

*Cinematographic collaborations to broaden the
understanding of the formation of the Brazilian State and
Nation*

**Colaborações cinematográficas para ampliação do
entendimento sobre a formação do Estado e da nação
brasileira**

**Julia de Almeida Maciel Levy Tavares¹, Maria Mello de Malta², Eloah Oliveira
Corrêa³, Leila Almeida Barbosa⁴**

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro

² Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, do Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia e do Instituto de Economia

³ Mestranda do Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro

⁴ Doutora em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro

julevy@gmail.com, mariamalta@yahoo.com.br, correa.eloah@gmail.com,
leilaalmeidabarbosa@yahoo.com.br

Recebido: 27/04/2021

Aceito: 29/04/2021

Publicado: 04/05/2021

DOI: 10.51919/revista_sh.v1i0.327

Abstract. *In this article, we developed a parallel between the birth of the modern Brazilian State, the international advent of cinema and its arrival in Brazil to broaden the understanding of the Brazilian reality beyond the socioeconomic contours with regard to the discussions about the formation of the Brazilian State and the concept of the Brazilian Nation. We also investigated how the relationship between the cinematographic area and state power was established from the First Republic (1889-1930) until the sixties.*

Keywords. *Brazilian history of cinema. State. Nation.*

Resumo. Desenvolvemos neste artigo um paralelo entre o nascimento do moderno Estado brasileiro, o advento internacional do cinema e sua chegada ao Brasil, na tentativa de ampliar o entendimento da realidade brasileira para além dos contornos socioeconômicos no que tange as discussões sobre a formação do Estado brasileiro e o conceito de nação brasileira. Também investigamos como se estabeleceu a relação entre a área cinematográfica e o poder estatal desde a primeira república até a década de sessenta.

Palavras-chave. História do cinema brasileiro. Estado. Nação.

1. Introdução

As ideias e debates que originaram este artigo¹ desenvolveram-se durante a pandemia da COVID-19, no âmbito das atividades do Centenário de Florestan Fernandes e Celso Furtado realizadas pelo Laboratório de Estudos Marxistas (LEMA) do Instituto de Economia (IE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). As atividades de pesquisa e extensão do LEMA desdobraram-se em atividades de ensino através do oferecimento da disciplina eletiva “100 Anos de Florestan Fernandes e Celso Furtado – Tópicos Especiais sobre Interpretações do Brasil”, possibilitando a ampliação da participação estudantil no debate crítico das obras desses dois intérpretes brasileiros.

Visto que nossa pesquisa de mestrado “*Os impasses da política audiovisual brasileira a partir dos conceitos de cultura e dependência em Celso Furtado - Um estudo de caso sobre a digitalização das plataformas de exibição audiovisual no Brasil e os desafios de sua regulação*” analisa o audiovisual brasileiro numa perspectiva interdisciplinar, nossa colaboração nos debates travados pelo LEMA e na elaboração da referida disciplina realizou-se através de estágio em docência. Nessa construção, apresentamos elementos da economia política, história do pensamento social brasileiro e historiografia do cinema brasileiro² na tentativa de colaborar para o entendimento da realidade brasileira para além dos contornos socioeconômicos e nas discussões sobre a formação do Estado brasileiro e o conceito de nação brasileira.

Este artigo apresenta o recorte histórico e o conteúdo que usamos na referida disciplina, na qual traçamos um paralelo entre o nascimento do moderno Estado brasileiro, o nascimento do cinema e sua chegada no Brasil. Também expomos como a área audiovisual brasileira foi se constituindo e estabelecendo relações com o poder estatal no período que vai desde a Primeira República (1889-1930) até o início dos anos sessenta.

2. O nascimento da república brasileira e do cinema

Desde fins do século XVIII estava em curso uma complexa situação internacional, chamada pelo historiador Eric Hobsbawm (1917-2012) de uma “era das revoluções”, na qual as revoluções industrial e francesa impactariam o mundo a partir do continente europeu (HOBSBAWM, 1977:17-20). Por um lado, a “Grã-Bretanha forneceu [...] o explosivo econômico que rompeu com as estruturas socioeconômicas” (*Idem*: 71). Por outro, “política e ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa”, da qual advêm “o conceito e o vocabulário do nacionalismo”, “a ideologia do mundo moderno”, ambas, complementando-se mutuamente (*Ibidem*).

