



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Asterito Lapera, Pedro Vinicius

Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos
1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 43, enero-junio, 2015, pp. 57-73

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765820004>

- Como citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos

Points of view on people and race in Brazilian cinematographic field during the 1950s: the thesis of Solano Trindade and Nelson Pereira dos Santos

//////////

Pedro Vinicius Asterito Lopera¹

¹ Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional. Áreas de interesse: História do Cinema Brasileiro; Cinema documentário; Cinema e Antropologia. E-mail: plopera@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende abordar duas teses apresentadas nos Congressos Brasileiros de Cinema do início dos anos 1950 para, em seguida, relacioná-las ao momento inicial da formação do campo cinematográfico brasileiro. Mais precisamente, analisaremos as teses *Folclore e Cinema*, apresentada por Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro; e *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, apresentada por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. A partir delas, analisaremos quais imagens de povo essas teses articularam em suas defesas. Nossa hipótese é de que, ao se valerem das ideias de Gilberto Freyre, estes intelectuais elegeram a imagem do povo brasileiro como a de um povo heterogêneo étnico-racial e culturalmente, porém em vias de integração. Não se trata aqui de afirmar que estes apenas reproduziram essas ideias, mas as usaram ativamente na conformação do *habitus* do campo cinematográfico à época.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; intelectuais; raça; etnicidade

Abstract: This article aims to address two thesis presented in the Congress of the Brazilian Film in the 1950s to relate them to the beggining of formation of the Brazilian cinematographic field. More precisely, we will analyze *Folclore e Cinema*, thesis defended by Solano Trindade in the *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro*; and *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, presented by Nelson Pereira dos Santos in the *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro*. From them, we will analyze which images of Brazilian people these thesis articulated in their defenses. Our hypothesis is that, in order to use Gilberto Freyre's ideas, these intellectuals chose the image of the Brazilian people as a racially, ethnically and culturally heterogeneous people, but in the process of integration. This is not to say that they only reproduce these ideas, but actively used in shaping the *habitus* of cinematographic field at that time.

Keywords: Brazilian Cinema; intellectuals; race; ethnicity

Introdução

Para se debruçar sobre qualquer aspecto da história de um campo artístico e/ou intelectual, é necessário passar pelos processos que condicionaram as visões e as disputas empreendidas pelos atores sociais que nele se engajaram. Em uma investigação da trajetória das ideias e dos conceitos que moldaram a busca por prestígio e por legitimação no campo cinematográfico brasileiro, tentaremos recordar a dimensão coletiva dos lugares e dos ritos que definiram as experiências desses atores. Ao longo deste artigo, optaremos por um recorte que parte das discussões sobre cinema no Brasil no início dos anos 1950, a fim de perceber quais ideias sobre povo e raça foram encampadas pelos intelectuais ligados à área cinematográfica. Tal recorte justifica-se pelo fato de que algumas pesquisas historiográficas já realizadas (BERNARDET, 1994; AUTRAN, 2003; MACHADO, 1987) terem demonstrado que a noção de povo encontra-se na centralidade do discurso produzido pelos intelectuais ligados ao cinema brasileiro desde os anos 1920.

Ademais, Bernardet e Galvão (1983) salientam que, nos anos 1950, essa noção encontrou-se com a de “nacional”, produzindo uma formação discursiva denominada nacional-popular, que passou a pautar a produção e os critérios para o financiamento de obras cinematográficas a partir de então. Embora reconheçamos que a mesma teve impacto em vários domínios da cultura letrada, importa-nos os modos em que estas noções foram articuladas na estruturação do campo do cinema no Brasil e, em paralelo, que ideias sobre raça e etnicidade pautaram implícita ou (em alguns momentos) explicitamente as construções a respeito de povo e nação.

Mais precisamente, abordaremos duas teses ² apresentadas ao longo dos Congressos de Cinema Brasileiro realizados no período mencionado, que tocaram no tema da formação heterogênea do povo brasileiro e na divulgação desse povo através dos filmes brasileiros contemporâneos e futuros: *Folclore e Cinema*, apresentada por Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro; e *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, apresentada por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Ambas possuem uma cópia datilografada depositada no Arquivo Alex Viany, guardado pela Cinemateca do MAM-Rio.

