

Panorama do cinema brasileiro: A História do cinema recontada pela Direita

Arthur Autran*

Resumo: O artigo discute o documentário de longa-metragem *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, filme que narra a história do cinema nacional desde os seus primórdios até meados dos anos 1960. Por meio da análise fílmica, são destacadas as principais características estilísticas da obra, o modo como ela se estrutura e sua perspectiva ideológica.

Palavras-chave: história do cinema brasileiro; ideologia; análise fílmica.

Resumen: El artículo analiza el largometraje documental *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, película que narra la historia del cine nacional desde sus inicios hasta mediados de la década de 1960. A través del análisis fílmico, se resaltarán las principales características estilísticas de la obra, la forma en que está estructurada y su perspectiva ideológica.

Palabras clave: historia del cine brasileño; ideología; análisis fílmico.

Abstract: The article discusses the feature documentary *Panorama do cinema brasileiro* (1968), by Jurandyr Noronha, a film that tells the history of national cinema from its beginnings to the mid-1960s. Through film analysis, the main stylistic characteristics of the work are highlighted, the way it is structured and its ideological perspective.

Keywords: brazilian film history; ideology; film analysis.

Resumé : L'article traite du long métrage documentaire *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, un film qui raconte l'histoire du cinéma national de ses débuts au milieu des années 1960. À travers son analyse fílmique, les principales caractéristiques stylistiques de l'œuvre sont mises en évidence, sa structuration et sa perspective idéologique.

Mots-clés : histoire du cinema bresilien ; ideologie ; analyse fílmique.

* Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Centro de Educação e Ciências Humanas, Departamento de Artes e Comunicação. 13565-905, São Carlos – SP, Brasil. E-mail: autran@ufscar.br

Introdução

Este artigo tem por objetivo fazer uma discussão acerca da perspectiva ideológica do documentário de longa-metragem *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha. Para tanto, serão utilizados procedimentos da análise fílmica, isso de forma a destacar as principais características estilísticas da obra, a desvelar a sua estrutura narrativa e, finalmente, expor o seu ideário cinematográfico e político. De maneira complementar, também será procedida a exposição do contexto cinematográfico quando da produção da película.

O filme possui como escopo narrar a história do cinema brasileiro desde os seus primórdios até meados dos anos 1960, de maneira a divulgá-la para o público no Brasil e no exterior. Destaca-se o esforço em difundir trechos de diversas obras pouquíssimo vistas, em especial aquelas do período silencioso e da transição para o sonoro, tais como, entre outras, *Exemplo regenerador* (1919) e *Fragmentos da vida* (1929), ambas de José Medina; *Aitaré da praia* (1925), de Gentil Roiz; *Alma do Brasil* (1932), de Líbero Luxardo; *Braza dormida* (1928) e *Ganga bruta* (1933), ambas de Humberto Mauro; *Macaco feio, macaco bonito* (1929), de Luiz Seel; *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig; *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

É interessante notar que, entre a segunda metade dos anos 1960 e o início dos 1970, foram produzidos diversos documentários enfocando aspectos da história do cinema brasileiro. O próprio Jurandyr Noronha dirigiu outro longa no mesmo filão, *Cômicos e mais cômicos* (1971). É possível mencionar ainda os curtas-metragens: *Mauro, Humberto* (1967), de David Neves; *A batalha dos sete anos* (1968), de Alfredo Sternheim; *José Medina* (1968), de Júlio Heilbron; *Adhemar Gonzaga* (1969), de Júlio Heilbron; *Carmen Santos* (1969), de Jurandyr Noronha; *Brasileiros em Hollywood* (1970), de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *O cinema falado* (1970), de Júlio Heilbron; *Humberto Mauro* (1970), de Jurandyr Noronha; *Silvino Santos – O fim de um pioneiro* (1970), de Roberto Kahané e Domingos Demasi; *Inconfidência Mineira, sua produção* (1971), de Jurandyr Noronha; e *Um drama caipira dedicado a Caio Scheiby* (1973), de Carlos Roberto de Souza e José Motta. Ademais, foi produzida a trilogia *Panorama do cinema paulista*, codirigida por João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet e integrada pelo longa-metragem *Paulicéia fantástica* (1970) e pelos médias *A eterna esperança* (1971) e *A Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1972). De modo a encerrar esse recorte, é possível citar o longa *Assim era a Atlântida* (1974), de Carlos Manga, talvez o mais conhecido dos títulos arrolados.

