

## A história contada por Paulo Emílio Salles Gomes e a valorização estética do Cinema Novo em detrimento dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Julierme Sebastião Morais Souza\*

### Resumo

Este ensaio busca evidenciar que a trilogia de artigos "Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966", "Pequeno Cinema Antigo" e "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", de Paulo Emílio Salles Gomes, fomentou na historiografia do cinema brasileiro uma valorização estética do Cinema Novo em detrimento de outros movimentos cinematográficos. Como exemplo desta hierarquização, escolhemos o caso da polarização entre os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (profundamente desvalorizados) e os filmes do Cinema Novo (exaustivamente valorizados).

### Palavras-chave

História do cinema brasileiro; historiografia do cinema brasileiro, Cinema Novo; Vera Cruz.

### Abstract

This essay seeks to show that the trilogy of articles "Panorama of Brazilian cinema: 1896/1966", "Little Old Cinema" and "Cinema: the trajectory of underdevelopment", by Paulo Emílio Salles Gomes, fostered in the historiography of Brazilian cinema, an aesthetic appreciation Cinema Novo at the expense of other film movements. As an example of this hierarchy, we chose the case of the polarization of the films of Vera Cruz Film Company (deeply devalued) and the films of Cinema Novo (fully recovered).

### Keywords

History of Brazilian cinema, historiography of Brazilian cinema, Cinema Novo, Vera Cruz.

Este artigo nasceu de alguns desdobramentos de nossa pesquisa de mestrado acerca do processo de constituição de uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro com base nos artigos "Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966", "Pequeno Cinema Antigo" e "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", arregimentados na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (GOMES, 1980), do crítico e historiador de cinema brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes<sup>1</sup>. Paulo Emílio nasceu na capital paulista em 1916, foi

---

\* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

<sup>1</sup> "Panorama do cinema brasileiro: 1906/1966", editado originalmente pela *Expressão e Cultura* em 1966 com o nome "70 anos de cinema brasileiro" e reeditado em 1970 pela *ECA-USP* com o primeiro nome citado; "Pequeno cinema antigo", escrito em português para a revista italiana *Aut-Aut*, de Milão e

militante comunista na juventude, preso político do governo Vargas e, ao lado de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Rui Coelho, Gilda de Mello Souza e Alfredo Mesquita, fez parte da geração dos anos 40 que fundou e colaborou na seminal revista *Clima*.

Nos decênios de 50 e 60, foi o principal crítico de cinema do *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, colaborou na fundação do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e tornou-se professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e da Escola de Comunicações e Arte (ECA), ambas da Universidade de São Paulo (USP). Na USP, orientou pesquisas acerca da história do cinema brasileiro formando estudiosos como Ismail Xavier, Maria Rita Galvão e Carlos Augusto Calil.

Do interior da *Cinemateca Brasileira*, na qual foi fundador e curador-chefe, ao longo dos anos 60 e 70, organizou praticamente todo o acervo documental da instituição, ministrou mesas-redondas e debates sobre os maiores clássicos do cinema mundial, bem como se aproximou do grupo de jovens cineastas do *Cinema Novo*. Tal aproximação rendeu publicações da parte de Paulo Emílio que demonstraram um total apoio aos ideais estéticos e às lutas políticas dos cinemanovistas.

Em 1977, Paulo Emílio faleceu vitimado por um ataque cardíaco. No entanto, sua defesa incondicional do cinema brasileiro o deixou marcado na história cultural nacional, sobretudo a cinematográfica, como o maior crítico de cinema do país e mentor intelectual do *Cinema Novo*.

Ao longo da investigação acerca da constituição de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* em uma matriz interpretativa de nossa história cinematográfica, emergiu para um plano importante a hierarquização das formas artísticas, cujo ponto fundamental estabeleceu uma valorização estética do *Cinema Novo* em detrimento de outros movimentos cinematográficos nacionais.