Para isto, valemo-nos de duas definições acerca da atividade intelectual. A primeira, defendida por Bourdieu (2005), refere-se ao papel desempenhado pelos

² Embora o nome que se utilize hoje para se referir a este tipo de intervenção em congressos seja comunicação e não tese, mantivemos a nomenclatura original dos textos datilografados, a cuja cópia digital tivemos acesso através do site www.alexviany.com.br.

intelectuais na conformação de um campo, nas disputas por capital econômico e simbólico dentro deste campo e pelas dinâmicas em torno do seu *habitus*, isto é, disposições mentais através das quais operam seus agentes, no sentido de manter ou alterar as relações entre os participantes do mesmo.

Essa definição não é contradita pela proposta de Gramsci, que defende a existência de atividade intelectual em todos os grupos e classes, embora reconheça que “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (1978, p. 7). Ou seja, algumas funções são socialmente concebidas como intelectuais. Além disso, ele sustenta que um trabalho constante de disputa no plano da cultura é efetuado a partir da atuação destes intelectuais em prol ou contra o poder vigente.

Tal escolha significa um duplo reconhecimento: em primeiro lugar, de que este período é fundamental para o início do reconhecimento do cinema brasileiro como um campo (BOURDIEU, 2005). Porém, não podemos ignorar que a atividade cinematográfica existia antes deste período, o que não significa afirmar que as disputas que a marcavam anteriormente eram estruturadas como em um campo.

Para tornar mais claro nosso ponto de partida, lançamos a questão: como as representações de povo mobilizadas nas teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos revelam imagens a respeito deste conceito, que seriam veiculadas ao longo das décadas seguintes nos filmes brasileiros? Partimos da seguinte hipótese: ao se valerem das ideias de Gilberto Freyre, estes intelectuais elegeram a imagem do povo brasileiro como a de um povo heterogêneo étnico-racial e culturalmente, porém em vias de integração. Não se trata aqui de afirmar que estes apenas reproduziram essas ideias, mas as usaram ativamente na conformação do *habitus* (BOURDIEU, 2005) do campo cinematográfico à época.

Disputas e tensões no campo cinematográfico brasileiro no início dos anos 1950

Diante da situação de boa parte da produção cinematográfica nacional no mercado cinematográfico da época, foram realizados o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, tendo o primeiro sido realizado em São Paulo em abril de 1952 e o segundo no Rio de Janeiro em setembro do mesmo ano. Ao longo destes congressos, várias teses foram apresentadas e referendadas por seus participantes. Abordando vários temas que perpassavam aspectos técnicos, econômicos e ideológicos, estes congressos firmaram-se como uma das primeiras aparições públicas de intelectuais engajados no cinema brasileiro. Isto

| Pedro Vinicius Asterito Lapera

ocorreu principalmente com a circulação de notícias e artigos sobre estes congressos em revistas e jornais de grande circulação e publicações especializadas em cinema na época.

Hilda Machado (1987, p. 34-38) apresenta o ambiente destes congressos como bastante polarizados entre ideólogos de direita e de esquerda. A ala da esquerda era liderada, na maior parte dos debates, por Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. A autora reconhece que o campo do cinema acabou por acolher as discussões sobre o nacional-popular, reconhecendo a força em torno destas duas noções, porém assinala que era “uma militância pouco teórica, mas muito presente” (MACHADO, 1987, p. 38). No caso de Nelson, ainda sublinha a participação deste na revista *Fundamentos*, ligada à intelectualidade que se encontrava em torno do PCB na época. Também se vale da biografia de Nelson para assinalar a importância do então declarado ilegal PCB (Partido Comunista Brasileiro) na articulação destes congressos, uma vez que eram seus antigos coletivos de cinema que se encontravam à frente destas iniciativas.

Destacamos um trecho da entrevista concedida a Machado na qual Nelson refere-se a estes debates e a esta época do cinema brasileiro: “Uma coisa para nós era clara: o cinema existente não expressava a nossa realidade, não tinha representatividade cultural. Pra que tivesse, era preciso que houvesse um cinema que fosse como a nossa literatura dos anos 30 – Graciliano, José Lins do Rego, Jorge Amado, sobretudo estes eram os nossos papas” (MACHADO, 1987, p. 23). Ele apresenta o cinema como um campo em formação, na medida em que se destaca a ausência de referências fílmicas no debate sobre cultura e política na época. Ademais, situa os anos 1930 dentro de um panorama da produção intelectual a ser considerado no debate sobre cultura nacional (para o campo do cinema) vinte anos mais tarde. E ainda destaca o horizonte de expectativas (Jauss, 1979) no qual as ideias sobre povo (e, por conseguinte, sobre raça) seriam pensadas nos anos 1950, inclusive ao enumerar alguns autores que seriam objetos de adaptações cinematográficas alguns anos mais tarde.