Além da variação dos estilos dos filmes, há também conflitos em relação à interpretação sobre a história do cinema brasileiro, bem como, de maneira subjacente, à posição política de cada obra.

O contexto de realização do *Panorama do cinema brasileiro*

Panorama do cinema brasileiro é uma produção do INC (Instituto Nacional do Cinema), órgão federal fundado em 1966, ou seja, no início da ditadura militar. O INC ampliou substancialmente as relações entre cinema e Estado, pois “era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais” (Amâncio, 2007: 174). Tratava-se de um pleito antigo dos cineastas, mas dado o contexto político e o fato de que pessoas ligadas à direita foram guindadas para cargos importantes, houve resistência do Cinema Novo quanto à criação do instituto. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Luiz Carlos Barreto criticavam a “falta de participação dos cineastas na elaboração do projeto [do INC], nos perigos do dirigismo estatal e na abertura da produção ao capital estrangeiro, um fantasma sempre temido” (Ramos, 1983: 52).

Luís Alberto Rocha Melo (2016) indica que o *Panorama do cinema brasileiro* atendia a um dos objetivos institucionais do INC, a saber, produzir filmes com fins educativos ou culturais. O diretor da película, Jurandyr Noronha,¹ já era um pesquisador reconhecido e ocupava então o cargo de chefe da Seção de FilMOTECA do INC. A montagem coube a Júlio Heilbron, assim como a direção de produção. A “consultoria histórica” foi de Adhemar Gonzaga, Antônio Moniz Vianna – que também se encarregou da “supervisão crítica” da fita –, José Sanz, Rubem Biáfora e do próprio diretor. O levantamento do material de arquivo ficou a cargo de Jurandyr Noronha, Eduardo Rüegg e Júlio Heilbron; tendo sido utilizados os arquivos da Cinemateca Brasileira, de Adhemar Gonzaga, bem como de cineastas e de empresários ligados à produção e distribuição. A música foi composta por Francisco Mignone e a locução coube a Milton Valério. A estreia realizou-se com a devida pompa e circunstância, ela ocorreu “na noite de 07 de março de 1968 para uma plateia de cerca de 1.500 espectadores, durante a cerimônia oficial de entrega dos prêmios do INC, no Cine Palácio (Rio de Janeiro)” (Melo, 2016: 231).

O filme não foi lançado comercialmente, sendo destinado para o circuito paralelo de cineclubes, mostras, festivais, universidades e projeções especiais no Brasil e no exterior. Algumas das exibições eram, tal como a estreia, revestidas de simbolismo; um exemplo é a que marcou a abertura, em Brasília, do VII Jornada Nacional de Cineclubes e do III Festival do Filme Brasileiro de Curta-Metragem (Encontro, 1968). Ademais, a revista *Filme Cultura*, editada pelo INC, registra que *Panorama do cinema brasileiro* foi exibido em Lima, Lisboa, Bilbao, Bruxelas, Melbourne e Quito sempre com “grande êxito” (Panorama, 1969: 43).

1. Jurandyr Passos Noronha (1916-2015) iniciou-se no jornalismo cinematográfico nos anos 1930, passando na década seguinte a atuar na produção junto a empresas como Pan Filmes, Cinédia e Fan Filmes, em geral ligado à realização de cinejornais e documentários. Trabalhou também no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), no período do Estado Novo, e, posteriormente, no INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo). Foi um dos pioneiros na defesa da preservação do cinema brasileiro, o que incluiu sua preocupação com a criação de uma cinemateca entre nós. Além de *Panorama do cinema brasileiro* e *Cômicos e mais cômicos*, dirigiu o longa documentário *70 anos de Brasil* (1974). Escreveu livros sobre a história do cinema, tais como *Pioneiros do cinema brasileiro* (1994).

