílio nesse entremeio. Em mesa de debate ocorrida na década anterior sobre o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, o crítico criticava a postura ideológica do cineasta, afirmando:

[...] através do livro todo, a explicação que Glauber Rocha vê para o malogro do cinema brasileiro é a industrialização. Foi culpa da Vera Cruz. Ora o estilo expressionista, ou a mentalidade de elite, ou justificações estéticas, ou justificações econômicas, mas não a justificação econômica do nosso filme estar oprimido dentro do Brasil. Para ele, a produção industrial é o mal estar em si. Ele chega a dizer que a missão número um dos autores de filmes é lutar para impedir que a indústria floresça. Não vê que o que matou a Vera Cruz foi precisamente a mesma coisa que ameaça matar o

⁶ Um exemplo nítido desta posição é a obra de José Mario Ortiz Ramos (1983).

cinema novo, que se trata de encontrar uma política para o cinema brasileiro, que os interesses das pessoas com ideias industrialistas e os interesses dos “autores” são exatamente os mesmos. Qualquer luta a respeito da decorrência estética, social, sociológica da indústria ou do cinema de autor é algo que poderá vir a ter interesse enorme quando o cinema brasileiro existir – que na fase atual, em que a missão número um é desimpedir o nosso mercado, não há motivo nenhum para não unir todo mundo que tem os mesmos interesses, seja quem for, inclusive os produtores de chanchadas (ROCHA, 2003, p. 205-206).

Esse posicionamento sugere a união de interesses entre todas as variantes envolvidas na situação de “subdesenvolvimento” do cinema nacional. Para Paulo Emílio, as predileções ideológicas tinham que ser postas à margem no propósito de se alcançar um resultado comum: a fuga da opressão e a conquista de um lugar no mercado cinematográfico nacional. Por um lado, é clarividente a visão madura do crítico acerca da situação do cinema nacional, pois, ainda que não enxergasse o cinema somente como produto da indústria cultural, seu posicionamento levava em conta a intrínseca relação da sétima arte com a indústria, especialmente em um país como o Brasil.

Com efeito, o discurso histórico de Paulo Emílio, mesmo à revelia de ortodoxias ideológicas, já sinalizava há muito tempo a proposta que foi colocada em prática por cineastas de origem cinemanovista e pela direção da Embrafilme na década de 1970. Ou seja, através da união de interesses econômicos de todos os interessados no desenvolvimento do cinema brasileiro, as querelas ideológicas ficavam ao largo, pois o mais importante seria desenvolver o produto brasileiro e lutar contra os filmes estrangeiros que sufocavam nosso mercado interno, desde os primórdios.

Desse modo, colocam-se à margem questões ideológicas em favor da “crença” na prática efetiva de industrializar o cinema nacional tutelada pelo Estado. Mesmo sendo um governo ditatorial, o cinema nacional vinha para o primeiro plano da cena. Assim, naquele momento não se confundia política de Estado e política de governo. O governo era ditatorial, porém, a política estatal vinha ao encontro das reivindicações históricas em prol do cinema brasileiro.

É justamente nesse sentido que os ensaios de Paulo Emílio, atrelados aos interesses de cineastas de origem no cinemanovismo conquistaram na prática aquilo que vinha sendo cobrado por quase dois decênios. Nesse contexto, o Estado chamava para si a responsabilidade de produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros, além de se impor contra a invasão de filmes estrangeiros. Aliado a esse fato, naquele momento, a manifestação cinematográfica nacional, considerada por Paulo Emílio “esteticamente mais requintada”⁷, estreitava suas relações com o Estado no sentido de funcionar como uma indústria.

⁷ Paulo Emílio era enfático ao eleger o Cinema Novo como manifestação cinematográfica esteticamente mais bem elaborada no decorrer da história do cinema brasileiro. Em um de seus textos, ele afirmou: “O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente — composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos — foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional” (GOMES, 1980, p. 94).

Em um balanço geral das atividades da Embrafilme, é quase consenso entre os diversos pesquisadores das relações entre Estado e cinema no Brasil a ideia segundo a qual a empresa foi o órgão que, de fato, conseguiu estreitar as relações entre a classe de cineastas e o Estado, sobretudo na década de 1970, seu período áureo. A esse respeito, Tunico Amancio argumenta com clareza:

Foi a partir do surgimento da Embrafilme que a atividade cinematográfica teve assegurada sua mais eficiente expressão dentro do aparato do Estado. Até então, as medidas legislativas implantadas e a criação do INC, indefinido enquanto órgão voltado à ampla atuação na economia do cinema foram a preparação do terreno onde, na década de 1970, se deu a definitiva aproximação entre cineastas e agências estatais. Fruto de uma política oficial de convivência com as oposições e integrada numa forma de capitalismo de Estado que não excluía os setores da indústria cultural, a Embrafilme consolidou seu processo de modernização, embora ainda sob a égide do regime militar e da censura, e abrigou, como afirmação ideológica, a necessidade de conquista do mercado interno. [...] Os anos 1974-1979 caracterizaram o período de experimentação, no qual foram desenvolvidas em sincronia duas das mais importantes ramificações da atividade: a produção e a distribuição (AMANCIO, 2007, p. 181-182).