Tendo isso em vista, o *parti pris* deste ensaio consiste em demonstrar alguns aspectos que evidenciam indícios da constituição de um processo de hierarquização dos movimentos cinematográficos. Adotando o caso da desvalorização estética das películas da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* e a valorização dos filmes do *Cinema Novo*, acreditamos que, mesmo sinteticamente, será possível traçar um quadro desse processo.

Em sugestivo artigo intitulado *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada* (RAMOS, 2006), o historiador Alcides Freire Ramos aponta que a crítica cinematográfica nacional das décadas de 50 e 60, antes do surgimento da trilogia de Paulo Emílio, por um lado, alicerçada numa concepção teleológica de história<sup>2</sup> e, por outro, seguindo a concepção da tradição estética clássica ocidental<sup>3</sup>, desferiu um juízo de valor puramente estético e negativo sobre a chanchada, considerando-a um cinema de “baixo nível”, de “humor chulo”, “grosseiro” e “primário”. Entretanto, a partir

---

publicado em 1969; e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, publicado em *Argumento*, revista mensal de cultura, São Paulo, n° 1, outubro de 1973.

<sup>2</sup> Que encarava na virada do decênio de 1950 para 1960 a vitória de nosso progresso cinematográfico.

<sup>3</sup> Que legitima a valorização da tragédia em detrimento da comédia.

do momento em que Paulo Emílio associa as chanchadas ao conceito de “subdesenvolvimento”, a desvalorização desses filmes, ou seja, do cômico, é articulada a um intento político-ideológico que passa a influenciar toda a historiografia do cinema brasileiro (RAMOS, Op.cit., p. 1-6).

Evoluindo, Ramos demonstra o seguimento do discurso de Paulo Emílio em textos de referência para os estudiosos da história do cinema nacional — Jean-Claude Bernardet e João Luiz Vieira — evidenciando que a reiteração sistemática da associação entre os filmes carnavalescos e o “subdesenvolvimento” atribuiu àqueles filmes um juízo de valor estético-político negativo, que os caracteriza como a reafirmação de nosso “subdesenvolvimento”<sup>4</sup>. Desse modo, associar chanchada com “subdesenvolvimento” tornou-se “norma” na historiografia do cinema nacional (RAMOS, Op. cit., p. 6-8).

Não obstante, de acordo com o historiador, esse quadro começou a se alterar com o surgimento de obras que dialogam teoricamente com as concepções de Mikhail Bakhtin, sobretudo aquelas que ensejam encarar nas manifestações carnavalescas um alto potencial subversivo e transformador (RAMOS, Op. cit., p. 6-8). Desse modo, no sentido de finalizar seu artigo, Ramos ressalta a importância dessa corrente de pensamento, na medida em que ela contribui para a modificação dos paradigmas interpretativos acerca do cômico, bem como sinalizam a necessidade de se revisar a hierarquização das formas artísticas na história do cinema brasileiro.

Pautado em alguns argumentos de Jean-Claude Bernardet acerca do despreparo metodológico dos historiadores do cinema nacional, que não se distinguem dos críticos; do caráter militante e elitista dessa crítica; e do privilégio à produção cinematográfica que incita os historiadores de nosso cinema a ignorar a exibição (RAMOS, Op. cit., p. 11-13), Ramos salienta que um novo discurso histórico que atribua um lugar justo às chanchadas, além de ser consistente do ponto de vista teórico-metodológico, deve interagir com os novos paradigmas estéticos de nosso tempo, que consistem em considerar o contato daquelas fitas com o público (RAMOS, Op. cit., p. 14).

