

SOUZA, Julierme Sebastião Morais. **Paulo Emílio Salles Gomes e a historiografia do cinema brasileiro: uma abordagem epistemológica acerca do discurso e poder.** (PPHIS-UFU – pós-graduando).

Os obstáculos que eventualmente encontramos e os estímulos que recebemos serão igualmente indicativos da utilidade de nossa função. Muito intelectual brasileiro foi arrancado de seu mundo e é preciso que encontre um terreno onde possa novamente se enraizar. A limitação de nosso campo poderá ainda ser restringida, mas sempre haverá um papel a ser cumprido pelo intelectual que resolva sair da perplexidade e se recuse a cair no desespero.

Paulo Emílio Salles Gomes

Desvendar métodos de discurso e modelos de narrativa; compreender como foram incorporados os procedimentos teórico-metodológicos da história da arte na historiografia do cinema brasileiro. Tais preocupações conduzem a uma principal, ou seja, mostrar como se constituiu uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro com base na obra **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**¹ de Paulo Emílio Salles Gomes. Para tanto, esta comunicação, mesmo que de forma introdutória, visa abordar a influência de Paulo Emílio na “construção” de um discurso sobre a história do cinema brasileiro com uma obra que não só influenciou a historiografia do cinema nacional com seu teor político, mas também, em seus recortes cronológicos e na hierarquização de movimentos cinematográficos, em outros termos, na concepção de escrita da história do cinema nacional como um todo.

É praticamente um truísmo afirmar que a historiografia do cinema nacional foi e continua sendo, em grande medida, influenciada pela obra de Paulo Emílio Salles Gomes. Dessa forma, em busca de trazer a tona esse poder do discurso historiográfico de Paulo Emílio, nosso percurso nesta comunicação pretende lograr uma reflexão pertinente à herança teórica deixada pela obra deste autor na historiografia do cinema e, concomitantemente, evidenciar sinteticamente uma perspectiva de análise epistemológica de **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Ao percorrermos a trilha temática que se inicia no teor político da obra, passando pelos recortes cronológicos propostos (periodização), chegando à hierarquização dos

¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. De uma vez por todas é importante ressaltar que esta obra de Paulo Emílio foi publicada em 1980, entretanto, reúne três artigos do autor: *Pequeno cinema antigo* de 1969; *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* de 1966 e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* de 1973. Assim, podemos afirmar que as principais idéias contidas na obra do autor já vinham permeando o ambiente cinematográfico e historiográfico nacionais há algum tempo antes da publicação desta.

movimentos cinematográficos produzida por Paulo Emílio, buscaremos engendrar um quadro que demonstra como a historiografia encarou a obra deste autor².

A irrupção da obra de Paulo Emílio no cenário historiográfico nacional deu-se em um período que os estudos históricos concernentes ao cinema brasileiro ancoravam-se no âmbito estético e da correlação de fatos. Fator compreensível, já que o próprio Paulo Emílio em suas críticas cinematográficas ressaltava amiúde o atraso de pesquisa histórica sobre cinema nacional. Paulo na década de 1960 em determinada crítica afirmava:

Como quase toda gente, conheço muito mal a história cinematográfica nacional [...] Na realidade, estamos atrasadíssimos, apesar do progresso animador que se processou entre 1952 e 1954. Numerosos textos, fixando de forma mais ou menos elaborada, um pouco da história do cinema brasileiro, foram publicados entre o fim da década de trinta e os primórdios da de cinquenta, mas ainda não existe sequer inventário desses artigos, em geral esquecidos nas coleções de revistas e jornais³.

Neste cenário, acreditamos que a obra do autor traz um componente político considerado inerente à estética do cinema nacional, deflagrando uma prerrogativa que propõe uma relação de causa e efeito entre o elemento político “subdesenvolvimento” e a estética deste cinema. Tal prerrogativa proporcionou um corte abrupto nas estruturas da escrita sobre cinema no cenário historiográfico brasileiro. Ao argüir sobre a situação do cinema nacional Paulo afirma que em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado e, desse modo, este cinema nacional seria incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitissem escapar à condenação do subdesenvolvimento⁴.

