

HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO, HISTÓRIA DO BRASIL E EFICÁCIA POLÍTICA: PAULO EMÍLIO SALLES GOMES E SEU DIÁLOGO COM CAIO PRADO JUNIOR

*Julierme Sebastião Morais Souza **

“Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado (...)”

Paulo Emílio Salles Gomes

1. Introdução

Este artigo nasceu de alguns desdobramentos de nossa pesquisa de mestrado acerca do processo de constituição de uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro com base nos artigos “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”, “Pequeno Cinema Antigo” e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, arregimentados na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, do crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes. Ao longo da investigação acerca da eficácia política dos artigos do crítico, que auxiliou na constituição de sua obra enquanto matriz interpretativa de nossa história cinematográfica emergiu para um plano importante a congruência teórica entre suas perspectivas e as de Caio Prado Junior.

Assim, com base na hipótese de que a eficácia política da trilogia de Paulo Emílio radica no grau de interlocução com os teóricos que se aprofundaram na análise da sociedade brasileira, bem como frente às constatações de Jean-Claude Bernardet de que a história elaborada por Paulo Emílio desvela uma ideologia marxista (Bernardet, 1995: 40), o *parti pris* deste artigo se detém no mote das congruências teóricas entre a trilogia de Paulo Emílio e as obras *Formação do Brasil do contemporâneo* e *A Revolução Brasileira*, de Caio Prado Junior.¹

Obviamente esta escolha não se deu somente com base nesses pressupostos supracitados, mas, sim, também após uma minuciosa investigação acerca das aproximações teóricas da história do cinema brasileiro contada por Paulo Emílio com aquela atinente a formação sócio-econômica do Brasil, de Caio Prado Junior. Enfim, nosso propósito é investigar as bases teóricas da eficácia política que contribuiu para que

¹ Neste ensaio não daremos destaque à recorrente análise epistemológica que diversos estudiosos tem feito acerca da obra de Caio Prado Junior, sobretudo acerca da verificação de suas raízes teóricas na tradição marxista, mas sim às interlocuções de Paulo Emílio com este historiador. Portanto, que fique claro nossa posição de não adentrar nessas questões da obra de Caio Prado Junior, muito menos buscar evidenciar algum juízo de valor teórico acerca de suas teses.

a trilogia do crítico se constituísse em matriz interpretativa da história do cinema brasileiro.

2. Diálogo Paulo Emílio e Caio Prado Jr

A chave de entrada para a história do cinema brasileiro de Paulo Emílio é o conceito de "subdesenvolvimento", pois é o elemento mais amplo instrumentalizado pelo crítico para construir seu modelo explicativo e interpretativo de nossa história cinematográfica. Para o crítico, o atraso brasileiro é a condição *sine qua non* para o entendimento de qualquer manifestação da vida nacional, à medida que "Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado (...)" (Gomes, 1980: 85).

Nesse sentido, Paulo Emílio averigua a situação do cinema brasileiro em seu presente com base na sua relação direta com o contexto sócio-econômico do país o definindo como subdesenvolvido. Para construir a história cronológica de nossa cinematografia no "Panorama do cinema brasileiro", o crítico relaciona "épocas" que se alternam entre "degradadas" e "não-degradadas", cuja característica central e perene em sua evolução é o "subdesenvolvimento".

No desenrolar dessa história, Paulo Emílio elege a "Bela época" do cinema brasileiro (1907-1911) como exemplo de um momento que deve ser reconquistado, cuja situação de "subdesenvolvimento" não "atrapalhou" o desenvolvimento de nossa cinematografia, pois nela houve uma "harmonia de interesses" entre todos os envolvidos no mercado da atividade cinematográfica nacional (produção, distribuição, exibição e público). De acordo com esse pressuposto, podemos afirmar que a "Bela época" é eleita porque é considerada um momento fundamental no qual nossa cinematografia se desenvolveu no âmbito econômico, apesar dos limites impostos pelo "subdesenvolvimento".

Como sugere Bernardet, este tipo de história remonta a uma história teleológica aos moldes marxistas, cuja utopia do futuro revolucionário, de reconquista daquele estado do passado, passa necessariamente pela negação do presente subdesenvolvido (Bernardet, 1995: 41). Esta refuta, desse modo, implica em defender o interesse/presença dos filmes nacionais em nosso mercado interno, sendo justamente esse o pressuposto fundamental que impulsiona Paulo Emílio na construção de sua história do cinema brasileiro.