Com efeito, o artigo de Alcides Freire Ramos, além de nos auxiliar com a exposição do panorama historiográfico de elaboração da idéia de desqualificação de uma forma cinematográfica, nos permite entender melhor por que Paulo Emílio Salles Gomes é a matriz interpretativa da hierarquização dos movimentos cinematográficos. Dessa maneira, apesar

---

<sup>4</sup> Esse ponto do trabalho de Alcides Freire Ramos nos incitou a buscar mais textos que desqualificam a chanchada. No entanto, nos deparamos não só com a desvalorização da chanchada, mas também com uma excessiva valorização do *Cinema Novo*. Esse caso se torna límpido em textos de Maria Rita Eliezer Galvão, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier. Com iremos tratar da valorização do *Cinema Novo* mais adiante, gostaríamos de exemplificar a desvalorização da chanchada com o caso de Galvão. Em obra de referência, a socióloga segue esse paradigma. Ao argumentar sobre as críticas negativas àqueles filmes, a socióloga afirma: “À *Sensibilidade burguesa*, no entanto, repugnava na chanchada aquilo que ela tinha de mais aparente: a produção rápida e descuidada, alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de cenografia e indumentária, todas as decorrências do baixo orçamento. O que repelia, fundamentalmente, era a chanchada enquanto tipo de espetáculo, exatamente como o teatro ligeiro da época, e muito parecida com ele” (GALVÃO, 1981, p. 4). Embora de início atribua as críticas às chanchadas a uma suposta “sensibilidade burguesa”, Galvão expõe claramente sua visão com relação aos filmes carnavalescos quando determina o que eles tinham de mais aparente, ou seja, mais aparente aos seus olhos. Obviamente, suas considerações não são de ordem positiva. Com relação à Bernardet e Xavier Cf. (BERNARDET, 2007); (XAVIER, 2001).

dessa hierarquização não ser propugnada somente por Paulo Emílio, haja vista os juízos de valor dos outros críticos de cinema nacional<sup>5</sup>, ele consegue congrega a esse movimento de hierarquização o elemento político-ideológico “subdesenvolvimento”, que automaticamente tornou-se um paradigma fundamental para toda e qualquer análise das formas cinematográficas nacionais.

Em face disso, os argumentos de Ramos tornam-se subsídio importante neste ponto do ensaio. Por um lado, recortam nosso ponto de partida, que corresponde à consideração segundo a qual “subdesenvolvimento” é um conceito fundamental para o entendimento da hierarquização das formas cinematográficas, tanto em Paulo Emílio como na historiografia do cinema brasileiro e, por outro, abrem lastro para a análise de outros casos de desvalorização dos movimentos cinematográficos nacionais.

Com base em nossa hipótese de que a matriz interpretativa da história do cinema nacional é a trilogia de Paulo Emílio, bem como que o processo de desvalorizar um movimento cinematográfico pode automaticamente carregar consigo assertivas que valorizam outro movimento, fomos incitados a investigar na historiografia do cinema brasileiro quais manifestações cinematográficas, além das chanchadas, são desvalorizadas e quais são valorizadas. Deparamo-nos com um quadro hierárquico bastante complexo, mas que permite uma análise interessante<sup>6</sup>.

No entanto, como não é nosso intuito abordar todos os casos, neste ensaio iremos abordar o seguimento do discurso de Paulo Emílio pelo caso da desvalorização das películas produzidas pela *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* e a sistemática valorização do *Cinema Novo*. Essa polarização que propomos é pertinente, na medida em que, a partir da década de 1960, como pudemos demonstrar em rápida passagem deste texto, Paulo Emílio se torna o mentor intelectual dos jovens cineastas do *Cinema Novo*<sup>7</sup>, ao mesmo tempo em que ratifica a desqualificação dos filmes da *Vera Cruz* e seu projeto industrial malogrado<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Um exemplo clássico é Benedito J. Duarte, tido como crítico esteticista pelo historiador Arthur Autran. (SA NETO, 2003, p. 158). Podemos citar outros como Salvyano Cavalcanti Paiva, Octávio de Farias e Alex Vianny.