Por si só, de maneira sugestiva, o elemento político “subdesenvolvimento” trazido ao discurso historiográfico do cinema nacional por Paulo Emílio carrega consigo a voracidade de explicitar uma “suposta” relação de dependência da linguagem cinematográfica nacional ao contexto socioeconômico do país. O cinema nacional, por conseguinte, no que diz respeito à sua linguagem estética, é visto como fruto de um processo de produção arcaico e aquém das possibilidades dos países desenvolvidos, sendo considerado, portanto, ao mesmo tempo “refém” e “reflexo” do “subdesenvolvimento” de nosso país. Para bons entendedores poucas palavras

² São inúmeros os autores da história do cinema nacional que poderiam ser utilizados na abordagem. No entanto, visto que é uma breve comunicação e por restrições editoriais sobre a forma do texto dialogaremos com apenas um exemplo/autor para cada tema percorrido.

³ Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, V. II, p. 139.

⁴ GOMES, 1980, p. 85.

bastaram e, desde então, emergiram dos estudos históricos sobre o cinema nacional inúmeras perspectivas legitimadoras desta premissa proposta por Paulo Emílio.

Um exemplo conciso da importância do discurso historiográfico proferido por Paulo Emílio é, de fato, o historiador Ismail Xavier que sistematicamente visita o elemento político “subdesenvolvimento”. Em sua obra, não por acaso, intitulada **Alegoria no subdesenvolvimento**⁵, o historiador abordando o *Cinema Novo* instrumentaliza o “subdesenvolvimento” como parâmetro de localização espacial daquele movimento. No entanto, aqui nosso foco visa ressaltar outra obra de Xavier que acreditamos ser mais oportuna e frutífera na argumentação; o clássico **Cinema brasileiro moderno**⁶. Nesta, há a junção de três artigos de temporalidades distintas, mas que juntos formam um campo preciso de análise do *Cinema Novo* e do *Cinema Marginal* que irrefreavelmente congrega os pressupostos expressos por Paulo Emílio. Assim, na primeira parte da obra Xavier tece asserções sobre certa noção de “moderno” no cinema brasileiro de 1950 a meados de 1980 enfocando uma “unidade” concernente à abordagem estética e formação de um campo de debate político. No segundo artigo, as problematizações do autor se voltam para importância do “Cinema de autor” como veículo fomentador de um campo de cultura de oposição ao regime militar (1964-1984), e por fim, no último artigo se atém a *persona* do cineasta Glauber Rocha argüindo sob parâmetros estéticos e políticos o percurso do cineasta desde “O pátio” (curta-metragem de 1959) até “A idade da terra” (longa-metragem de 1980).

Dessa maneira, ao discorrer sobre o cinema atual (lê-se 1995, data em que escreve o artigo em pauta) e, conseqüentemente, sobre o fim da Embrafilme Xavier ancora-se no discurso de Paulo Emílio. Segundo Xavier,

Em nossos dias, ainda não totalmente curados da ressaca daquela crise, a observação do crítico ecoa com força ainda maior: **o subdesenvolvimento econômico, para o cinema brasileiro, se configura como um estado ainda não superado e sem efetivas promessas de alteração substancial [...] (Grifo nosso)**⁷.

Deparamos-nos com uma reflexão que reafirma o “subdesenvolvimento” demarcando um suposto ciclo de “degradação”⁸ do cinema nacional, em outros termos, há uma idéia de *status co* “inalterável” em função da herança deste ciclo, que no discurso de Paulo

⁵ XAVIER, Ismail. **Alegoria no subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁶ _____. **Cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ Esta questão epistemológica é de grande importância em Paulo Emílio, a qual, de certa forma, Jean-Claude Bernadet aborda e no decorrer de nossa pesquisa de mestrado em fase embrionária pretendemos desenvolver. Cf. BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

Emílio (o crítico na reflexão de Xavier) aparece com “época”. Esta argumentação ganha fôlego prolongando-se com a seguinte afirmação:

[...] notadamente nessa conjuntura de total reestruturação dos negócios do áudio visual em que ganha fluência uma concepção monetária de cultura que vem consolidar aquela revolução dos métodos e aquela incorporação do *high tech* que fizeram retornar, a partir do final dos anos de 1970, uma hegemonia hollywoodiana que mostrou uma força surpreendente para quem tinha como referência a dinâmica do cinema moderno dos anos 1960/70⁹.