No que toca a revolução industrial, sua origem tem como base um processo iniciado séculos antes com a “abertura de linhas comerciais de amplitude planetária, na primeira metade do século XVI” que “expande o excedente” e o drena “para certas regiões da

¹ Este artigo foi primeiramente publicado em 2020 nos ANAIS do Congresso *Scientiarum Historia* XIII. Para a publicação nesta revista, a convite, seu texto final passou por alterações, revisões e correções.

² Não pretendemos com este artigo e, tampouco foi nossa intenção na preparação do conteúdo exposto na referida disciplina, dar conta da complexidade e controvérsias existentes nos estudos sobre a “historiografia do cinema/audiovisual brasileiro” (BERNARDET, 2008; AUTRAN, 2009). Nosso trabalho concentrou-se em destacar no período histórico delineado alguns fatos, obras e discussões da história do cinema, mais precisamente do cinema brasileiro, que fossem relevantes para o diálogo com conteúdo da disciplina.

Europa” (FURTADO, 1978: 25, 26), o que viria a ser teorizado por Karl Marx (1818-1883) como a “assim chamada acumulação primitiva” e “constitui a pré-história do capital” (1983, livro I, tomo 2: 262).

Esse contexto vai impor através do “doce comércio” um papel ao Brasil e a outras regiões do globo, tratadas como colônias por alguns países europeus, determinando o tipo de inserção dessas (futuras) nações nas relações comerciais nos séculos seguintes, já no âmbito do processo da revolução industrial (*Idem*: 286).

Segundo a análise do economista Celso Furtado (1920-2004) exposta no filme *Choque cultural* (1977), do diretor Zelito Viana, a forma como essa inserção se deu, forjou também nossa organização sociocultural:

“[...] o Brasil é um caso quase único de um país em que a economia de alguma maneira formou a sociedade. Historicamente as sociedades iam se transformando e dando lugar as distintas formações econômicas, formações econômicas e sociais. No Brasil não, [...], para raciocínio, pode-se imaginar o Brasil como um espaço vazio inicialmente, porque as culturas que aqui existiam não persistiram como sistema de cultura, foram mais ou menos desorganizadas, esfaceladas, parceladas e então, foi implantado o sistema econômico, um sistema econômico sobre as fazendas digamos assim, empresas agromercantis, e essa empresa passou a ser a verdadeira estrutura da sociedade.” (VIANA, 1977)³

Furtado afirma ainda, no filme e em outras obras, que são decorrentes dessa forma de inserção alguns traços que viriam a tornar-se marcantes da sociedade brasileira como o autoritarismo e as profundas desigualdades sociais: “O subdesenvolvimento tem suas raízes numa conexão precisa, surgida em certas condições históricas, entre o processo interno de exploração e o processo externo de dependência.” (*Ibidem*; Furtado, 1974:94). Estes traços permanecerão presentes nas transformações internas ao Brasil (até hoje) e no período compreendido em nossa análise, a virada do século XIX para o XX, teremos um “período de tensões” e de “intranquilidade social e política” que carrega as características anteriores e marca a fundação da república brasileira e seu primeiro governo provisório (FURTADO, 1964: 201, 202).

Do outro lado do Atlântico, o advento do cinema também se dá em fins do século XIX. A exibição pública de um programa de filmes curtos dos Irmãos Lumière no *Grand Palais* da Paris de fins de 1895, destaca o cinema das demais invenções techno-científicas em curso. Àquela altura já estava em marcha a segunda revolução industrial e com ela a ampliação das ferrovias, criação da luz elétrica, do telégrafo, da indústria química, do uso da borracha e seus derivados, criação do automóvel, do avião etc. e o cinema será a expressão em imagens [em movimento] da intensidade das transformações sociais dessa época (BERNARDET, 2000).