<sup>6</sup> Em meio a esta complexidade podemos tecer algumas considerações. Aventando uma pirâmide hierárquica inferimos que Paulo Emílio e seus seguidores colocam no topo o *Cinema Novo* e suas origens na década de 1950; logo abaixo as películas de Humberto Mauro; em seguida os filmes da “Bela época”; depois as chanchadas; e por último as películas produzidas pela *Vera Cruz*. Os critérios são diversos: para o *Cinema Novo* e os filmes de Humberto Mauro parece que o critério é uma “suposta” autenticidade daquilo que é “puramente” nacional. Paulo Emílio os denomina como filmes com “intenções artísticas”; para a “Bela época” e a chanchada são severas as críticas quanto ao seu suposto caráter mimético de formas hollywoodianas, no entanto, se considera seu contato com o público alicerçado na harmonia de interesses do tripé produção-distribuição-exibição; e por último, vem a *Vera Cruz*, valorizada do ponto de vista técnico, porém muito desqualificada nas questões de tratamento da realidade nacional e da viabilidade mercadológica.

<sup>7</sup> Um ponto que colabora com tal afirmação é a correspondência de Glauber Rocha organizada para publicação por Ivana Bentes. Nessa obra, notamos uma profunda ligação, até mesmo afetiva, entre o principal nome cinemanovista e Paulo Emílio (ROCHA, 1997).

<sup>8</sup> Aliado a isso, pode-se notar também que um dos principais inimigos eleitos pelos cinemanovistas é o cinema industrial, tomado como símbolo da repressão econômica imperialista. A contrapelo dos ideais de cinema industrial, os jovens cineastas do *Cinema Novo* seguiam os preceitos do “cinema de autor”, encarado como cinema revolucionário e que poderia exprimir a verdadeira cultura nacional.

As críticas de Paulo Emílio aos filmes da *Vera Cruz*, presentes na trilogia que sustentamos ser a matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, formam um todo bastante complexo de expressiva ambigüidade. Essa ambigüidade é diretamente flagrada pelo fato de o crítico *pari pasu* transitar por vários aspectos tidos como negativos, sobretudo do ponto de vista estético, e por outros encarados como positivos, especialmente no sentido de agitação cultural que o empreendimento industrial paulista provocou nos meios cinematográficos nacionais.

Todavia, o historiador Ismail Xavier nos dá alguns indícios precisos de que Paulo Emílio encara de forma negativa os filmes da *Vera Cruz*. De acordo com ele, em "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", o crítico utiliza o critério de "expressão" autenticamente nacional, isto é, a expressão do ocupado, procurando algumas manifestações cinematográficas com características que afluíram no decorrer da história do cinema brasileiro a despeito de uma cultura mimética dominante, introduzida pelo ocupante. Nesse desenvolvimento global proposto por Paulo Emílio, Xavier desvela que, de todos os momentos do cinema brasileiro, parece que o crítico aponta o período da *Vera Cruz* como o de maior negatividade devido ao fato de que a tentativa industrial não teria dado nenhuma chance de expressão da cultura do ocupado ((BERNARDET et al. 1980, p. 5).

Diante do exposto, podemos recorrer a Paulo Emílio para analisar suas críticas à *Vera Cruz*. No "Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966", apesar de tecer considerações positivas sobre o empreendimento paulista, sobretudo quanto à relativa melhoria técnica, o crítico afirma que seus diretores, à exceção de Lima Barreto, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional (GOMES, Op. cit., p. 75). Embora genérica, depreende-se dessa argumentação que "marcas duradouras" correspondem à idéia de importância e qualidade artística.

Nesta medida, mesmo que timidamente, as críticas de Paulo Emílio já não são positivas. Essa negatividade com que a *Vera Cruz* é encarada começa a torna-se explícita no sintético ensaio "Pequeno cinema antigo" e ganha mais consistência em "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento".

No primeiro, após delinear as causas do insucesso mercadológico da tentativa paulista, Paulo Emílio afirma que o resultado final do empreendimento da *Vera Cruz* foi uma dúzia de filmes razoáveis, com acentuado ressaibo de cosmopolitismo improvisado e já meio fora de moda (GOMES, Op. cit., p. 32). E no segundo, o mais influente e clássico, o crítico novamente incorre no malogro econômico ao salientar que culturalmente o projeto foi igualmente desastrado (GOMES, Op. cit., p. 92). Acreditamos que, para Paulo Emílio, o projeto foi desastrado culturalmente justamente devido ao seu "suposto" cosmopolitismo.