Para Ismail Xavier, com efeito, este cinema moderno (*Cinema Novo e Cinema Marginal*) dos anos de 1960 e 1970 é colocado no posto de “referência” aos movimentos cinematográficos posteriores, todavia, é esmagado pela nossa eterna tendência importadora dos filmes americanos e das ações e efeitos especiais do mercado mundial, cuja essência é patrocinada estruturalmente por uma ideologia neoliberal “problemática” ao desenvolvimento do cinema nacional. Desse modo, o discurso de Paulo Emílio, portanto, está presente em todas as linhas e, talvez, entrelinhas da argumentação de Xavier, desde o enaltecimento do *Cinema Novo*, até a crítica à invasão dos produtos estrangeiros mais uma vez dominando a exibição no país.

O recorte cronológico proposto em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** também persevera em nossa historiografia de forma salutar ao ponto de afigurar uma “cristalizada” persuasão. Cabe ressaltar que a cronologia do cinema nacional no discurso de Paulo Emílio, incondicionalmente, é inerente à sua perspectiva de análise conjuntural sobre a estrutura do trinômio produção-distribuição-exibição, na qual é necessária uma perfeita harmonia dos interesses. Nesse sentido, o estabelecimento da periodização da história do cinema brasileiro divide-se em cinco “épocas”¹⁰: 1896/1912; 1912/1922; 1923/1933; 1933/1949; 1950/1966. Com exceção da passagem para a quinta “época” o fechamento das mesmas segue o pressuposto da escassez de produção de películas¹¹. Certamente são problemas a serem analisados com maior cautela, no entanto, no momento o foco desta comunicação é demonstrar a consistência e o poder da periodização proposta pelo discurso de Paulo Emílio.

⁹ XAVIER, 2001, p. 13.

¹⁰ Lembremos que a primeira versão da periodização da história do cinema brasileiro por Paulo Emílio data de 1966 com o nome *70 anos de cinema brasileiro*. Por isso o encerramento da quinta “época” no mesmo ano.

¹¹ Mais uma vez temos a referência de Jean-Claude Bernadet que encontra aporias na obra de Paulo Emílio, principalmente, relacionadas à metodologia. O “nascimento” do cinema nacional (1898) é proposto por uma produção, só que o início da primeira época é marcado por uma exibição (1896) ao contrário dos supostos fechamentos destas “épocas” que seguem o critério da falta de produção. Indubitavelmente, é uma problemática que será aprofundada em nossa pesquisa de mestrado. C.f. BERNADET, 1995.

Uma obra imprescindível que se fundamenta nessa periodização é **História do cinema brasileiro**¹², organizada por Fernão Ramos. Praticamente toda sua organização, exceto alguns desvios, é urdida de modo obediente à periodização proposta por Paulo Emílio. Um dos destaques merecidos é a análise de Roberto Moura sobre a primeira “época” da história do cinema brasileiro proposta por Paulo Emílio (1896/1912), precisamente, a “idade do ouro” (1907/1912) que seria um sub-período dentro da primeira “época”, e que em sua narrativa ganha o nome de “Bela época”, expressão já cunhada anteriormente por Vicente de Paula Araújo¹³ para denominar o mesmo recorte temporal.

O texto de Roberto Moura, inegavelmente, traz uma imensurável quantidade de fontes (críticas e anúncios de época), praticamente em estado bruto, no entanto, é evidente sua apropriação da obra de Paulo Emílio. Nesta curta passagem, ao abordar a “suposta” virada na fraca produção de películas para um cenário alvissareiro, em termos de produção e exibição em 1907, Moura afirma:

A regularização da distribuição de energia elétrica para o Rio de Janeiro em 1907 dá novos contornos ao cinema carioca. Em março, a entrada em funcionamento da primeira unidade provisória de 3.400 HP da usina Ribeirão das Lajes, iniciada pela Tramway Light and Power, permite mais fixidez e regularidade às projeções¹⁴.

Roberto Moura neste ponto, apesar de não fazer referência direta à Paulo Emílio, apropria-se de seu discurso e incorre na perspectiva de “subdesenvolvimento” do cinema carioca. Assim, pode ser flagrado um pressuposto de que o mercado cinematográfico do período anterior teve menos “fixidez” e “regularidade”, o que em Paulo Emílio é considerado “um mercado de pouca significação”. Relacionando esta passagem do texto de Moura com a obra de Paulo Emílio notaremos, de fato, pouca flutuação na escrita. Atentamos para essa passagem do texto que consideramos matriz:

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. **A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina do Ribeirão das Lages teve conseqüências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição [...]** (Grifo nosso)¹⁵.