Seguindo esta linha de argumentação, o estado de “subdesenvolvimento” possui, dentre outras características, a subordinação do mercado interno nacional aos produtos estrangeiros. Dessa forma, utilizando todos esses elementos na elaboração de sua história, Paulo Emílio se insere no debate de seu presente com relação à necessidade de se ultrapassar esse estado de “subdesenvolvimento”, mas, sobretudo em constituir um mercado interno para o filme brasileiro, que naquele momento, como em todos os outros de nossa história cinematográfica exceto a “Bela época”, não existia por causa da invasão do filmes estrangeiros.

Nesta medida, podemos notar uma postura metodológica na abordagem do crítico, pois, ao se deparar com a situação de cinema subdesenvolvido em seu presente,² ele busca analisar a evolução histórica dessa cinematografia com base no estado de “subdesenvolvimento”, o considerando uma característica perene em nosso fluxo histórico. Tal postura é bastante parecida com aquela assumida por Caio Prado Junior em sua obra clássica, *Formação do Brasil contemporâneo* (Prado Junior, 1977).

Ao tratar do “sentido da colonização”, o historiador expõe seu pressuposto metodológico:

Todo povo tem na sua evolução, vista à distância, um certo “sentido”. Este se percebe não nos pormenores de sua história, mas no conjunto dos fatos e acontecimentos que a constituem num largo período de tempo. Quem observa aquele conjunto (...) não deixará de perceber que ele se forma de uma linha mestra e ininterrupta de acontecimentos que se sucedem em ordem rigorosa, e dirigida sempre numa determinada orientação (Prado Junior, 1977: 19).

Para Caio Prado Junior, o contato com o resultado da evolução histórica, manifesto no presente, permite o observador analisar o fluxo histórico como um todo a fim de identificar a orientação fundamental que este seguiu, isto é, seu sentido. Esta orientação fundamental é exposta por ele da seguinte forma:

Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto. E com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para

² Tal conjuntura é considerada por Paulo Emílio com as mesmas características as quais ele define em 1960 de “situação colonial”. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* In: _____. Crítica de cinema no suplemento literário. Rio de Janeiro: Embrafilme / Paz e Terra, 1981, p. 286-291, 2 vol.

fora do país e sem atenção e considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileira (Prado Junior, 1977: 32).

Em outras palavras, com base no resultado da evolução histórica: falta de um mercado interno autônomo, precariedade estrutural política, econômica e social, o historiador observa que a linha mestra desta evolução corresponde à subordinação econômica nacional ao mercado externo, oriunda de uma formação econômico-social totalmente voltada para este mercado. Se retomarmos Paulo Emílio, veremos que esta tese de Caio Prado Junior encontra eco de maneira profunda, pois de acordo com o crítico, o mercado cinematográfico nacional, especialmente distribuição, exibição e consumo, é voltado para a importação dos filmes estrangeiros.

Esta característica é perene no fluxo histórico de nossa cinematografia e remonta à condição negativa que, em primeira instância, revela a quase inexistência de um mercado cinematográfico nacional, refletida na escassez na produção. Desse modo, o “subdesenvolvimento cinematográfico”, para Paulo Emilio, senão é o próprio “sentido da colonização” de Caio Prado Junior, se alicerça sensivelmente na idéia de formação econômico-social voltada e constituída em função do mercado externo.

Em verdade, cotejando a postura metodológica de Paulo Emílio à de Caio Prado Junior, inferimos que a relação passado-presente leva o crítico a encarar o “subdesenvolvimento” como elemento principal que se perenizou no desenrolar da história do cinema brasileiro. Ao lado disso, a característica primária deste estado em nossa atividade cinematográfica consiste na obstrução da exibição das películas nacionais proporcionada pela invasão dos filmes estrangeiros no nosso mercado interno, cuja influencia direta promove a escassez de nossa produção.

Podemos demonstrar que esta intersecção metodológica também tem incidência teórica. Paulo Emílio, em “Pequeno cinema antigo”, argumenta que a chegada do cinema no Brasil é fruto da extensão da Primeira Revolução Industrial para o campo do entretenimento (Gomes, 1980: 27). Isto é, a chegada do cinema no Brasil é um desdobramento de uma investidura comercial dos países desenvolvidos.