À luz dos apontamentos de Ismail Xavier supracitados, podemos compreender que os filmes da *Vera Cruz* são enquadrados por Paulo Emílio num período em que a expressão autenticamente nacional foi impedida de se manifestar, dado o acentuado cosmopolitismo. Dessa forma, o empreendimento paulista é encarado, como um todo, de um ponto de vista negativo. Por outro lado, essa busca pela expressão nacional condiciona a trilogia do crítico a valorizar sem atenuantes o movimento cinemanovista.

No “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”, argüindo acerca do *Cinema Novo*, Paulo Emílio caracteriza o movimento como sendo: “[...] um movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor — em matéria de ficção ou documentário — no moderno cinema brasileiro” (GOMES, Op. cit., 78). Cumpre salientar que o cinema moderno nacional, na concepção do crítico, paradoxalmente foi inaugurado no início da década de 1950, justamente com a relativa “evolução” técnica proporcionada pela *Vera Cruz*.

Paulo Emílio retoma sua valorização do *Cinema Novo* alguns anos mais tarde no clássico “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, afirmando:

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 literatura. Essa corrente — composta por 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, Op. cit., p. 94).

Nota-se que o crítico demonstra um desconforto para com a *Vera Cruz*, acentuando seu cosmopolitismo que não contribui para a cultura nacional por um lado, e elabora a valorização estética e política do *Cinema Novo*, encarando-o enquanto materialização de um cinema de qualidade, que, mesmo enraizado em um estado de “subdesenvolvimento”, se faz “requintado” por outro.

Tal desqualificação artística da *Vera Cruz*, em contrapartida à excessiva valorização do *Cinema Novo*, tornou-se um paradigma na historiografia do cinema brasileiro. Embora Paulo Emílio não tenha sido o único crítico a chamar a atenção para o cosmopolitismo da *Vera Cruz*, ele conseguiu agregar na sua interpretação do cosmopolitismo a idéia de que aqueles filmes reprimiram uma expressão cultural legitimamente nacional, que posteriormente pôde se exprimir no *Cinema Novo*.

Parafraseando Alcides Freire Ramos, podemos salientar que na historiografia do cinema brasileiro também se tornou “norma” associar a *Vera Cruz* à repressão daquilo que era verdadeiramente expressão cinematográfica nacional. Portanto, os filmes da companhia tornaram-se reflexo de nossa alienação cultural.

Um primeiro indício desta associação pode ser encontrado na obra *Brasil em tempo de cinema* (BERNARDET, 2007), de Jean-Claude Bernardet. Escrevendo no início do decênio de 1960, Bernardet toca na questão da carência de tratamento da realidade brasileira em nossos filmes apontando que eles, na maioria das vezes, fizeram a função de afastar o público de sua realidade (BERNARDET, Op. cit, p. 33).

Esse fato, aliado à parca disposição de mercado, levou o público ao estado de alienação. Apesar de não fazer referência direta à *Vera Cruz*, obviamente, para Bernardet, seus filmes se enquadram nesse processo propulsor de alienação. Evoluindo, o autor retoma o movimento de desqualificar artisticamente a *Vera Cruz* e valorizar o *Cinema Novo*. Segundo ele:

Este estado de alienação, existindo em todos os níveis, desde a produção e o equipamento até a distribuição e a arte, é a herança do jovem brasileiro que chega ao cinema. Outrossim, esse jovem encontra uma situação particularmente fascinante. No Brasil, processa-se a Revolução Industrial, que atinge profundamente todos os aspectos da vida no país. Surto de cinema — episódios como o baiano, ou vigoroso como o carioca — são reflexos dessa evolução. [...] No

meio cinematográfico, o movimento de desalienação é rápido, tanto da parte dos autores, técnicos e atores, quanto da parte das entidades de classe [...] (BERNARDET, Op. cit, p. 35).