Outro ponto a ser considerado é o tipo de leitura feita por esta militância ligada ao PCB. Em seu depoimento a Machado, Nelson coloca Cesare Zavattini, roteirista e diretor ligado ao movimento do neorrealismo italiano, como a referência teórica cinematográfica que, no entanto, era um pouco apagada tendo em vista a pressão da época em torno das ideias nacionalistas. E continua: “líamos *Sur la Littérature et l'Art* [Trotsky], um texto do Mao cujo nome não me lembro, em edição francesa, Plekhanov, *Arte e Sociedade*, um texto de Lukács que falava do existencialismo, Maiakovski” (Machado, 1987, p. 38). Em comum, estas referências

teriam o fato de sublinhar a necessidade de mostrar o protagonismo do povo nas manifestações artísticas, embora com variações significativas a respeito dos modos pelos quais isto deveria ser realizado e das práticas de representação através das quais o povo deveria ser articulado. Entretanto, não há como negar, mais uma vez, a centralidade da categoria *povo* para este pensamento.

Também estava inserido nestas discussões o jornalista e crítico Alex Viany, que, segundo Autran (2003, p. 51-80), interveio em diversas ocasiões para refletir sobre o conteúdo nacional nos filmes brasileiros e a função de mediação do crítico entre estes filmes e o público. Recordamos que estes pontos relacionam-se com a preocupação de Viany de o filme brasileiro ocupar o mercado interno. Assim, conteúdo nacional e conquista do público estariam intrinsecamente ligados, sendo este pressuposto retomado na tese de Nelson P. dos Santos a ser analisada mais adiante.

Para isto, Viany atacava o projeto de industrialização do cinema nacional, tal como levado a cabo pela Vera Cruz, o cosmopolitismo apontado nos filmes estrangeiros e, por fim, o grupo de críticos que se fliavam ao projeto hollywoodiano de cinema, classificados por Autran como “esteticistas”. O autor (2003, p. 105-111) identifica os esteticistas como críticos com posição central no debate, pelo fato de escreverem em periódicos de maior circulação que Viany, dos Santos, Carlos Ortiz, Alinor Azevedo etc. No entanto, opõe a esta maior articulação dos “esteticistas” a presença dos intelectuais de esquerda nos Congressos de Cinema, a quem nomeia como “crítico-históricos”. Isto nos interessa mais diretamente, já que é possível identificar nestes congressos a construção de um *habitus* do campo cinematográfico e a presença de questões que dominariam a pauta do cinema brasileiro nas três décadas seguintes, tais como as definições de autoria, de cinema independente, de filme brasileiro e da relação entre cinema e Estado no Brasil.

Souza (2005, p. 11-71), ao relatar minuciosamente as experiências dos congressos de cinema brasileiro ocorridos no Rio de Janeiro e em São Paulo, apresentou-nos um panorama do qual é possível destacar os termos a partir dos quais se disputariam os recursos para a produção de cinema no Brasil nos anos subsequentes. O autor percebeu na formulação da noção de *filme brasileiro* um ponto nevrálgico na afirmação do campo, observando também como um pensamento nacionalista perpassou as discussões em torno dela. Sublinhou, ainda, o fato de que a mobilização de agentes estatais era fundamental para a agenda dos intelectuais do cinema, na medida em que “devido ao elevado custo das operações financeiras, a eleição do Estado como fonte suprema de recursos era uma via natural” (SOUZA, 2005, p. 22).

Em primeiro lugar, precisamos reconhecer que, nos debates sobre o conteúdo dos filmes brasileiros, a construção de um povo e de uma identidade nacional foram pontos centrais, ao passo que as ideias sobre raça ocuparam um lugar muito periférico. Assim, a solução que encontramos para tentar dar conta deste impasse é abordar comunicações que possam ser usadas como índices de formas de imaginação das relações étnico-raciais. Reconhecemos que, ao menos durante estes congressos, não encontramos nenhuma comunicação que tenha sido feita apelando a uma identidade exclusivamente racial e/ou étnica e que desconsiderasse a noção de povo ao defender um conteúdo nacional para os filmes brasileiros.