Se nos remetermos novamente ao clássico de Caio Prado Junior, notaremos que a análise de Paulo Emílio segue na mesma vertente, pois o primeiro sublinha que “os descobrimentos”, inclusive do Brasil, são oriundos da imensa empresa comercial a que se

dedicaram os países da Europa a partir do século XV (Prado Junior, 1977: 22). Temos aqui a tese de que o empreendimento comercial externo é a mola propulsora, tanto da “chegada do cinema no Brasil”, para Paulo Emílio, quanto do “descobrimento do país”, para Caio Prado Junior.

Podemos encontrar em Paulo Emílio uma passagem em que esta premissa fica bastante explícita, precisamente quando ele aborda o início da invasão dos filmes estrangeiros em nosso mercado interno por volta de 1912. Nela, o crítico sustenta em sua afirmação: “Em troca de café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte” (Gomes, 1980: 29-30).

Com base nessa premissa, visto que nossa característica econômica preponderante em exportar produtos agrários ou matéria-prima e importar produtos manufaturados constitui-se em uma linha reguladora de sua história de nossa cinematografia, o crítico alavanca sua noção de “cinema subdesenvolvido” transportando a perspectiva econômico-social para o campo cultural. Esse pressuposto de atrelamento interno de nossa economia aos interesses externos dos países desenvolvidos carrega consigo outro fator de congruência entre a história do crítico e a perspectiva teórica de Caio Prado Junior, sobretudo acerca da própria estrutura de organização da história do cinema brasileiro por parte do primeiro.

Se levarmos em conta que, de acordo com crítico, a característica econômica de exportar produtos agrários e importar produtos manufaturados é a linha mestra que regula a história de nossa cinematografia, e que esta linha mestra promove resultados não muito profícuos, podemos encontrar em Caio Prado Junior a raiz teórica dessa explicação. O historiador, ao argumentar sobre o resultado econômico do “sentido da colonização” em nosso mercado interno, aponta:

De tudo isso [tendência exportadora de produtos agrícolas e importadora de produtos manufaturados] resultará uma conseqüência final, e talvez a mais grave: é a forma que tomou a evolução econômica da colônia. Uma evolução cíclica, tanto no tempo como no espaço, em que se assiste sucessivamente as fases de prosperidade estritamente localizadas, seguidas, depois de maior ou menor lapso de tempo, mas sempre curto, do aniquilamento total (Prado Junior, 1977: 127).

Em outros termos, a evolução econômica oriunda da característica primordial em exportar produtos primários é uma “evolução cíclica”, na qual “fases de prosperidade” seguidas de “aniquilamento total” são constantes. Retomando Paulo Emílio e a estrutura organizacional do “Panorama do cinema brasileiro”, notamos que é estabelecida uma cronologia de “épocas”, algumas prósperas e outras degradadas, cuja sucessão é, na maioria das vezes, provocada por um definhamento da produção cinematográfica.

Também podemos extrair daí, em um caso mais aprofundado, “os ciclos regionais” que possuem a mesma característica. Enfim, de todo modo o que salta aos olhos é a reiteração por parte de Paulo Emílio da perspectiva de Caio Prado Junior atinente ao resultado causado pelo “sentido da colonização” na evolução econômica nacional, que não é visto com bons olhos.

Este fator também nos remete aos apontamentos específicos de Paulo Emílio encaminhados para a explicação do término da “Bela época”. Em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, após constatar o sucesso mercadológico de nossa cinematografia no período supracitado, o crítico aponta:

Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando mercados. O Brasil, que importava de tudo — até caixão de defunto [sic.] —, abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a idéia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica (Gomes, 1980: 89).

Ou seja, o fator primordial que “sufocou” a produção cinematográfica daquele período e que irá se tornar crônico na história do cinema brasileiro é a invasão dos produtos estrangeiros no mercado interno nacional, que sem dificuldade alguma encontrou um campo propício para dominação. Nesta medida, somos encaminhados à tese de Caio Prado Junior, em outra obra de vulto: *A revolução brasileira*.