Na imprensa carioca,² além de notas que registram exibições do documentário, encontrei artigos a seu respeito dos seguintes críticos: Salvyano Cavalcanti de Paiva (1968), Ely Azeredo (1968), Jaime Rodrigues (1968) e Ruy Castro (1968). Os textos elogiam o *Panorama do cinema brasileiro*, em especial, é claro, por coligar trechos de muitos filmes significativos da história da produção nacional. Não há observações negativas de espécie alguma.³ Para além disso, Alberto Shatovsky, na sua retrospectiva de 1968 do cinema brasileiro, considerou a obra de Jurandyr Noronha “um dos filmes mais importantes do ano” (Shatovsky, 1969: B4).

É perceptível que o INC e o grupo de pessoas do meio cinematográfico⁴ que então o geriam ou orbitavam ao seu redor buscavam se recolocar na luta por dominar o campo também no que tange ao viés simbólico. Possuía um papel essencial nessa luta, a construção de um discurso sobre a história do cinema brasileiro a partir da perspectiva da direita, visando assim fazer frente a livros escritos por autores de esquerda que então hegemonizavam a historiografia, em especial *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany; *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber Rocha; e o texto de *70 Anos de cinema brasileiro* (1966), de Paulo Emílio Sales Gomes.⁵ Mas o filme fracassou na busca em constituir uma nova hegemonia. Segundo Luis Alberto Rocha Melo:

A ausência do filme *Panorama do cinema brasileiro* entre as obras clássicas de referência sobre a história do cinema no Brasil se deve, por um lado, ao predomínio do texto escrito como fonte de pesquisa e de legitimação do campo cinematográfico: a *iconofobia* é um dado marcante entre pesquisadores e historiadores do cinema. Não obstante, o desprezo conferido ao documentário produzido pelo INC se deve a razões de ordem política e ideológica, que acredito serem principais e determinantes. Até hoje, os textos sobre a história do cinema brasileiro adotados em cursos ou discutidos na imprensa e nos meios acadêmicos são aqueles produzidos por críticos, historiadores, pesquisadores e intelectuais ligados à esquerda e ao Cinema Novo. (Melo, 2016: 232) (grifo do original).

2. Não encontrei repercussão crítica acerca do *Panorama do cinema brasileiro* nos dois principais jornais paulistanos, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*.

3. Vale notar que a crítica de Ely Azeredo, a meu ver a mais instigante das quatro coligidas, propõe uma reflexão interessante acerca das antologias e dos tipos de filmes que seriam mais beneficiados pela seleção de fragmentos e os que seriam menos destacados nesse processo. Na perspectiva do crítico, o fato de um filme não possuir diversos trechos dignos de compor uma antologia não significa que ele seja inferior a uma obra com mais cenas que se prestam a integrar a antologia. Ilustrativo de sua posição, é que “A mais perfeita realização brasileira, *Noite vazia* estará sempre em posição discreta em um filme-antologia” (Azeredo, 1968: B2).

4. O produtor Durval Gomes Garcia era o presidente do INC quando da estreia de *Panorama do cinema brasileiro*, o crítico Moniz Vianna era o secretário executivo da autarquia, Jurandyr Noronha era o chefe da Seção de FilMOTECA, Ely Azeredo era o editor geral de *Filme Cultura*.

5. O belíssimo volume de *70 Anos de cinema brasileiro* tem por autores Paulo Emílio Sales Gomes e Adhemar Gonzaga, mas houve clara divisão de tarefas. O primeiro foi o responsável pelo texto da narrativa da história do cinema brasileiro dividida em cinco “épocas” e o segundo, pela riquíssima iconografia do livro, bem como pelas notas a respeito de cada uma das fotos publicadas.

Panorama do cinema brasileiro: a história sob a ótica da direita

O documentário de Jurandyr Noronha tem um estilo bastante clássico, amparando-se na locução, em materiais de arquivo (fotos, jornais, revistas), em longos trechos de filmes, algumas encenações e, mais raramente, entrevista (com Adhemar Gonzaga). Também é de sublinhar o tom extremamente “sério” de *Panorama do cinema brasileiro*, muito presente na locução, o qual não dá ensejo a momentos de humor ou ironia de quaisquer tipos. A música melancólica que inicia a fita produz certa estranheza, mas se coaduna com a “seriedade” buscada. O tom “sério” decorre, em parte, do fato de o documentário se apresentar como obra oficial. Após os créditos e antes da narrativa histórica iniciar, há uma cartela com um longo texto assinado pelo presidente do INC, Durval Gomes Garcia, no qual relembra a origem do projeto e agradece a quem colaborou para sua realização, destacando nominalmente Flavio Tambellini – o primeiro presidente do INC – e o então ministro da Educação e Cultura, deputado Tarso Dutra.