Entretanto, é preciso admitir que o nacional-popular nem sempre resultou na incorporação do ideal de democracia racial e da visão de um povo integrado racial e etnicamente, como pode ser verificado, por exemplo, no pensamento de Alberto Guerreiro Ramos (1995), bastante crítico a seus contemporâneos neste aspecto. Isto gera, por consequência, a necessidade de se verificar como ocorreu a recepção do nacional-popular em cada campo, o que faremos no caso do cinema brasileiro.

Duas teses nos interessam aqui: as defendidas pelo poeta e dramaturgo Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro e por Nelson Pereira dos Santos, então com 24 anos, no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, autor que futuramente realizaria mais de vinte filmes de longa-metragem.

Solano Trindade era um intelectual ligado ao movimento negro da época, mais especificamente a Abdias do Nascimento e ao seu projeto de integração econômica e valorização social e estética do negro a partir de ações como o TEN (Teatro Experimental do Negro) e a revista *Quilombo*, na qual o dramaturgo foi tema de várias reportagens. É importante recordar que dirigia uma companhia de teatro, o Teatro Popular Brasileiro, na qual suas produções dialogavam com a cultura popular e seus rituais, como o Maracatu, o Carnaval, etc.

A tese de Solano Trindade – intitulada *Folclore e cinema* ³ – inseria-se na sua discussão estética sobre a presença do homem não-branco (notadamente o negro e o indígena) nas artes e tinha como eixo central a legitimação sobre o uso da cultura popular pelos diretores brasileiros.

Devemos reconhecer que “folclore” foi durante muito tempo categoria discursiva através da qual se falava *em nome* da cultura popular, daí ocupar o título e ser a categoria central para as ideias expostas por Trindade. O autor inicia sua tese ressaltando as funções de divertimento e pedagógica do cinema para, em seguida, expor:

3 Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br>>. Acesso em: 24.07.2011 às 01:56.

Agente brasileira possui uma grande história e um maravilhoso folclore. As suas lutas pela Independência, pela Abolição e pela República, as suas insurreições populares nos fornecem material para grandes trabalhos cinematográficos, libertando-nos do sentimentalismo piegas, que é a tendência atual do nosso cinema.

Marca implicitamente sua posição contra as produções da Vera Cruz (“sentimentalismo piegas”) e apresenta uma lista de temas desejáveis para as produções brasileiras da época, acrescentando que “em todos os países adiantados, há um interesse muito grande pelas nossas coisas, *produto de três raças e diferentes nacionalidades*” [grifo nosso]. Isto demonstra a adesão de Trindade ao mito das três raças (DAMATTA, 1988), tal como construído cerca de vinte anos antes por alguns ideólogos do Estado Novo, notadamente filiados às teses de Gilberto Freyre (BASTOS, 2006) e alinhados com os ideais de integração e de democracia racial⁴. Bastos (2006, p. 113-137) avalia que *Casa-Grande & Senzala*, mesmo com suas contradições, representou um avanço diante do racismo científico ainda bastante presente no meio acadêmico da época, sobretudo pelo uso da noção de cultura em detrimento de raça, em uma perspectiva ligada a Franz Boas (BASTOS, 2006).

Visando construir um lugar de autoridade para sua fala, Trindade enumera alguns fatos relacionados à sua trajetória como dramaturgo e, mais especificamente, à do Teatro Popular Brasileiro (TPB), do qual era o diretor. Destaca a experiência internacional da companhia, ao relatar que uma empresa cinematográfica italiana (Astra Films) havia realizado um documentário sobre alguns de seus números, além de outra francesa (“Theophiliens”), que teria mostrado ao público parisiense o trabalho do TPB e, através dele, “o folclore do Brasil”.

É necessário destacar que Trindade alinha três fatos históricos – sendo a Abolição claramente ligada à história política dos negros –, relacionando-os ao protagonismo popular nas insurreições, o que pode ser interpretado como a eleição do povo como personagem-herói do drama de futuros filmes brasileiros (o que não seria algo novo no cinema, visto que os cineastas da vanguarda soviética já o haviam feito nos filmes dos anos 1920) e a inserção do negro neste grande personagem-herói. Todavia, esta operação implicava o custo de apagar as fronteiras étnico-raciais que pesaram sobre os sujeitos ao longo destes processos históricos.