Em outros termos, há um estado geral de alienação no cinema brasileiro recebido pelos jovens como herança das experiências cinematográficas anteriores, que distanciaram o público de sua realidade — em sua concepção a *Vera Cruz* faz parte disso. Todavia, esse jovem encontra uma possibilidade de mudança, na medida em que se processa uma evolução no sentido de desalienação que pode ser exemplificada pelo cinema baiano e carioca (BERNARDET, Op. cit., p. 35). Nitidamente cinema baiano e carioca é referência direta ao *Cinema Novo*.

Com efeito, podemos auferir na obra de Bernardet um alto teor de comprometimento com o *Cinema Novo*, visto que a *Vera Cruz*, mesmo não sendo explicitamente apontada, é tida como aspecto claro do estado de alienação, de distanciamento do público com sua realidade, enquanto que aos jovens cineastas cinemanovistas é atribuído um papel de “desalienação”. Diante disso, não precisamos recorrer a Paulo Emílio novamente para flagrar uma continuação de seu discurso histórico.

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, encontramos dois textos de Maria Rita Eliezer Galvão. Em *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (GALVÃO, 1981), após um exaustivo trabalho sobre a companhia, no qual é evidenciada sua intrínseca articulação com os ideais de cultura da burguesia paulista, a socióloga, para efeito de conclusão de seu trabalho, afirma: “Em suma a burguesia paulista, apesar de tudo, propôs na ficção uma imagem de si própria mais corrente e consistente do que a que emana do seu desempenho no cinema brasileiro” (GALVÃO, op. cit., p. 281).

Subjaz nessa conclusão de Galvão o critério da expressão legitimamente nacional (do ocupado que não é a burguesia) estabelecido por Paulo Emílio, pois a socióloga, ao salientar que a imagem da burguesia proposta pela *Vera Cruz* não promoveu um desempenho “coerente” e “consistente” no cinema brasileiro, demonstra que aquilo que é artisticamente válido para ela tem associação profunda com uma cultura que não é a da burguesia (em Paulo Emílio, cultura do ocupante).

Esse mesmo critério leva Galvão, em outro texto (GALVÃO, 1984), a criticar novamente a *Vera Cruz* e valorizar o *Cinema Novo*. Sobre os filmes da companhia, a socióloga argumenta:

[...] havia um tom de impostação e artificialismo no tratar a realidade brasileira que incomodou a maior parte da crítica da época. A acusação mais freqüente que se fazia aos filmes da *Vera Cruz* era qualificá-los de “estrangeiros”, e o estrangeirismo vinha não apenas dos diretores e técnicos importados, mas da intenção deliberada de fazer um cinema “em moldes internacionais”, que por isso mesmo descaracterizava a realidade nacional. Vistos a distancia, há nestes filmes todos uma impregnação muito grande de Brasil [...] que escapava à crítica da época. No entanto, permanece o fato de que eles efetivamente não correspondiam ao ideal de um cinema que fosse “expressão cultural” da realidade brasileira. Na sua forma mais aparente, o caráter de “brasilidade” que se pretendia imprimir aos filmes efetivamente se esgotava em exotismo e folclore, e os verdadeiros problemas do homem e da terra ficavam à margem (GALVÃO, Op. cit, p. 487).

Notemos que Galvão atribui essas críticas negativas sobre a *Vera Cruz* aos críticos da época<sup>9</sup>. No entanto, a socióloga inicia e conclui essa passagem com sua opinião de que os filmes da companhia possuíam um tom artificial e impostado e que na sua “forma mais aparente”, ou seja, aparente aos seus olhos, esgotavam sua “brasilidade” em “exotismo” e “folclore”.