¹² RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

¹³ ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹⁴ RAMOS, 1987, p. 29.

¹⁵ GOMES, 1980, p. 41-42.

Ou seja, a matriz **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, além de periodizar a organização de Fernão Ramos, também emerge de forma comumente nos pressupostos teóricos instituintes das análises dos períodos. Por conseguinte, podemos evocar Jean-Claude Bernadet que mesmo quando critica a periodização proposta no discurso de Paulo Emílio não nega seu grau de importância e influência, ao ponto de afirmar: “Não estranhemos encontrar uma estrutura mítica nesta história do cinema brasileiro tal como a conhecemos atualmente. Os mitos são mais poderosos do que se supõe, e a história contada por Paulo Emílio e outros historiadores tem sólido embasamento”¹⁶. Ou seja, o mito contado por Paulo Emílio é apropriado por Fernão Ramos engendrando, concomitantemente, sua proposta de análise sobre produção, distribuição e exibição, a consequente periodização, os elementos políticos imbricados nesta e a percuciente persuasão do discurso historiográfico que ganha automatismo em suas exaustivas reproduções.

Com relação à vertente do discurso de Paulo Emílio que hierarquiza os movimentos cinematográficos nacionais podemos recorrer à historiadora Maria Rita Galvão, precisamente, a um dos capítulos de uma obra organizada por Boris Fausto¹⁷. Em sua análise a historiadora deixa sérios e claros rastros que seguiu a trilha de Paulo Emílio. Em diversas passagens do capítulo intitulado “Cinema brasileiro: 1930-1964” notaremos o poder do discurso de Paulo Emílio no texto de Galvão. Ao falar do cinema nacional antes de 1930 a historiadora argumenta:

A indústria estrangeira — fundamentalmente a americana — atulhava os nossos mercados com grande quantidade de filmes de todos os tipos que satisfaziam plenamente o público. Acostumado à qualidade e ao bom acabamento do cinema estrangeiro, o público rejeitava o primarismo da produção nacional, nas raras oportunidades que tinha de vê-la nos cinemas; acostumado a ver refletida na tela a imagem reconfortante da realidade de países desenvolvidos, não recebia bem o reflexo do próprio subdesenvolvimento, traduzindo sem disfarces e sem intenção na crueza das imagens do cinema brasileiro¹⁸.

As frases que carregam os termos “bom acabamento” para o cinema dos países desenvolvidos e “primarismo da produção nacional”, “realidade dos países desenvolvidos” e “reflexo do subdesenvolvimento” carregam consigo um jogo dual de antagonismo entre o cinema nacional e o cinema estrangeiro que não é por acaso, mas sim, o seguimento de um discurso historiográfico norteado por Paulo Emílio. Se debruçarmos na obra de Maria Rita Galvão encontraremos outras explanações com prerrogativas propostas pelo crítico e historiador como: a perspectiva dos recortes cronológicos e os períodos considerados férteis na produção. Todavia, no momento cabe uma sucinta, mas concreta, exemplificação da hierarquização de movimentos cinematográficos por Paulo Emílio que é seguida por Galvão.

¹⁶ BERNADET, 1995, p. 39.

¹⁷ FAUSTO, Boris. **O Brasil Republicano (economia e cultura – 1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1984.

¹⁸ FAUSTO, 1984, p. 466.

O crítico e historiador ao abordar o fenômeno das *Chanchadas* (comédias carnavalescas), em grande parte, produzidas pela Atlântida Cinematográfica (1940 e 1950) no Rio de Janeiro tece a seguinte observação:

O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturadas e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente, mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. **Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens antológicas, traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento [...]** (Grifo nosso)¹⁹.