A estrutura do filme segue de perto a linha cronológica, embora ela seja quebrada em alguns poucos momentos. De início, como seria de esperar, há referência à primeira filmagem, relativa a “algumas cenas da baía da Guanabara” e ocorrida a 19 de junho de 1898, momento no qual, afirma a locução, “Nasceu o cinema brasileiro”. Ou seja, *Panorama do cinema brasileiro* era uma celebração dos setenta anos da produção nacional. Depois, há rápidas menções ao mercado exibidor, em uma parte encenada na qual vemos a venda de ingresso, bem como um bilheteiro recolher um ingresso e rasgar o mesmo. Essas imagens são dramatizadas e contemporâneas ao documentário. O assunto não voltará mais à baila. Parte-se para a indicação do sucesso de *Os estranguladores* (1908), de Antônio Leal, e outros filmes nacionais do mesmo período, mas não se fala em “bela época”.



Fig. 1: Plano de *Panorama do cinema brasileiro* – Fonte: CTAv (Centro Técnico Audiovisual).

A partir daí, trata-se de estabelecer o cânone do cinema brasileiro. De muitas películas dos anos 1910 e 1920 só há fotos, posto que não foram preservadas. É o caso de *Perdida* (1916), de Luiz de Barros, cuja importância, segundo a locução, residiria no fato de ser a estreia nas telas do ator Leopoldo Fróes. Porém, o documentário procura destacar os poucos filmes ainda existentes, o que é compreensível, pois um dos seus objetivos era divulgar materiais então pouquíssimo acessíveis. Nesse sentido, *Exemplo regenerador* é incorporado quase na sua integralidade. A voz *over* destaca aspectos estéticos da fita.

Entretanto, o que inicialmente articula a narrativa do documentário não são questões estéticas. O que amarra a narrativa da primeira metade de *Panorama do cinema brasileiro* é a evolução técnica da produção nacional e isso já está indicado na abertura, quando, ao narrar o “nascimento”, a cobertura de imagem é feita por um plano de detalhe de uma câmera à manivela. Dessa forma, os anos 1920 seriam marcados por laboratórios caracterizados pelo trabalho manual – e aí há uma nova dramatização para demonstrar como era procedida a revelação das películas – e pelo aparecimento de câmeras mecânicas no lugar dos “caixotes de madeira”, o que teria permitido aos “ciclos regionais” maior desenvolvimento. A chegada do som é ilustrada por imagens da realização de um filme sonoro e comenta-se o esforço para se acompanhar o desenvolvimento técnico, inclusive a concentração da produção a partir daí no Rio de Janeiro e São Paulo teria “razões de ordem técnica”, sempre segundo a locução. A construção do estúdio da Cinédia por Adhemar Gonzaga, único entrevistado no filme, também representaria um avanço tecnológico e o locutor comenta: “Chegava ao Brasil a primeira máquina que nos deixava em condições de igualdade com os cinemas mais avançados” e, a fim de não duvidarmos, vemos uma Mitchell sendo manipulada. No seu depoimento, Gonzaga elogia a atividade de Fausto Muniz, profissional que construía contrafações de sofisticados equipamentos.

É interessante notar que a entrevista com Adhemar Gonzaga foi filmada em estúdio, isso em plena efervescência do Cinema Verdade no Brasil. Por exemplo, o curta *Mauro, Humberto*, de David Neves, possui diversas entrevistas feitas em locação e, nesse sentido e diversos outros, ele mantém uma relação de tensão com o *Panorama do cinema brasileiro*.⁶ Trata-se de uma importante opção estilística e ideológica de Jurandyr Noronha. A entrevista com Gonzaga no estúdio também se deve ao fato de ele ser o fundador da Cinédia e a construção desse estúdio é alvo de encômio.