Além disso, Trindade valeu-se da noção de sincretismo para apresentar as

⁴ Antônio Sérgio Guimarães afirma que o termo *democracia racial* é erroneamente atribuído a Gilberto Freyre. Na verdade, segundo o autor, a alcunha do termo foi feita por Roger Bastide ao interpretar as ideias de Freyre (2002, p. 141-144).

| Pedro Vinicius Asterito Lopera

tradições populares e compreender como elas poderiam ser apropriadas pelo cinema, ao mesmo tempo em que a retirou do âmbito meramente religioso para inseri-la na cultura. Desta forma, sincretismo operário é aqui tomado como o equivalente étnico da afirmação do ideal da democracia racial, ao equacionar as trocas entre as “três raças” já aludidas. No entanto, o autor parece esquecer tanto a desigualdade na constituição deste repertório quanto o lugar de autoridade daqueles que o ajudaram a definir nos vinte anos anteriores (em sua boa parte, intelectuais ligados aos órgãos de formulação de políticas públicas nas áreas de Educação e de Propaganda estatal).

Ao afirmar que “alguns filmes tem-nos mostrado a macumba, no seu lado tétrico, as manifestações históricas e não o lado agradável que a coreografia do Candomblé oferece”, Trindade expõe a preocupação com o tipo de exposição que a cultura popular ganha na tela e, mais uma vez, ataca silenciosamente a Vera Cruz ⁵. Finalmente, enumera em sua tese elementos relacionados à cultura popular negra, como samba, caxambu, congada, bumba-meu-boi, qualificados como “autos dramáticos que dariam excelente cinema”.

Retomando vários pontos de sua comunicação, o autor salienta como conclusões “a) que o 1º. Congresso de Cinema recomende aos cineastas nacionais maior interesse pelo folclore no cinema; b) que o 1º. Congresso de Cinema recomende aos cineastas não filmarem o lado negativo, pessimista e reacionário do populário brasileiro e, sim, o que há de grande e belo no cinema nacional”. Trindade reafirma o ideal de integração racial ao mesmo tempo em que hierarquiza valorativamente quais aspectos devem ser ressaltados ou rechaçados. Assim, apresenta a ideia de que existiriam duas apropriações possíveis em torno da categoria popular: ora evidenciando a legitimação de alguns ritos, ora rechaçando aspectos que incomodavam aos intelectuais de esquerda fortemente articulados no campo do cinema. Neste ponto, é possível sublinhar que este incômodo era notadamente relacionado ao domínio religioso, o que provocava uma cisão entre as dimensões *ética* e *estética* do mesmo. A primeira dimensão passaria desvalorizada, ao passo que a segunda seria evidenciada; isto é, as religiões populares eram desvalorizadas no seu aspecto intelectual e, simultaneamente, legitimadas enquanto rituais que expressavam uma visão estética do povo.

Já a ambição da tese apresentada por Nelson Pereira é mais ampla: a partir de uma reflexão sobre o conteúdo dos filmes brasileiros, pretende apontar algumas soluções para a economia política do cinema brasileiro. Com o título de *O problema do conteúdo no cinema brasileiro* ⁶, afirma a particularidade dos filmes diante de

⁵ Recordemos que *Caiçara* (1950) de Adolfo Celi, produção da companhia em que há a presença do candomblé, foi lançada antes da tese de Trindade.

6 Disponível em <<http://www.alexviany.com.br>>. Acesso em: 29.07.2011 às 02:37.

além disso, atrela o conteúdo nacional à conquista do mercado interno. Seguindo este raciocínio, a integração racial operaria um pressuposto das representações de povo a serem veiculadas pelos filmes a serem produzidos. O autor insere, ainda, as categorias *português*, *indígena* e *africano* em uma perspectiva que destaca um sentido de origem, retirando a historicidade das mesmas.