Atentando para a avaliação de Paulo Emílio podemos mensurar seu grau de desconforto para com as *Chanchadas*, movimento, por ele considerado, “popularesco” e “vulgar”. Cotejando a perspectiva de Paulo Emílio à de Maria Rita Galvão encontraremos uma automática reprodução do discurso do primeiro. A historiadora ao abordar o cinema brasileiro da década de 1940, ou seja, as *Chanchadas* afirma,

Este cinema continua mal feito e mal-acabado como foi quase sempre o cinema brasileiro, apesar disso se desenvolve e avança pelos anos 50 com extraordinário vigor. Desvinculado da imitação do filme estrangeiro, num enraizamento popular muito grande, aproveitando as tradições do circo, do mambembe, do teatro de revistas, do rádio, do anedotário efêmero próximo a crônica de costumes, do espírito carioca, é realmente um cinema brasileiro vivo e atuante²⁰.

Apesar de afirmar o vigor desse cinema usa termos como “mal feito” e “mal acabado”, ao passo que, se esta passagem do texto de Galvão, obviamente respeitando as devidas proporções das flutuações da escrita, fosse atribuída a Paulo Emílio ou o contrário, certamente não seria um absurdo aceitarmos tal troca, pois não há uma mínima diferença de perspectiva. Por conseguinte, lancemos luz às considerações do crítico e historiador concernentes ao *Cinema Novo*. Para ele é um movimento “[...] que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor — em matéria de ficção ou documentário — no moderno cinema brasileiro”²¹. E ainda,

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 de ininterrupta de jovens talentos — foi por sua vez

¹⁹ GOMES, 1980, p. 91.

²⁰ GALVÃO, 1984, p. 483.

²¹ GOMES, 1980, p. 78.

a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional²².

Em outros termos, para Paulo Emílio as *Chanchadas* são a efetiva demonstração estética de nosso atraso econômico e social (subdesenvolvimento) e o *Cinema Novo* é a materialização de um cinema que pode sair desta situação, sendo “requintado”, feito por gente “madura” intelectualmente e possuindo qualidade estética superior à *Chanchada*. Também sobre o *Cinema Novo* Galvão “nada” na mesma corrente e afirma:

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 para ser considerado importante e válido²³.

Com efeito, fica claro a valorização estética de um movimento cinematográfico em detrimento de outro, porém, as motivações para tal feito ainda são obscuras²⁴. Indubitavelmente, esta hierarquização merece devida atenção por parte da historiografia do cinema brasileiro, haja vista que esta se preocupou mais em reproduzir um discurso construído, em grande parte, pela crítica cinematográfica, e não em debruçar sobre as fontes, ou seja, sobre as películas, buscando uma abordagem crítica com relação aos reprodutores deste discurso, que na sua grande maioria não são “historiadores de ofício”.

O poder do discurso proferido por Paulo Emílio demonstra sua inegável capacidade de crítica e persuasão. O crítico e historiador além de externalizar todas as concepções políticas, estéticas e ideológicas de uma geração de jovens cineastas e grandes intelectuais, proporcionou à geração de historiadores posterior um arquétipo de história do cinema brasileiro que foi e ainda é enfaticamente utilizado. Desse modo, vale a pena destacar algumas críticas que o historiador Jean-Claude Bernadet faz em seu clássico **Historiografia clássica do cinema brasileiro**²⁵. Bernadet é um caso *sui generis* dos “seguidores” de Paulo Emílio, pois em outros tempos não titubearia em defender arditamente as propostas do crítico e historiador. Não obstante, nesta sua obra presente a mais contundente crítica ao discurso histórico proferido durante anos por Paulo Emílio Salles Gomes e conseqüentemente a historiografia clássica do cinema brasileiro.

²² GOMES, 1980, p. 78.

²³ GALVÃO, 1984, p. 497.

²⁴ Alguns passos foram dados por Alcides Freire Ramos. C.f. RAMOS, Alcides Freire. **Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobindo a chanchada**. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n. 4 outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15. Nosso projeto de mestrado que busca investigar a formação de uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro com base em Paulo Emílio tem o fito de dar continuidade nesse caminho aberto por Ramos e contribuir para melhor elucidação destes problemas.

²⁵ BERNADET, 1995.