Em solo brasileiro, a invenção chegaria meses depois e se realizaria na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, a primeira projeção de imagens em movimento (VIANY,

³ Esta citação é retirada da transcrição do filme *Choque cultural* do diretor Zelito Viana, o qual registrou em 1975 uma entrevista com o economista. O filme foi lançado em 1977, premiado no Festival de Brasília e restaurado em 2020 para a ocasião das comemorações do Centenário Celso Furtado. O LEMA realizou uma exibição exclusiva do filme seguida de debate com o diretor que pode ser acessada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=SQDftM5bh8E&t=1s>

1993; GOMES, 1996). No que toca às primeiras filmagens realizadas aqui, “é voz corrente entre os estudiosos que o nascimento [do cinema brasileiro] data mesmo de 1898” (BERDARDET, 2008: 19).

“Após a filmagem inaugural”, a produção vai acontecer “com relativa regularidade, mas é apenas em 1907 que a produção brasileira se encorpa” (*Idem*: 31). Na primeira década do século XX, mais precisamente no documentado ano é que “se multiplicam as salas fixas” (*Ibidem*), pois datam desse período grandes reformas urbanas na capital federal e a instalação da rede de luz elétrica, possibilitando a abertura de espaços de exibição. Nesse período, “a produção [de filmes] provém em grande parte da iniciativa de donos dessas salas, que se tornam [...] simultaneamente exibidores e produtores” (*Ibidem*).

Em paralelo ao que se passava no Brasil, o cinema se expandia e se complexificava. Padrões técnicos e de comercialização, desenvolvimento da linguagem cinematográfica, expansão e concorrência de grupos empresariais e tantas outras características dessa incipiente indústria amadureciam. Em meados da segunda década do século XX, Hollywood começava sua expansão internacional, aproveitando o vácuo que empresas europeias deixavam com a primeira guerra mundial e o Brasil recebeu em 1915 a primeira de muitas multinacionais (BUTCHER, 2019).

Estava em curso a construção do mercado cinematográfico internacional que destinava ao Brasil o mesmo papel definido previamente no comércio internacional. Segundo Celso Furtado, “nesse processo [...] global da difusão da civilização industrial”, a “dominação tenderia a assumir formas cada vez mais sutis no campo econômico” atuando também no “sistema de cultura”. Para as ex-colônias, agora “economias dependentes”, “o comércio exterior [...] ampliava o fosso entre os níveis de acumulação”, ou seja, as desigualdades entre os países, e, uma das vias de ação desse processo seria a “indireta”, através da replicação dos “padrões de consumo” dos países líderes (FURTADO, 1978: 33, 37, 38; VIANA, 1977).

À luz do que nos sugere Furtado, a problemática da inserção internacional do “capitalismo dependente brasileiro” também é sustentada por Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977), um dos principais pensadores do audiovisual brasileiro, no que dizia respeito ao nosso cinema:

“Havia um mercado a ser criado e a tarefa foi executada pelas firmas cujos nomes pontuam a era primitiva do cinema: Pathé, Nordisk, Itala, Cines, Vitagraph e Biograph. Nasceu, floresceu e consolidou-se [no Brasil] um mercado exclusivo para o filme vindo de fora.” (GOMES, 1981, p. 309)

Nessas duas primeiras décadas do século XX, a produção de filmes nacionais passou a concorrer de forma desigual com as obras estrangeiras, não contando com o Estado para regular as disparidades mercadológicas no seu próprio território (SIMIS, 2015: 81, 82).

3. Da *Cinearte* à era Vargas

Será apenas na década seguinte, com o surgimento de uma revista inteiramente dedicada ao cinema, a *Cinearte*⁴ (1926-1942), idealizada e lançada por Adhemar Gonzaga, que vai se desenvolver uma “defesa sistemática do Cinema Brasileiro” (GONZAGA, 1989: 37). “[...] A revista tentava promover a produção nacional, sem descuidar, no entanto, de lutar por uma maior profissionalização da atividade cinematográfica entre nós” (*Ibidem*), o que acabou formando “pela primeira vez uma consciência cinematográfica nacional” (SIMIS, 2015: 82) daqueles que produziam, exibiam e trabalhavam no cinema brasileiro.