Ironicamente, ele busca exemplos nas produções dos estúdios paulistas para referendar seu pensamento. Cita o caso do filme *O Comprador de Fazendas*, “baseado num conto de Monteiro Lobato, que ficou em cartaz semanas e semanas, no Rio e em São Paulo, e que provocou uma onda de comentários elogiosos e entusiasmantes”. Também cita uma produção contemporânea do estúdio Maristela, *Simão, o Caolho* (1953) de Alberto Cavalcanti, mais uma vez trazendo o argumento nacionalista para o centro: “aproveita o romance de um escritor dos mais arraigados à nossa terra, Galeão Coutinho”. Elogia também a iniciativa da Vera Cruz em produzir um filme sobre a vida do compositor Zequinha de Abreu (referindo-se à produção *Tico-tico no Fubá*, dirigida por Adolfo Celi em 1952). Nelson explicita qual seria a função do cinema na conquista deste público: “representando a cultura brasileira, nosso cinema estará, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se materialmente e atuando profundamente na vida moral e social do Brasil”.

Encerrando sua tese, Nelson enumera três recomendações. Sendo a primeira um pedido para que produtores e roteiristas aproveitem temas brasileiros em suas criações, vejamos as duas seguintes:

2. Os produtores e escritores de cinema devem procurar transpôr para o cinema obras como a de Machado de Assis, Aluizio de Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego, Jorge Amado; episódios históricos como os de Canudos, da Abolição da Escravatura, da Inconfidência Mineira, dos Bandeirantes; histórias baseadas em lendas e fatos da tradição popular; etc.
3. Os produtores e escritores de cinema devem ter sempre em mente que a utilização de temas nacionais significa a um só tempo fator decisivo para o progresso material do cinema brasileiro e para a valorização e difusão da nossa cultura, atualmente ameaçada pelo mau cinema.

Como anos depois recordaria (e também adaptaria para o cinema), Nelson enumera alguns autores considerados cânones por sua geração. Acrescentaríamos que, embora sejam alinhados como elementos formadores de uma cultura nacional, encontram-se diretamente imbricados em questões ligadas a raça e etnicidade. Afinal, como lembrou Thomas Skidmore (2001, p. 158), não é possível tratar de produção literária desconectando-a da inserção dos autores em seus ambientes intelectuais ou,

em casos mais explícitos, da condição destes autores enquanto sujeitos racialmente classificados, podendo-se aqui fazer um paralelo com a criação cinematográfica.

Logo, como ler a obra de Machado de Assis sem considerar o drama de um indivíduo qualificado como mulato por seus contemporâneos, numa sociedade que condenava a miscigenação e todas as barreiras que isto implicou para sua trajetória? Ou o exemplo ainda mais radical de Lima Barreto, escritor negro relegado ao ostracismo justamente por enfrentar e até mesmo ridicularizar nas suas práticas literárias o ideal de branqueamento caro à sua época? Ou se debruçar sobre os livros de José Lins do Rego separando-os do material que os originaram, isto é, as lembranças da infância e da adolescência do escritor a partir das reminiscências do regime escravocrata simbolizado na hierarquia patriarcal mantida por seu avô? Ou esquecer que o romance que tornou célebre Aluizio Azevedo intitula-se *O cortiço*, no qual, dentre outros, liga-se miscigenação a desenlace trágico e narra o sacrifício de uma mulher negra em nome da fortuna de seu então marido português? Ou, como exemplo mais contundente, dissociar a obra de Jorge Amado das práticas de resistência às instâncias oficiais e formulação de identidades étnicas e religiosas entre os negros na Bahia a partir do fim da escravidão, além dos dilemas em torno de sua integração nas instituições republicanas e na sociedade de classes (FERNANDES, 1978), como o próprio Nelson Pereira dos Santos viria a filmar mais de 20 anos depois desta tese?

Ademais, os fatos históricos agenciados por Nelson em sua tese remetem-nos novamente às tensões étnicas na formação do que seria considerado em diferentes épocas e por diversos intelectuais e burocratas como “povo brasileiro”, como foi evidenciado por Schwarcz (2005) no caso das instituições de pesquisa e museus brasileiros, no período compreendido entre 1870 e 1930. Afinal, a guerra de Canudos nos foi herdada pela interpretação já canonizada de Euclides da Cunha a respeito do homem e do ambiente sertanejos. Por sua vez, e como já o foi mencionado aqui, a Abolição tange diretamente a trajetória dos sujeitos classificados como negros na sua inserção na sociedade pós-escravatura, sendo que a interpretação sobre estes fatos históricos englobados como “Abolição” só seriam apropriados pelos movimentos negros a partir dos anos 1950 e desenvolvidos cerca de vinte anos depois, no final dos anos 1970, quando estes puderam rearticular-se na agonia do regime militar imposto a partir de 1964 ⁷.