A saliência da valorização do *Cinema Novo* pode ser encontrada no mesmo texto. De acordo com Galvão:

No final dos anos 50, em que pesasse a frustração industrial e o esvaziamento da chanchada, existia afinal no Brasil um cinema que expressava culturalmente a realidade nacional, sem precisar do empenho e da benevolência de críticos e estudiosos [inclusive dela] para ser considerado importante e válido [...] O processo esboçado na década anterior explode vigorosamente nos anos 60 com os primeiros filmes do Cinema Novo. Composto notadamente por cariocas, porém com fronteiras mal definidas, o Cinema Novo engloba de modo mais ou menos arbitrário tudo quanto se fez de estimulante, em matéria de cinema, em vários pontos do país (GALVÃO, Op. cit., p. 497).

Nessa medida, depreende-se da obra da socióloga que cinema de “boa qualidade estética”, “importante e válido”, sobretudo por expressar culturalmente a realidade brasileira, é o *Cinema Novo*. Galvão parece parafrasear Paulo Emílio, porém não lhe deu a devida referência. Essa referência não foi dada talvez porque a socióloga tenha imputado à crítica da época o movimento de desvalorização da *Vera Cruz* em função de um ideal de cinema nacional que o próprio *Cinema Novo* representava. Contudo, podemos notar que ela não escapa àquele ideal, isto é, ao critério de “expressão” legitimamente brasileira engendrado por Paulo Emílio.

Em última instância, podemos demonstrar a reprodução da matriz Paulo Emílio no que se refere à supressão de qualquer que seja a potencialidade artística dos filmes da *Vera Cruz*, acompanhada da valorização do *Cinema Novo*, em uma só passagem da obra *Cinema brasileiro moderno* (XAVIER, 2001), de Ismail Xavier. Fazendo uma visão retrospectiva da história do cinema brasileiro, a partir de meados de 1950, o historiador afirma:

Sem dúvidas, o cinema moderno tem sido objeto de maior atenção; continua o mais freqüente ponto de referência. O que se explica não somente por sua relativamente longa duração (em termos de cinema brasileiro), ou por sua proximidade em face do momento atual, mas também porque é inegavelmente a referência mais rica, quando comparado com o que veio antes e mesmo com que se configurou de novo nos anos 1980, antes do colapso. [...] Em verdade, não houve condições para um forte cinema clássico brasileiro no momento em que este foi procurado e tinha sentido enquanto proposta. Sua estética exigia, em 1930, 1940 ou 1950, um aparato de produção e distribuição fora do alcance, o que tornou instáveis, rarefeitas, problemáticas ao extremo, as tentativas de um estilo hollywoodiano no Brasil. Tal período se pautou por uma tensão específica entre os ideais de luxo e impecabilidade técnica típicos de uma ideologia industrialista — a qual testemunhou uma prática do “cinema de padrão internacional” muito aquém do desejável — e um cinema popular pragmático, viável e “enraizado” (a chanchada) (XAVIER, Op. cit., p. 36-37).

Xavier não se furta em reproduzir a interpretação de Paulo Emílio, pois ao cinema moderno — origens do *Cinema Novo* na segunda parte da década de 1950 e seu desdobramento no *Cinema Marginal* — é outorgado *status* de “referência” aos movimentos cinematográficos posteriores e anteriores. Indubitavelmente, entre esses se encontra a *Vera*

---

<sup>9</sup> Aliás, a socióloga faz desse exercício um critério narrativo, pois notamos o mesmo com relação às suas críticas negativas à chanchada.

*Cruz*, que é encarada produtora de um cinema de padrão internacional muito aquém do desejável.

Este *status* de “referência” ao *Cinema Novo* é encaminhado com base, por um lado, na idéia de qualidade estética, que passa diretamente pelo critério de expressão da cultura nacional, e, por outro, na perspectiva de sua longa duração, para qual o historiador “forja” uma unidade, que vai de meados de 1950 até 1980. Apesar de unificar as diversas correntes desmembradas do *Cinema Novo* (coisa que Paulo Emílio não faz), Ismail Xavier também segue “à risca” a perspectiva interpretativa “colhida” na trilogia do crítico.