Segundo a locução, “continuava a evolução técnica”, fosse por meio de uma grua ou da “projeção por transparência” em *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Viana. Em cada um dos casos, vemos as cenas do filme nas quais esses equipamentos foram utilizados. E se em *Pureza* (1940), de Chianca de Garcia, foi empregada uma câmera leve de corda para filmar ao ar livre uma cena trágica em

6. Na sua análise sobre *Panorama do cinema brasileiro*, Luis Alberto Rocha Melo (2016) coteja o documentário de Jurandyr Noronha com *Mauro, Humberto* e demonstra claramente as oposições entre ambas as obras.

que morre o personagem interpretado por um ator-mirim escolhido nas ruas do Rio de Janeiro – é como se o Brasil prenunciasse o Neo Realismo –, havia em *Romance proibido* (1944), de Adhemar Gonzaga, “dêcor”, “equipamento pesado” e “som direto em emulsão fotográfica”. Ou seja, existia “diversificação da produção”.

O pensamento que ampara essa visão da história do cinema marcada pelo evolucionismo de cunho técnico entendia ser necessário à produção brasileira emular o desenvolvimento das grandes indústrias, em especial Hollywood, sem interrogar sobre as condições de mercado, questões culturais, etc. Essa ideologia embasou as experiências da Cinédia, da Cia. Americana e da Vera Cruz, e foi amplamente atacada pelo Cinema Novo mas ainda encontrava defensores como Jurandyr Noronha ou Moniz Vianna.

A culminância do processo de desenvolvimento técnico do cinema brasileiro teria sido, segundo o *Panorama do cinema brasileiro*, a chegada de Alberto Cavalcanti ao Brasil e sua atuação na Vera Cruz, pois, com larga experiência nos estúdios britânicos, ele “trouxe o *know how* necessário ao processo industrial que começava” e também importou técnicos da Europa. Em conclusão: “A passagem de Cavalcanti pelo cinema brasileiro teve extraordinária importância”.

Desse momento em diante, a locução é menos acionada pelo documentário e há trechos mais longos de filmes considerados representativos. A questão da evolução técnica deixa o primeiro plano e assume papel central uma linha que já se esboçara antes, mas sem tanta força: a ligação positiva com o contexto cinematográfico internacional. Se, no período silencioso, *Barro humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, foi exibido em outros países e *Limite*, reconhecido aqui e no exterior, sendo influenciado pela *avant garde* francesa, foi só com *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que houve a “consagração internacional do cinema brasileiro no Festival de Cannes de 1953”. E a locução ainda se refere ao prêmio no exterior de *Santuário* (1951), do mesmo diretor – aliás, junto com *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, um dos poucos documentários citados no *Panorama do cinema brasileiro*. Enquanto vemos a cena marcante da invasão da pequena cidade pelo bando do Capitão Galdino, a voz over afirma convicta: “Até hoje não foi igualado o êxito de *O cangaceiro*”.

É interessante notar que a partir de *O cangaceiro* há certo destaque também para uma leitura da história calcada no cinema de autor, daí que se salientem os nomes de Jorge Ileli (*Amei um bicheiro* [1952], codirigido por Paulo Vanderley, e *Mulheres e milhões* [1961]), Walter Hugo Khouri (*Estranho encontro* [1957] e *Noite vazia* [1964] ilustram seu “estilo perfeccionista”) e Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 graus* [1955] e *Vidas secas* [1963]). Esses são os diretores que, ao lado de José Medina – com *Exemplo regenerador* e *Fragmentos da vida* – e Adhemar Gonzaga – com *Alô, alô, carnaval* (1936) e *Romance proibido* –, possuem dois filmes com trechos apresentados no *Panorama do cinema brasileiro*. Somente Humberto Mauro tem três películas com partes incorporadas – *Braza dormida*, *Ganga bruta* e *Argila* (1940) –, o que demonstra sua relevância no cânone de Jurandyr Noronha, no qual é possível igualar Gonzaga, o único entrevistado e cujo *Barro humano* é referenciado por meio de fotos, pois não havia mais cópias ou negativos preservados. O fato de

Mauro e Gonzaga ocuparem posições no patamar mais alto do cânone demonstra que não há, no *Panorama do cinema brasileiro*, uma oposição entre autoria e indústria, ambas podem se coadunar.