Saindo do marco temporal proposto por Schwarcz, poderíamos ainda

7 No campo do cinema, a Abolição só teve impacto como reflexão intelectual com a experiência do longa-metragem documental *Abolição* (1988), realizado por Zózimo Bulbul, por ocasião dos festejos em torno dos 100 anos da Abolição da escravidão e com um tom extremamente crítico às comemorações e às versões oficiais a respeito da mesma.

recordar que a ocupação dos bandeirantes – que já havia sido transposta para o cinema na década anterior por Humberto Mauro – também implicou tensões e apagamentos étnicos e, por que não o afirmar, o genocídio de populações nativas.

Então, no ponto três de sua tese, Nelson explicita o objetivo da mesma e propõe a articulação deste conteúdo difuso contra o que chama de “mau cinema” (marcando posição contra o cinema norte-americano, que vinha ocupando desde meados dos anos 1910 o mercado exibidor nacional), não sem antes pregar a valorização da cultura nacional por meio de sua difusão imagética.

Em outro depoimento, concedido a Helena Salem (1987), Nelson recorda:

Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo: por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como a Ruth de Souza, que era sempre a empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano para o cinema brasileiro. *Lá, pretos e brancos viviam em mundos estanques, aqui não, o inter-relacionamento era muito maior, embora preconceituoso* (SALEM, 1987, p. 76) [grifo nosso].

Nelson vale-se de uma operação mental comum a muitos intelectuais brasileiros, isto é, a forma contrastiva de imaginar as relações raciais nos EUA e no Brasil para, em um primeiro momento, ressaltar positivamente a integração racial no Brasil (SKIDMORE, 2001), reconhecendo suas contradições (“embora preconceituoso”), não sem antes ter como alvo tanto as representações racializadas do cinema norte-americano quanto aqueles que supostamente estariam tentando “importá-las” para disseminá-las pelos filmes brasileiros, o que, na verdade, pode ser interpretado como mais um ataque à Vera Cruz. Aliás, é bastante sintomática a citação a Ruth de Souza, que trabalhou em várias produções do estúdio.

Ao comparar as teses apresentadas por Solano Trindade e por Nelson Pereira, é possível constatar que a formação do *habitus* no campo cinematográfico, no que se refere às imagens de povo, tende a valorizar, neste momento inicial, sua coesão no que se refere às práticas culturais, às matrizes históricas e, portanto, à composição étnico-racial do mesmo. Ambas sublinham a cultura brasileira como “um produto das três raças”, explicitando as categorias *indígena*, *português* e *negro* e elencando diversas manifestações e fatos históricos que, em conjunto, ressaltam o aspecto de *integração racial/étnica* na formação cultural brasileira.

Poderíamos afirmar que, em termos de repertório, as teses apresentadas são complementares, na medida em que Trindade inclina-se mais para as manifestações populares experimentadas pela sua companhia, que advoga merecer a consideração

dos realizadores de cinema, ao passo que Nelson P. dos Santos debruça-se sobre os autores que as retrataram em suas obras. Em ambas, encontramos a ligação destas manifestações a fatos históricos em comum: “insurreições populares” (Trindade) e, de forma mais evidente, “Canudos” (Nelson), enquanto a Abolição é citada nos dois textos.

Entretanto, Trindade é mais explícito que Nelson no tocante ao aspecto de seleção pelo qual deveria passar a representação destas práticas do domínio popular, visto que recomenda “não filmarem o lado negativo, pessimista e reacionário do populário brasileiro”. Já a estratégia retórica escolhida por Nelson reside mais na sugestão de autores que, em suas práticas letradas, construíram representações sobre este povo, o que é uma forma de seleção mais sutil que a elaborada por Trindade.