Com isso, o entendimento sobre a defesa do cinema brasileiro como um setor a ser industrializado, defendido e protegido pelo Estado brasileiro toma corpo:

“Durante os primeiros trinta anos do século [XX], os produtores brasileiros agiam bastante isoladamente. A partir de 1930, adquiriram um mínimo de espírito associativo e ensaiaram em conjunto algumas reivindicações junto aos poderes públicos.” (GOMES, 1981: 299)

Também está presente na década de 1920 a defesa de mudanças na educação pública. A reforma educacional defendida por “boa parte da *intelligentsia*” brasileira, assim como todo projeto de modernidade, estava no contexto de transformações econômicas e sociais por que vinha passando o Brasil, iniciando sua transição do agrário para o industrial, mesmo que de forma periférica em relação ao contexto internacional. Essas transformações já estavam tendo impactos políticos, sociais, urbanos, no rimo da vida, e o cinema teria um papel oportuno como afirma Simis:

“No período anterior a 1930, o cinema, depois da imprensa, era o meio de comunicação mais importante e, por isso, não causa surpresa o fato de que a ideia de utilizá-lo como meio de auxiliar o ensino já tivesse seus defensores [...]”. (SIMIS, 2015: 25)

O cinema educativo entrou na pauta do governo do distrito federal (Rio de Janeiro) na década de 1920. No âmbito federal, tal formalização só irá se concretizar em 1937, no Estado Novo, com a fundação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), quando o estado de Vargas “tentou assumir o papel de direção e organização da sociedade, valendo-se de organismos culturais articulados sob seu domínio ou, no caso do DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda], próprios” (SIMIS, 2015: 32; 50).

Mas a verdade é que o governo Vargas já vinha se valendo do cinema para outros fins: o Ministério da Agricultura, por exemplo, “tornou-se um dos maiores produtores de filmes” com fins de propaganda internacional dos produtos brasileiros para exportação, assim como outros órgãos que produziam informativos, sendo que o DIP realizará “produção oficial institucionalizada” (SIMIS, 2015:110, 111). Mesmo estando em diferentes departamentos, no entanto, isso não significou que o estado varguista atendia às demandas dos agentes cinematográficos (GOMES, 1981).

⁴ A revista *Cinearte* é ainda hoje um periódico fundamental para se conhecer e entender o cinema brasileiro. Todos os seus números foram digitalizados e encontram-se disponíveis em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>

Importante pontuar também que, mesmo com tantas transformações em curso, o pensamento intelectual brasileiro ainda era muito conservador nesse período. Datam das primeiras décadas do século, “associações, periódicos e intelectuais eugenistas” (SANTOS, 2012). Com a chegada de Vargas ao poder, esse conservadorismo ocupará papel central na construção ideológica do “país do futuro”:

“Nos anos 1930, a integração nacional tornou-se uma das prioridades do regime pós-revolucionário na construção do Estado e da identidade nacional. [...] o emprego do termo *organização* por autores como Alberto Torres, Oliveira Viana ou Gilberto Amado assume forte conotação, pois tratava-se “de dar forma ao que não possui”, de imprimir forma, de produzir estrutura e diferenciação funcional numa sociedade percebida como amorfa, amebóide. É neste sentido que podemos compreender por que o cinema, ao lado da função educativa, tomaria também outro papel fundamental para a política getulista: contribuir para unir e entrelaçar as forças vivas da Nação.” (SIMIS, 2015: 40)

Podemos, assim, perceber dois caminhos paralelos do cinema: um enquanto expressão artística brasileira, que vai continuar lutando para existir e pouco pode contar com o governo para criar medidas de proteção para a produção nacional; o outro enquanto meio de comunicação de massa e instrumento oficial, “mediador”:

“A cultura de massas que ainda estava em fase embrionária no país, passou a ser percebida como o lugar no qual as diferenças poderiam ser escondidas e encobertas, em razão da integração que o massivo produzia. Nesse sentido, o cinema se propunha a colaborar com o Estado e promover a união nacional. [...] A utilização do cinema a partir de iniciativas oficiais, seria, portanto, veículo de exercício de poder.” (BAHIA, 2012: 31, 32)

Caberia ao (novo) Estado forjar transformações sociais para uma nova base material da sociedade que passava do agrário para a industrialização: criação dos direitos trabalhistas, organização dos sindicatos, construção de um projeto de integração do país etc. Obviamente, tantas mudanças não seriam feitas apenas pelo Estado e sua burocracia, mas também por outras esferas da sociedade, incluindo os intelectuais (SANTOS, 2012) e a ideologia modernizadora deveria organizá-los (SIMIS, 2015). Por exemplo, a apropriação das “ideias” de Gilberto Freyre (1900-1987), “o grande sistematizador do “mito da brasilidade” e sua “virada culturalista” como explicação da miscigenação social datam desse período, deslocando a questão racial para uma questão cultural, oportuna para uma necessidade crescente de trabalhadores no processo de industrialização em marcha no país e “para o esforço de integração nacional” (SOUZA, 2018: 43, 44, 61).

3. Dos estúdios até o cinema novo

Como demonstram os estudos de Furtado no clássico *Formação Econômica do Brasil* (1959), as intervenções estatais a partir de 1929 com a crise internacional, voltam-se para salvar as grandes perdas nas exportações de café e, resumidamente, acabam gerando impactos “anticíclicos”, propiciando um “deslocamento do centro dinâmico” da economia, criando condições de um aquecimento industrial voltado para o mercado interno (FURTADO, 1964: 225). Tal situação acabaria dando “novas configurações” ao “campo cinematográfico”, acompanhando “as transformações da própria sociedade brasileira”, ao mesmo tempo em que a indústria cinematográfica norte-americana intensificava a ocupação dos mercados estrangeiros com seus filmes (BAHIA, 2012: 33).

Obviamente, com um mercado tão marcado pela presença estrangeira, particularmente do filme norte-americano, o modelo de cinema que se almejava para o Brasil só poderia ser o modelo hollywoodiano. Sua materialização em nossas terras se daria em forma de estúdio (SIMIS, 2015: 83).

Fundada em 1930 também por Adhemar Gonzaga a Cinédia foi a primeira a concretizar esse modelo, seguida, uma década depois, pela empresa Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle. Dessas empresas emergiram talentos como Carmem Miranda, Grande Otelo, Oscarito, José Lewgoy, Zé Trindade, Vicente Celestino que alcançam enorme sucesso e marcaram a história do cinema brasileiro.

As décadas de 1930, 1940 e 1950 foram o período de glória das chanchadas, produções em grande parte oriundas desses estúdios. Esse novo “gênero” genuinamente brasileiro, foi “emblema de um cinema brasileiro verdadeiramente popular” (VIEIRA, 2015: 61). Embora espelhadas no modelo de produção dos estúdios norte-americanos, essas comédias parodiaram grandes filmes hollywoodianos, por exemplo, nos seus títulos e enredos. “Nem Sansão nem Dalila” ou “Matar ou Correr” ironizaram seus originais “Sansão e Dalila”, “Matar ou Morrer”, expressando a existência de uma concorrência desleal através de anti-heróis, e do “riso” e “uma forte indicação de relação de poder existente na luta pelo mercado cinematográfico” (VIEIRA *apud* BAHIA, 2012: 34).

A passagem do Estado Novo para o governo Dutra se constrói com a privatização das políticas. Enquanto Vargas se apropriou do que a sociedade estava criando, forjando na estrutura do Estado uma forma de controle social e reprodução ideológica, Dutra trouxe para dentro do governo os agentes econômicos e seus interesses de mercado, a fim de cancelar suas ações (SIMIS, 2015: 133).