A possibilidade de harmonização entre o autoral e o industrial não é inusual na história das ideias cinematográficas. Segundo Jean-Claude Bernardet (1994), a política dos autores preconizada pelos então jovens críticos do *Cahiers du Cinéma* – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Jacques Doniol-Valcroze – elegia, sobretudo, diretores que trabalhavam em Hollywood, tais como Alfred Hitchcock e Howard Hawks. O historiador observa ainda que Glauber Rocha se reapropriou da ideia de autor, mas criando uma oposição deste em relação à indústria. Trata-se de um aspecto importante do confronto ideológico entre o *Panorama do cinema brasileiro* e o Cinema Novo.

Após *O cangaceiro*, a ordem dos títulos citados segue bem de perto a cronologia chegando até a produções de meados dos anos 1960, como *Noite vazia e O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade. Mas há uma exceção importante no final: o documentário se encerra com *O pagador de promessas*, filme de Anselmo Duarte de 1962, que foi “outra afirmação internacional do cinema brasileiro” ao ganhar a Palma de Ouro, em Cannes. A locução ainda liga *O pagador de promessas* a *O cangaceiro*, pois a Palma de Ouro seria o prêmio mais relevante desde então, e decreta: “Era um triunfo. Foi um recomeço”. O recomeço parece estar ligado à Vera Cruz, embora sua debacle não seja abordada.

O Cinema Novo foi incorporado à narrativa do *Panorama do cinema brasileiro*, apesar dos óbices para a obtenção da anuência dos diretores do movimento em colaborar com a produção. Segundo depoimento de Jurandyr Noronha ao CTA (Centro Técnico Audiovisual):

O que era a luta ideológica, era terrível naquele tempo, influenciando em nosso trabalho. Porque o Cinema Novo não queria absolutamente cooperar, não queria ceder nenhum filme. Sabotavam de todas as maneiras que podiam. A primeira pessoa que teve uma compreensão do filme e que abriu caminho, depois que ele cedeu trechos do seu filme, do *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, depois que ele cedeu então os demais seguidores da ideia cinemanovista também nos cedaram. Ou seja, o filme não teve nenhuma prevenção contra o Cinema Novo. Teve uma porção de exemplos de filmes do Cinema Novo no *Panorama*.⁷

A relação da película de Jurandyr Noronha com o Cinema Novo é mais complexa do que deixa transparecer o depoimento transcrito acima. A meu ver, ela é muito ambígua. Não se cita o nome do movimento, apenas há referência na locução ao

7. Panorama do cinema brasileiro: entrevista de Jurandyr Noronha. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jxyt9mWB8RI&t=2s>. Acesso em: 24 dez. 2022. Infelizmente a realização da entrevista não está datada, mas ela foi feita muitos anos depois da produção do documentário com a finalidade de ser um extra no DVD lançado pelo CTA.

“novo cinema” quando da menção a *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues. Um *slogan* ligado ao Cinema Novo é citado – “Câmera na mão e uma ideia na cabeça” –, porém, como demonstrou Luis Alberto Rocha Melo na sua análise acerca do *Panorama do cinema brasileiro*, a frase é utilizada na locução para comentar imagens de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* e indicar “de forma sutil [...] o pioneirismo estético de Kemeny e Lustig sobre o Cinema Novo” (Melo, 2016: 234). Entretanto, é necessário reconhecer que o quarto final do documentário dedica mais de vinte minutos a obras do Cinema Novo, o que deixa evidente a sua importância. A lógica da segunda parte da fita de Jurandyr Noronha, muito calcada no reconhecimento internacional e na ideia de autoria, acaba por fortalecer o movimento do Cinema Novo, afinal vários filmes que integram a antologia concorreram em festivais estrangeiros de ponta e / ou seus diretores tiveram reconhecimento, como, por exemplo: *Vidas secas, Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos.

Interessante observar que, em outra dimensão ligada ao INC, também é possível notar certo nível de reconhecimento do Cinema Novo pelo órgão estatal. Randal Johnson (1987) demonstrou que a maior parte dos prêmios outorgados pelo instituto nos seus primeiros anos foi direcionada a filmes daquele movimento. Em 1970, com a chegada de Ricardo Cravo Albin à direção do INC e da Embrafilme – empresa criada no ano anterior –, o Cinema Novo aproximou-se do aparelho estatal, entretanto, a primeira metade da década de 1970 foi um período de avanços e recuos nesse processo. De fato, é só a partir do momento no qual a Embrafilme passou a ser comandada por Roberto Farias, em 1974, é que o Cinema Novo conseguiu controlar a política cinematográfica.