As duas teses foram incorporadas às resoluções dos Congressos de Cinema Brasileiro, o que confere a elas lugar de autoridade dentro do campo em vias de formação e, mais que isso, conforma um aspecto técnico da produção de cinema (elaboração de roteiros) dentro da leitura proposta por seus autores. As resoluções acolheram seu argumento nacionalista na conquista do público e do mercado interno de cinema. No caso da tese de Nelson Pereira, eis a resolução do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro sobre “produção de argumentos”:

O Congresso recomenda aos produtores de cinema que, na sua atividade criadora, aproveitem os temas nitidamente nacionais, que estes temas na sua forma, representem a verdadeira realidade atual, que a forma apresentada seja destituída de qualquer hermetismo, para melhor e maior entendimento da plateia. Baseados nestes elementos, concluímos que o conteúdo verdadeiramente nacional é fator decisivo para a conquista do mercado interno, conquista essa que virá equilibrar a indústria, a arte e o comércio da cinematografia brasileira (*apud* SOUZA, 2005, p. 79).

Considerações Finais

As discussões empreendidas em torno da imagem de povo nos filmes brasileiros por ocasião dos Congressos de Cinema realizados entre o fim dos anos 1940 e os anos 1950 foram fundamentais tanto na afirmação do nascente campo do cinema brasileiro, quanto na conformação do *habitus* de seus intelectuais. A ideia de que os filmes brasileiros deveriam representar diferentes aspectos de seu povo na afirmação de sua nacionalidade encontrou aqui um de seus momentos fundantes.

Em paralelo, evidenciou-se ao longo deste artigo o apagamento e a seleção

de alguns aspectos relacionados à dimensão étnico-racial dessa imagem de povo a ser retratada nos futuros filmes. Ao priorizar sua integração racial e étnica, essas teses selecionaram que repertórios exaltar na representação desse povo e, sobretudo, valorizar a dimensão estética de seus ritos em detrimento de sua ética/visão intelectual do mundo.

Essas ideias expressas nas duas teses e posteriormente encampadas por outros intelectuais do campo cinematográfico acabaram por adquirir tanta força que conformaram tanto a produção de filmes quanto a escrita historiográfica sobre cinema brasileiro, cujo primeiro grande esforço coletivo ocorreu no final dos anos 1950. Bernardet (1995) identificou a partir dessa época o início da formação de uma historiografia clássica do cinema brasileiro, uma empreitada intelectual que pretendia legitimar a existência de sua história, na qual as categorias de povo e nação ocuparam uma centralidade interpretativa.

Por fim, essas teses destacam a função pedagógica que o cinema – e, portanto, os intelectuais a ele ligados – deveria encampar visando à conquista do público e, conseqüentemente, do mercado interno. Os debates no período da formação do campo faziam remissão a uma identidade nacional que não era representada pelo cinema da época, segundo a avaliação desses intelectuais. Aliás, esta era a principal acusação feita às duas principais formas de produção no cinema brasileiro: as chanchadas e os filmes da Vera Cruz.

Referências bibliográficas

- AUTRAN, A. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BASTOS, É. R. *As criaturas de Prometeu: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira*. São Paulo: Global, 2006.
- BERNARDET, J. C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- BERNARDET, J. C. e GALVÃO, M. R. *O nacional e o popular na cultura brasileira - cinema*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/EMBRAFILME, 1983.
- BOURDIEU, P. *As Regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- _____. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DAMATTA, R. “Brasil: uma nação em mudança e uma sociedade imutável?” In. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1988.
- FERNANDES, F. *A Integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUIMARÃES, A. S. A. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- JAUSS, H. R. “O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis”. In. LIMA, L. C. (org.). *A Literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MACHADO, H. “Rio 40 graus, Rio zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos”. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1987. Orientador: Prof. Dr. José Teixeira Coelho Neto.
- NASCIMENTO, A. (org.). *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- RAMOS, A. G. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, N. P. d S. *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*. Disponível em:
<<http://www.alexviany.com.br>>. Acesso em: 29.07.2011 às 02:37.

SKIDMORE, T. *O Brasil visto de fora*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de
Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SCHWARCZ, L. M. *O Espetáculo das raças*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SOUZA, J. I. M. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo:
Linear B, 2005.

TRINDADE, S. *Folclore e Cinema*. Tese apresentada ao I Congresso Nacional do
Cinema Brasileiro. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br>>. Acesso em:
24.07.2011 às 01:56.

submetido em: 18 fev. 2015 | aprovado em: 11 maio 2015.