Na década de cinquenta, novas tentativas cinematográficas baseadas na forma industrial de fazer cinema aparecem, desta vez em São Paulo, afinal, lá estava a pujança da industrialização brasileira. Segundo Gomes “a irrupção em torno de 1950 da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes foi provocada por uma lei do Congresso Nacional que concedia grandes facilidades para a importação de equipamentos destinados a estúdios” (GOMES, 1981: 303). Tais projetos receberam vultuosos aportes financeiros para a construção de seus estúdios, aquisições de equipamentos, contratação de talentos técnicos e artísticos estrangeiros, a fim de se produzir, de forma contínua, obras que atendessem a padrões internacionais.

Esse cinema transmitiria a nova ideologia, à época, de que o Brasil sabia fazer filmes com padrão industrial internacional, sem que o Estado precisasse se preocupar em produzir as imagens. Mas, com o lançamento de suas produções nos cinemas vieram os prejuízos. As bilheterias dos filmes obtiveram péssimos resultados que não sustentaram financeiramente esse modelo de produção e os estúdios paulistas fecharam suas portas.

Amplamente criticado por outras áreas do cinema brasileiro que não se inseriram nesse modelo industrial, o cinema da década de cinquenta também vivia um momento de grandes debates. As ideias do crítico e diretor Alex Viány (1918-1992) traziam a luz questões importantes sobre a estética produzida por esse tipo de produção “industrial” e

importado. “Em Vianny surgia acrescida à ideia de industrialização, a ênfase na necessidade de uma afirmação nacional no plano da cultura” (RAMOS, 1983: 21).

Para o pesquisador Ortiz Ramos (1951-2012), no período entre “55 e 60 [...] navegava-se nas ambiguidades ideológicas do governo Kubitschek”, para o qual “estavam dissociados desenvolvimento/industrialização e autonomia econômica” (1983: 20). Assim, continua o autor, nas “diretivas do governo JK” o desenvolvimento nacional era promovido “através da associação dependente, crescente com o capital internacional” (*Ibidem*). E, no que diz respeito as articulações dos agentes cinematográficos, Ramos destaca ainda que:

Temos desde o período 55-60 duas correntes se chocando: uma mais “nacionalista” se articulando de forma tática com o desenvolvimentismo, e outra mais pragmaticamente “industrialista”, colada ao ideário do governo JK, oscilando cuidadosamente entre a ferrenha busca de um cinema nacional e o cuidado em não hostilizar “os nossos fornecedores”. (*Idem*: 23)

Foi nesse contexto de discussões dos anos 1950 que um filme se torna um novo marco do Cinema Brasileiro: *Rio 40 Graus* do diretor Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) de 1954. Com influências do neorrealismo italiano, sua narrativa protagoniza jovens negros e seus dramas cotidianos pela cidade do Rio de Janeiro, sendo esta, como o título sugere, uma das principais personagens, contrapondo-se aos filmes paulistas filmados em grande parte em estúdios. *Rio 40 Graus* expunha personagens, a cidade, o morro, a favela, o samba de forma inovadora. Seus números musicais, diferentemente das chanchadas estavam inseridos na diegese do filme, ou seja, enquanto elementos da história, de seus personagens.

O filme apresentava uma estética nova e incomodava as autoridades brasileiras, que passaram a persegui-lo e censurá-lo. Os argumentos eram variados: desde críticas de que o filme não era fiel a realidade visto que “no Rio de Janeiro [...] nunca havia feito 40 graus”, ou que o filme mostrava “o Rio de Janeiro desorganizado e com suas misérias” e “só apresenta aspectos negativos da capital”, até alegações de que o filme “tem como fim a desagregação do país”. Mais do que uma campanha que acabaria ganhando vulto nacional e internacional pela liberação do filme, é interessante observar que “a luta pelo filme passou a se confundir com o crescente agravamento da situação política”, evidenciando disputas na alternância de poder no período com tentativas de “golpes” e “contragolpes” de “forças direitistas”, que só se concretizariam na década seguinte (SALEM, 1987: 113-125). O filme de Pereira dos Santos deflagrava, assim, as bases do movimento que viria a se seguir, com os incômodos que essa nova cinematografia causaria na sociedade brasileira.