Quem encontra pouco lugar no *Panorama do cinema brasileiro* é o documentário, conforme comentei antes. Isso não é de estranhar, pois a historiografia de então, no exterior e no Brasil, dava pouquíssimo destaque a esse filão. Nos livros de Georges Sadoul ou Alex Vianny, dentre muitos outros autores, cinema era compreendido, principalmente, como o longa-metragem de ficção.

Também a comédia popular não merece sorte muito melhor, apesar de ter alguns títulos citados e até trechos selecionados, sendo que a expressão chanchada não é utilizada, indicando para o grau de aversão ao gênero. As comédias mencionadas relacionam-se com avanços técnicos, como é o caso do pioneirismo da introdução do som em *Acabaram-se os otários* (1930), de Luiz de Barros; ou pela influência positiva do musical hollywoodiano em *Sinfonia carioca* (1955), de Watson Macedo, que afastava a fita dos “antigos padrões carnavalescos”. Significativamente, a cena do filme de Macedo mostrada é uma homenagem à primavera como a estação do amor em um cenário que lembra mais uma Europa edulcorada em papel crepom do que o tórrido Rio de Janeiro.



Fig. 2: Fragmento de *Sinfonia carioca* no *Panorama do cinema brasileiro* – Fonte: CTAv (Centro Técnico Audiovisual)

Conclusão

Quando da criação do INC, seus dirigentes defendiam que se tratava, como indica José Mário Ortiz Ramos, de um “órgão técnico e neutro, planejador, e disciplinador sem interesses” (Ramos, 1983: 52). É importante notar que matéria publicada em *Filme Cultura* acerca do *Panorama do cinema brasileiro*, descreve-o como: “Testemunho imparcial de toda a história do cinema brasileiro, o filme mostra os movimentos mais importantes que constituíram a base de uma indústria em franca perspectiva.” (Um documento, 1967: 11). Ou seja, havia um esforço de o documentário, seguindo a linha do órgão que o financiou, apresentar-se como equidistante ou acima das lutas do meio cinematográfico. Uma espécie de árbitro ou juiz sem interesses. Isso evidentemente é impossível, trata-se apenas de um esforço, mesmo inconsciente, de recobrir suas – do INC e do filme – posições políticas à direita no espectro ideológico.

O horizonte do *Panorama do cinema brasileiro* considerou um corte por filão da produção buscando privilegiar o campo da ficção e, dentro dele, até o advento da Vera Cruz, se destacam películas que apresentassem algum avanço técnico ou artístico; após a criação da Vera Cruz, é como se a questão técnica encontrasse uma solução permanente e a narrativa passa a ressaltar, sobretudo, aqueles filmes reconhecidos em festivais no exterior ou, pelo menos, com a marca autoral de um diretor.

Fica completamente obliterada, na película de Jurandyr Noronha, a discussão em torno da ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, a qual é fundamental no livro *Introdução ao cinema brasileiro*. A obliteração de assunto tão fundamental ia bem de acordo com a política do INC, que buscava não se contrapor aos interesses hegemônicos no mercado, representados pela ação das distribuidoras *majors* norte-americanas. Como analisou de maneira certeira José Mário Ortiz Ramos:

[...], o INC movimentava-se no interior de uma teia de compromissos que não pretendia tocar nos interesses estrangeiros, mas sim aliar-se a eles; e situava-se dentro de uma estratégia mais ampla do Estado que, mesmo não consolidada, procurava manter o campo cinematográfico sob controle. (Ramos, 1983: 66).