Em suma, o aspecto de cobrança por medidas estatais em benefício do cinema brasileiro do discurso histórico de Paulo Emílio estava sendo colocado em prática. Não obstante, Anita Simis (1996) chama a atenção para a dificuldade de localizar a posição de Paulo Emílio (diríamos: seu discurso histórico) referente à luta ideológica em torno do modo de intervenção estatal no mercado cinematográfico, salientando uma atuação ambígua do crítico.

Ela destaca, por um lado, o apoio do crítico à criação do Geicine, inclusive criticando o proselitismo dogmático dos comunistas liderados por Alex Viany, bem como apontando as dificuldades internas para a industrialização do cinema brasileiro. E, por outro, é enfatizado que, seu texto *Situação colonial?* influenciou a *Estética da fome*, de Glauber Rocha, cuja perspectiva emblemática vinha contrariando os ideais de industrialização (SIMIS, 1996, p. 270-271). Acrescentaríamos a esses dois pontos a ideia de que a substituição de importações, para Paulo Emílio, não correspondia ao caminho ideal para a industrialização da atividade cinematográfica nacional.

De fato, o discurso histórico de Paulo Emílio é contraditório em alguns apontamentos, pois no debate estético ele é defensor do chamado grupo “nacionalista” (cinemanovistas), mas, por outro lado, na questão de mercado, se aproxima de uma denominada perspectiva “industrialista”. No entanto, como não se trata aqui de “enquadrar” Paulo Emílio nessa ou naquela vertente, mas, sim, tentar perceber como as aspirações de seu discurso conseguiram lograr medidas estatais no cinema brasileiro (*eficácia prática*), o melhor caminho é buscar entender essa questão através da capacidade de seu discurso — sempre oscilando entre as questões estéticas e as comerciais — em se localizar taticamente nos debates pela industrialização de nosso cinema. Isto é, por meio da conciliação.

Para tanto, alguns argumentos de Antonio Cândido sobre *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* nos dão uma pista consistente. Ele enfatiza que é preciso pensar na posição de Paulo Emílio percorrendo, ao mesmo tempo, a ideia de que há a necessidade de

uma eventual abertura para o produto esteticamente válido vindo do exterior e a rejeição do que vem do exterior como ocupação econômica e domínio do mercado cinematográfico brasileiro, impondo padrões culturais que violentam a nossa cultura (CANDIDO, et. al., 1980, p. 9).

Essa reflexão de Antonio Cândido justifica de uma só vez a ambiguidade da posição de Paulo Emílio, apontada por Simis, como também esboça que as aspirações de seu discurso histórico foram, ao menos em parte, conquistadas. A argumentação de Renato Victor Villela é significativa nesse sentido, pois demonstra a *eficácia prática* do discurso de Paulo Emílio. De acordo com ele:

A política cultural do MEC, através da Embrafilme, para o cinema brasileiro teve a participação e o endosso dos intelectuais cineastas que fizeram o cinema novo. Paulo Emílio estava com eles e se sentia como um dos responsáveis pela indústria cinematográfica brasileira e por sua busca do domínio do mercado interno [com razão]. [...] O nacionalismo que encobre a política do Ministério da Educação e Cultura, por exemplo, e que mais precisamente por intermédio da Embrafilme corporifica um projeto de sustentação do cinema brasileiro em nível de fortalecimento econômico e centralização político-administrativa da produção cultural cinematográfica não mereceu por parte da crítica de Paulo Emílio a operação analítica necessária. É como se não interessasse pelo momento levantar discussões em torno das intenções das forças atuantes. O que importa é a instituição estar tomando medidas em benefício do cinema brasileiro, assim como está sendo possível aos cineastas brasileiros empenhados na nacionalização de nosso cinema manter um nível de relacionamento e consequentemente de pressão junta à instituição (VILLELA, 1986, p. 71).