Podemos perceber que, embora Paulo Emílio tenha apontado as melhorias técnicas e a importância da agitação cultural proporcionadas pelo empreendimento da *Vera Cruz*, assim como tenha salientado que o *Cinema Novo* “[...] nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro [...]” (GOMES, Op. cit., p. 96), aquilo que realmente ecoou para a historiografia do cinema brasileiro foi sua proposta de legitimação estético-política do movimento cinemanovista, outorgando-lhe o *status* de expressão cinematográfica nacional mais legítima.

Na verdade, em um contexto de afirmação de um modo cinematográfico que, segundo os cinemanovistas e críticos, demonstraria a realidade social de nosso país ao público a fim de transformá-la (SARACENI, 1993, p. 118; ROCHA, 2003), os filmes da *Vera Cruz*, as chanchadas e outros movimentos cinematográficos foram tomados como “bode expiatório” daquilo que não deveria ser o cinema nacional, como sintoma do estado de “subdesenvolvimento. Portanto, manifestação cinematográfica a ser renegada e relegada ao segundo plano artístico.

Com efeito, é certo que essa hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais, demonstrada neste ensaio pelo caso da *Vera Cruz* e do *Cinema Novo*, merece mais atenção por parte da atual historiografia do cinema brasileiro. Nitidamente, a historiografia do cinema brasileiro a qual Jean-Claude Bernardet fez menção na obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* preocupou-se antes em reproduzir uma perspectiva ideológica que propriamente aprofundar-se na abordagem das fontes primárias (filmes), como deve fazer de fato os “historiadores de ofício”.

Acreditamos que os primeiros passos no sentido de romper com essa perspectiva serão dados a partir do momento em que a historiografia do cinema nacional começar a questionar quais são os critérios utilizados para essa hierarquização e qual metodologia ou teoria no campo de análise das linguagens artísticas os explica. Estes questionamentos, nessa medida, devem passar diretamente pela investigação da recepção desses filmes, aliada a questão primária do contato dos próprios estudiosos com as películas que serviram de comparação na formulação do quadro hierárquico.

Para tanto, aquilo que Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (CANDIDO, 2006), esboçou para a análise de uma obra literária, também nos serve para as obras cinematográficas. Ele salienta que a integridade de uma obra não pode ser avaliada somente por sua capacidade de exprimir, ou não, certo aspecto da realidade, tampouco só devido a suas operações formais independentes de quaisquer condicionamentos sociais, mas, sim, por um processo interpretativo que promova a fusão dessas duas vertentes analíticas.

Nesse sentido, texto (no caso filme) e contexto, num processo dialético permitirão o entendimento mais preciso da obra (CANDIDO, Op. cit., p. 13-14). Enfim, o mais justo seria reavaliar essa problemática em nossa historiografia, pois as perspectivas estético-ideológicas elaboradas por ela não respondem mais aos anseios contemporâneos.

Para efeito de conclusão, mesmo que sinteticamente, acreditamos ter exposto ao leitor que, em grande medida, os principais conceitos e perspectivas teóricas que alicerçam a hierarquização das formas artísticas na história e na historiografia do cinema brasileiro foram elaborados por Paulo Emílio Salles Gomes. No intuito de intensificar tal abordagem seria preciso questionar o(s) motivo(s) que levaram a ocorrer tal fato. Contudo, esta é outra história.

### Referências Bibliográficas

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

\_\_\_\_\_. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; CANDIDO, Antonio; XAVIER, Ismail; SEGALL, Maurício. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

\_\_\_\_\_. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro: 1930-1964**. In: FAUSTO, B. (org). *O Brasil Republicano (economia e cultura – 1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1984, p. 463-500.

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

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cartas ao mundo**. BENTE, Ivana (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RAMOS, Alcides Freire. **Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico**: redescobrimo a chanchada. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n. 4 outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br).

SA NETO, Artur Autran. **Alex Vianny**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SARACENI, Paulo Cesar. **Por dentro do cinema novo**: minha viagem. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.