O documentário também rejeitou os filmes que abordam a política contemporânea, ou seja, o golpe militar de 1964 e suas consequências. Películas como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe* (1966), de Glauber Rocha, não foram mencionadas nenhuma vez no *Panorama do cinema brasileiro*, muito embora tivessem sido exibidas em Cannes – a primeira na Semana da Crítica em 1966 e a segunda na competição em 1967. Pode-se objetar que *Terra em transe* ficou pronto durante a produção do documentário, o que dificultaria a obtenção de trechos do primeiro para incorporação no segundo;⁸ mas essa objeção tem pouca base em relação a *O desafio*. Para Jurandyr Noronha, Moniz Vianna e seu grupo era melhor ficar com o “rigor estilístico” de *Ravina* (1959), de Rubem Biáfora. Nesse passo, a interpretação proposta pela locução acerca da obra-prima de Luís Sérgio Person não chega a espantar de todo: “Com *São Paulo, Sociedade Anônima* [1965], a fase da implantação da indústria automobilística no país chegou ao cinema. O diretor Luís Sérgio Person analisou, ao mesmo tempo, o fenômeno da integração do imigrante em nosso desenvolvimento”. Todas as tremendas contradições da vida da classe média em uma metrópole industrial do Terceiro Mundo desaparecem como por encanto em prol da questão do imigrante, relativa a um personagem secundário na película.

O fato de o documentário ocupar um lugar muito discreto na narrativa do *Panorama do cinema brasileiro* – e aqui é de se lembrar a força expressiva & política dos filmes de não-ficção do Cinema Novo –, a omissão de películas de ficção que abordavam o golpe militar e as interpretações rasas propostas pela locução acerca de algumas obras demonstram o quanto as opções historiográficas eram, afinal, também opções políticas sintonizadas com a direita.

Referências bibliográficas

- Amâncio, T. (2007, julho-dezembro). Pacto cinema - Estado: os anos Embrafilme. *Alceu*, 8 (17), 173-184. Rio de Janeiro.
- Azeredo, E. (1968, 21 março). Uma antologia do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, p. B2. Rio de Janeiro.
- Bernardet, J. C. (1994). *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense / Edusp.
- Castro, R. (1968, 30 março). 70 Anos de cinema brasileiro. *Manchete*, 15(832), 43. Rio de Janeiro.

8. José Mário Ortiz Ramos (1983) anota que *Terra em transe* ganhou tão somente a láurea de melhor ator coadjuvante – para José Lewgoy – na premiação dos melhores do ano concedida pelo INC e não obteve o prêmio adicional de qualidade. Belisa Figueiró (2023) demonstrou que o Ministério das Relações Exteriores brasileiro buscou impedir e boicotou a exibição de *Terra em transe* no Festival de Cannes. A censura chegou a proibir a exibição do filme no Brasil, mas a decisão foi revista.

- Encontro de Cineclubes e Festival de Curta-Metragem começam hoje em Brasília (1968, 16 julho). *Jornal do Brasil*, p. A10. Rio de Janeiro.
- Figueiró, B. (2023). *O cinema brasileiro no Festival de Cannes (1949-2017): políticas de internacionalização e abertura de mercado*. São Carlos: Tese de Doutorado, Universidade Federal de São Carlos.
- Gomes, P. E. S. & Gonzaga, A. (1966). *70 Anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- Johnson, R. (1987). *The film industry in Brazil – Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Melo, L. R. (2016). Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. *Ars*, 14 (28), 221-245. São Paulo.
- Noronha, J. (1994). *Pioneiros do cinema brasileiro*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.
- Paiva, S. C. (1968, 5 março). Antologia reveladora. *Correio da Manhã*, p. B3. Rio de Janeiro.
- Panorama (1969, maio-junho). *Filme Cultura*, 3 (12), 43. Rio de Janeiro.
- Ramos, J. M. O. (1983). *Cinema, Estado e lutas culturais – Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Rocha, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Rodrigues, J. (1968, 7 março). O cinema no Brasil, desde 1898. *Correio da Manhã*, p. B1. Rio de Janeiro.
- Shatovsky, A. (1969, 1 janeiro). Pouco público para muitos filmes. *Jornal do Brasil*, p. B4. Rio de Janeiro.
- Um documento histórico: *Panorama do cinema brasileiro* (1967, julho – agosto). *Filme Cultura*, 1 (5), 11. Rio de Janeiro.
- Viany, A. (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

Filmografia

Panorama do cinema brasileiro (1968), de Jurandyr Noronha.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AmMn-yDa08U&t=115s>