Embora a atuação do Estado seguisse a orientação mais ampla da política econômica de substituição de importações para a indústria cinematográfica brasileira, diversas vezes despercebida e contrária à perspectiva de Paulo Emílio, no dia a dia da atividade cinematográfica nacional, que se deu na articulação entre economia e cultura, as reivindicações presentes no discurso do crítico, atreladas aos interesses dos cineastas de origem no cinemanovismo, conquistou medidas que aumentaram a fiscalização nas salas de exibição, diminuíram a facilidade de importação de filmes no país e incentivaram a produção nacional.

Em um balanço sintético, para se ter a devida noção da força dos cineastas no interior da Embrafilme, podemos destacar alguns filmes financiados ou contratados para a distribuição da empresa. Entre os principais destacam-se *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade (1971), *São Bernardo*, de Leon Hirszman (1973), *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos (1974), *Anchieta, José do Brasil*, de Paulo Cesar Saraceni (1978), *Muito Prazer*, de David Neves (1978), *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor (1978), *Bye, bye Brasil*, de Carlos Diegues (1979), e *Cabeças Cortadas* (1979) e *A Idade da Terra* (1980), ambos de Glauber Rocha.

Traduzindo esse argumento: aquela manifestação cinematográfica considerada “mais requintada” pelo discurso histórico de Paulo Emílio conseguiu trabalhar como uma indústria cinematográfica. Dessa forma, o profundo “fosso” existente entre a classe de cineastas, sobretudo de origem no cinemanovismo, e o Estado foi atenuado.

Como ponto de junção entre os cineastas, especialmente os de matriz cinemanovista e o Estado nacional, emergiu a perspectiva de defesa dos interesses nacionais propugnada amiúde pelo discurso histórico de Paulo Emílio. Tal perspectiva, por sua vez, proporcionou um estreitamento das relações existentes entre produção nacional e setor distribuidor de filmes sob a égide da Embrafilme, que perdurou de modo frutífero até meados dos anos de 1980.

Podemos acentuar que a *eficácia prática* do discurso histórico de Paulo Emílio foi conquistada, tanto do ponto de vista estético quanto do econômico, possibilitando os seus ensaios históricos permanecerem incontestes e serem consolidados como “pedra de toque” na historiografia do cinema brasileiro. No processo de obtenção de tal *eficácia prática*, as reivindicações ao Estado obtiveram sua efetivação concreta na experiência social através de uma legislação protecionista e incentivadora da produção nacional. Até o momento em que a Embrafilme foi extinta (1990), a concepção de história do cinema brasileiro explicitada por Paulo Emílio praticamente não sofreu críticas, pois o aparato discursivo e conceitual das colocações do crítico foi respaldado pelo seu efeito prático, que teve a capacidade de obscurecer até mesmo suas impertinências⁸.

No processo de obscurecimento das impertinências do discurso histórico de Paulo Emílio, que é oriundo de sua *eficácia prática*, residem sérios problemas para os atuais pesquisadores de cinema brasileiro. Qualquer pesquisador principiando uma pesquisa atinente à história do nosso cinema se depara com um fato inexorável: existem recortes, contextos, acontecimentos, fatos e movimentos cinematográficos muito bem ajustados, organizados e já interpretados e explicados pela nossa historiografia clássica do cinema brasileiro, que tem como “pedra de toque” os ensaios de Paulo Emílio (BERNARDET, 1995).

A primeira vista, isso não consiste em um problema, pois demonstra a vivacidade das preocupações de nossos estudiosos de cinema em resgatar nossa história cinematográfica, relacionando-a, de maneira muito frutífera, com nossa história social, política e econômica. No entanto, para um estudante de graduação ou até mesmo para aqueles que estão ingressando em programas de pós-graduação *stricto sensu*, essa “superfície muito bem nivelada” e pronta para a “construção historiográfica” às vezes torna-se problemática, pois, um pesquisador menos paciente, ávido por explicações rápidas e afoito no trato de sua documentação — os prazos estabelecidos pelas agências de fomento

⁸ Por exemplo: a hierarquização dos movimentos cinematográficos no discurso histórico de Paulo Emílio, atribuindo ao Cinema Novo o status de legítima manifestação cinematográfica nacional e expurgando as chanchadas da Atlântida Cinematográfica e as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz do quadro de filmes válidos esteticamente, que já demonstrava sua impertinência prática no próprio dado sociológico da falta de público dos filmes cinemanovistas, foi incessantemente reproduzida pelos estudiosos de cinema nacional. Para notar a postura de desqualificação das chanchadas da Atlântida Cinematográfica em detrimento do cinema novo por parte de Paulo Emílio, sugerimos o artigo do historiador Alcides Freire Ramos Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrindo a chanchada (RAMOS, 2006). Com relação à desqualificação dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, incitamos a leitura do ensaio de nossa autoria intitulado A história contada por Paulo Emílio Salles Gomes e a valorização estética do Cinema Novo em detrimento dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (MORAIS, 2010c). Também é válido notar que, mesmo após o fim da eficácia prática do discurso de Paulo Emílio, alguns pesquisadores continuaram a reproduzi-lo. Para auferir isso basta uma rápida olhada na bibliografia básica sobre a história do cinema brasileiro.

constituem-se aí em um dado complicador — provavelmente será iludido, sobretudo se o seu objeto de pesquisa, como no caso dos ensaios de Paulo Emílio, possuir uma *eficácia prática*.