Esta obra de Bernadet, assim, é um importante referencial teórico em nossa pesquisa em desenvolvimento, pois se fundamenta em um tácito exemplo de reavaliação teórica feita por Jean-Claude Bernadet, que neste processo busca uma reorientação dos critérios para a “construção” de um novo discurso histórico que seja capaz de calcar-se em novos recortes cronológicos, novos contextos e em uma abordagem sobre o processo de recepção do cinema por parte público. Nesse sentido, mesmo sem fazer referência direta, Bernadet nos remonta à Michel Foucault e suas análises concernentes ao discurso, nas quais o filósofo que se fez historiador trata a “suposta” realidade a ser estudada como produção de discursos e práticas²⁶, ao passo que, ao desmembrar tal perspectiva busca a identificação dos lugares de exclusão, de interdição, de controle, e de normas que regem práticas discursivas²⁷. Desse modo, Bernadet propõe, justamente, que a historiografia do cinema nacional busque o que foi excluído, interdito, controlado pelo discurso de Paulo Emílio. Para Bernadet há uma realidade do cinema nacional produzida pelo discurso do crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes, que subsumiu um outro lado desta história, o qual é necessário debruçar-se.

Desta maneira, Bernadet demonstra que as escolhas epistemológicas de Paulo Emílio — na divisão da História por ciclos, na escolha de determinados filmes, no privilégio ao processo de produção destes e na hierarquização dos movimentos — é uma atitude deliberada e consciente evocada por processos internos e externos ao historiador²⁸. Internamente, portanto, em sua crença intelectual e ideológica, e externamente, em um quadro de complexos interesses, os quais o próprio discurso histórico fica subjugado a “construir”. Estes interesses podem ser problematizados, primariamente, a partir da hipótese de que a escrita da história do cinema brasileiro sempre manteve uma indissociável relação com a crítica cinematográfica e que, por diversas vezes, ecoa dela, fazendo um complexo movimento de organização e controle da recepção das películas.

Com efeito, em face do já exposto, as obras abordadas acima, cada qual a sua maneira, demonstram o poder de influência e perseverança de **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** na historiografia do cinema brasileiro. Dessa forma, a escolha das mesmas foi feita com muita cautela e preocupação, assim, acreditamos que a proposta de pesquisar a obra de Paulo Emílio e também suas referências, perpassa a escassez de trabalhos atuais sobre as mesmas, ou seu relativo estado de paralisia, para evidenciar um outro lado potencial.

²⁶ FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

²⁷ _____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

²⁸ É de grande valia a referência à obra de Michael de Certeau que, indubitavelmente, solidifica os pressupostos teóricos norteadores desta crítica de Bernadet. C.f. CERTEAU, Michael de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

Contudo, podemos nos remeter ao teórico Hayden White que em sua obra **Trópicos do discurso**²⁹ salienta sobre os historiadores que não conseguiram instruir os seus alunos sobre a escrita da história, demonstrando-nos a fragilidade teórica e metodológica da historiografia. Tal abordagem é muito inspiradora para a seguinte questão: Qual estudante de história interessado nas relações dessa disciplina com o cinema, à luz do primeiro exame, não se depara com a bibliografia condizente à história do cinema brasileiro em uma cronologia que articula fatos e pressupostos teóricos “cristalizados”? Cabe lembrar que sobre esta “cristalização” Robert Paris alerta para tomarmos cuidado, pois, o ‘historiador de ofício’, neste caso, não é o primeiro leitor do documento e por isso, deve encarar criticamente essa história feita em outras circunstâncias e de acordo com critérios que não são os seus³⁰. Desse modo, a questão sobre a qual lançamos luz, indubitavelmente, merece muito trabalho para ser respondida, assim, investigar a formação de uma *matriz* interpretativa da história do cinema brasileiro com base na obra **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, portanto, propõe severas problematizações sobre o modo com o qual o historiador lida com seus documentos, afim de tecer abordagens coerentes sobre a relação história e ficção na obra de Paulo Emílio Salles Gomes.

²⁹ WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**. São Paulo: EDUSP, 1994.

³⁰ PARIS, Robert. **A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”**. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, v.8, n° 15, Set. 1987/Fev. 1988, p. 61-89.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.
- CERTEAU, Michael de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- FAUSTO, Boris. **O Brasil republicano (economia e cultura – 1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1984.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, V. II.
- RAMOS, Alcides Freire. **Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimos a chanchada**. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n. 4 outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15.
- RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- PARIS, Robert. **A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”**. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, v.8, nº 15, Set. 1987/Fev. 1988, p. 61-89.
- XAVIER, Ismail. **Alegoria no subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **Cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**. São Paulo: EDUSP, 1994.