Questionando os padrões externos do cinema hegemônico que moldaram fortemente as décadas anteriores com seus estúdios e fábricas de filmes, surge o Cinema Novo. Movimento complexo e de grande força estética, é tido por alguns teóricos como “o mais significativo da história do nosso cinema” (XAVIER, 2001: 14). Suas influências eram oriundas do já citado neorrealismo, mas também da *nouvelle vague*, do *cinéma-vérité* documental, ao mesmo tempo que dialogava com a literatura modernista brasileira das décadas anteriores.

O grupo de cineastas que compunham tal movimento queria construir uma imagem diferente do país, valendo-se do estado precário de produção para construir uma nova

estética. Glauber Rocha (1939-1981) definiu o grupo de cineastas, e o cinema que realizavam, no seu conhecido “manifesto” Eztetyka da Fome de 1965:

“[...] De Aruanda a Vidas Secas, o cinema novo narrou, descreveu poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome [...]; foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político.” (2004: 65)

4. Conclusão

Conforme observamos, a história do cinema/audiovisual brasileiro vai se desenvolvendo em paralelo à formação do Estado brasileiro moderno. Ao longo das décadas, o foco de atuação desse Estado vai transmutando, passando da atuação em prol de políticas econômicas que valorizavam o país enquanto nação agroexportadora para políticas industrializantes e de organização social. Ao longo do período analisado, que vai da passagem do século XIX até o início da década de sessenta, o cinema brasileiro vai se estruturando com muitos sobressaltos e suas relações com o poder estatal se dão em função das dificuldades de seus agentes atuarem dentro do próprio território nacional (problema até hoje enfrentado pelo audiovisual brasileiro). Uma consciência do que seria um cinema nacional vai se construindo e tendo nas políticas industriais nacionais de outros setores um parâmetro para a área cinematográfica se estruturar e poder competir com o cinema internacional que domina o mercado interno. Nesse movimento de afirmação, diferentes expressões artísticas vão marcando cada momento do processo de construção cinematográfica/audiovisual e contribuindo, ou questionando, os ideais de nação e os desenhos estatais ao longo do período estudado.

Financiamento

A pesquisa de mestrado da qual resulta este artigo conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil.

Referências bibliográficas:

AUTRAN, A. Prefácio à segunda edição de Cinema brasileiro: propostas para uma história. In: BERNARDET, J. C. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (1979).

BAHIA, L. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Itáu Cultural: Iluminuras, 2012.

BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000 (1980).

BERNARDET, J. C. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2ª edição, 2008 (1995).

BUTHCER, P. **Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia**. Tese de doutorado defendida no PPGCINE-UFF. Niterói, 2019.

FURTADO, C. **Formação econômica do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura. 6ª edição, 1964 (1959).

BUTHCER, P. **Criatividade e dependência na civilização industrial**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BUTHCER, P. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GOMES, P. E. S. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Vol. 2**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981.

GOMES, P. E. S. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (1973).

GONZAGA, A. **Gonzaga por ele mesmo**. Rio de Janeiro. Record, 1989.

HOBBSAWM, E. J. **A era das revoluções**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

MARX, K. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (1963).

SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, R. A. **Os Intelectuais Eugenistas. Da Abundância de Nomes a Escassez de Investigação**. (1917-1937). In: Anais do VII SIMPÓSIO NACIONAL ESTADO E PODER: SOCIEDADE CIVIL, 2012, Uberlândia, MG. Acessado em: 21/09/2020, disponível em: <https://www.historia.uff.br/estadoepoder/7snep/docs/046.pdf>

SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2015 (1996).

SOUZA, J. **A relé brasileira: quem é e como vive?** São Paulo: Contracorrente, 2018.

VIANY, A. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 2009 (1993).

VIANA, Z. **Choque cultural**. Brasil: Mapa Filmes do Brasil. Colorido. 26 minutos. 1977.

VIEIRA, J. L. Uma dupla do barulho. In: Coutinho, A.; Lira Gomes, B. (Org.) **O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo**. Rio de Janeiro. 1ª edição, 2015.

XAVIER, I. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.