Com efeito, se a historiografia clássica do cinema brasileiro, com base em Paulo Emílio, for encarada como documento, e é como deve ser, devemos tomar um excessivo cuidado, pois, como bem nos sugere Robert Paris (1988), não somos os primeiros leitores desses documentos e por isso é necessário tomar cuidado com uma perspectiva de história cristalizada, encarando-a criticamente, na medida em que foi elaborada em outras circunstâncias e seguindo critérios que não são os nossos. Essa preocupação preliminar nos levará ao encontro da contribuição de Michel Foucault (FOUCAULT, 2008) muito bem reelaborada por Jacques Le Goff, segundo a qual a documentação histórica também é monumento, resultante de esforços sociais para impor ao futuro determinada imagem de si, cabendo aos historiadores não fazerem papel de ingênuos (LE GOFF, 1990, p. 548).

Em suma, na esteira dessas proposições teóricas há de se levar em consideração o fato de que esses documentos trazem consigo concepções de história e suas respectivas historicidades, cuja essência respeita seus espaços de experiência e seus horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006, p. 311-337)⁹. Dessa forma, para encará-los de maneira consistente, do ponto de vista teórico-metodológico, é preciso seguir o procedimento enfatizado por Michel de Certeau, especialmente no que se refere a recuperar a historicidade inerente à produção do conhecimento histórico, levando em consideração a influência do “lugar social” do pesquisador em história (CERTEAU, 2007, p. 66-77). Para tanto, como enfatizou Carlos Alberto Vesentini, faz-se necessário voltar ao processo e, com base nos documentos, relacionados a tal processo, buscar elaborar possíveis interpretações que nos permitam entender as características específicas do objeto estudado (VESENTINI, 1997, *passim*).

Referências

- AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, Jul/dez 2007, p. 173-184.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. **Brasil em tempo de cinema**. 2^a Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CANDIDO, Antonio et. al. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. **Revista Filme Cultura**, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980.

⁹ Na perspectiva de Reinhart Koselleck, “espaço de experiência” pode ser entendido como o passado tornado atual no momento da construção intelectual presente, no qual convivem, ao mesmo tempo, vários tempos anteriores que são preservados na memória e incorporados no cotidiano. Por outro lado, horizonte de expectativas pode ser entendido como aquilo que está nas aspirações presentes, porém, visando o futuro (KOSELLECK, 2006, p. 311-337).

CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, 2 vol.

JOHNSON, Randal & STAM, Robert. **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.

JORGE, Marina Soler. **Cinema novo e Embrafilme**: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Campinas, 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia), UNICAMP.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. *Espaço de experiência e horizonte de expectativas*. In: _____. **Futuro passado** – contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 311-337.

MORAIS, Julierme. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Uberlândia: Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

_____. *Paulo Emílio Salles Gomes e a adesão ao cinemanovismo: matriz intelectual nas congruências entre Cinema Novo Brasileiro e modernismo literário*. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. (Org.). **Criações artísticas, representações da história**: diálogos entre arte e sociedade. Criações artísticas, representações da história: diálogos entre arte e sociedade. 1ª Ed. São Paulo - Goiânia: Hucitec - Editora da PUC-GO, 2010, p. 45-68.

_____. *A História contada por Paulo Emílio Salles Gomes e a valorização estética do Cinema Novo em detrimento dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. **O Olho da História**, v. 1, n 14, p. 1-10, 2010.

PARIS, Robert. *A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um "Vaudeville"*. **Revista Brasileira de História**, v. 8, n.15, São Paulo, 1988, p. 61-89.

PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emílio e a emergência do cinema novo**: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves. São Paulo: Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrindo a chanchada*. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, nº. 4, outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

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

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do cinema brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Cosacnaiy, 2003.

- SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002,
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.
- VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- VILLELA, Renato Victor. *A crítica nacionalista de Paulo Emílio Salles Gomes*. **Comunicações e Artes**, São Paulo, nº. 17, 1986.