De acordo com o historiador, o “sentido da colonização” — voltado aos interesses do mercado externo — formou as raízes e constituiu a base da penetração e dominação do imperialismo no Brasil (Prado Junior, 1966: 132). E ainda,

[suprir demandas externas] É sem dúvida a função exclusiva a que originariamente se destinou a economia brasileira que condicionou a sua

estruturação e se desenvolvimento (...) Por sua natureza, esse tipo de economia inclui o Brasil, desde logo, no sistema internacional do capitalismo de que o imperialismo constitui a etapa atual [década de 1960]. A expansão internacional do capitalismo europeu, e em seguida norte-americano, encontrou assim preparado o caminho e abertas as portas para a sua penetração no Brasil. (...) Simultaneamente, [o mercado interno] fica a mercê o mercado interno do país, graças ao fato da especialização da produção brasileira em artigos de exportação. (...) O Brasil terá de se abastecer no exterior não só no que respeita à generalidade das manufaturas, mas até gêneros de subsistência essenciais. (...) o Brasil adquirirá no exterior, até princípios do século atual, artigos alimentares básicos e correntes que até pasma hoje encontrar em sua pauta de importações, como sejam ovos, galinhas, manteiga, e mesmo verduras...(Prado Junior, 1966: et. seq.)

Com efeito, podemos auferir que Caio Prado Junior, ao sugerir que o imperialismo encontrou um país preparado passivamente para a invasão e dominação de seu mercado interno, especialmente dado a sua tendência primária em suprir demandas externas, deixando em segundo plano os interesses internos, está teorizando em âmbito geral aquilo que Paulo Emílio, analisando pelo caso do cinema, enfatiza de modo ensaístico.

Esse raciocínio possui muitos outros desdobramentos se atentarmos para o artigo clássico de Paulo Emílio: "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". Logo no início do ensaio, o crítico faz um esforço comparativo das cinematografias subdesenvolvidas, sobretudo com aquelas do Oriente, sustentando que o caso brasileiro se demonstrava muito mais complexo, uma vez que, por um lado, no Brasil o ocupante não encontrou entraves econômicos para dominar o mercado, e por outro, não possuíamos uma barreira cultural que possibilitasse algum tipo de resistência.

O crítico aponta que no caso dos subdesenvolvidos orientais, no plano econômico, apesar da dominação dos mercados, inicialmente o ocupante encontrou barreiras importantes, que no seu entrelaço com a invasão dos ocupantes promoveram grandes fraturas, e no plano cultural, estes entraves permaneciam e eram constantemente "sufocados", "contornados" e "violados". Em contrapartida, no caso brasileiro não houve uma resistência econômica a ser subvertida, que ocasionaria impactos profundos, e a assimilação da cultura do ocupante se deu de forma bastante natural (Gomes, 1980: 87-88).

Se considerarmos que na ótica do crítico os ocupantes são aqueles que defendem os interesses imperialistas, encontramos uma interlocução teórica bastante complexa com a obra de Caio Prado Junior. Rememorando que Paulo Emílio, assim como Caio Prado Junior, tem como pressuposto a idéia de que no âmbito econômico o imperialismo encontrou um país preparado passivamente para a invasão e dominação de seu mercado interno, podemos constatar que esta posição é transposta pelo crítico para o âmbito cultural.

Caio Prado Junior, refutando concepções da esquerda brasileira segundo as quais a situação do Brasil era similar aquela dos países asiáticos, compara a invasão econômica do imperialismo afirmando:

(...) enquanto naqueles países [asiáticos] a penetração e dominação imperialistas encontraram pela frente sociedades e economias consideravelmente apartadas do capitalismo e seu sistema, e a penetração capitalista produziu por isso grande impacto, e subverteu mesmo profundamente a vida e as relações econômicas e sociais dos países atingidos, no Brasil as coisas se passaram de forma bem diferente. E assim foi, mesmo que não se considerem fatores extra-econômica que tiveram grande papel no Oriente e aqui não se propuseram, ou se propuseram muito secundariamente. (...) Por esse motivo, a integração do Brasil na nova ordem imperialista que, no Oriente, produziria tamanhos e tão profundos choques, se realizou sem obstáculos de monta (Prado Junior, 1966: 144).

Aquilo que o historiador denomina como "fatores extra-econômica" é o ponto fundamental da análise de Paulo Emílio. Vejamos como o crítico traça seu diagnóstico acerca da penetração da cultura do ocupante (imperialista) na sociedade brasileira:

A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes. Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades. A peculiaridade o processo, o fato de que o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante (Gomes, 1980:87-88).

Dessa forma, Paulo Emílio se ancora na concepção econômica de Caio Prado Junior segundo a qual já estávamos integrados ao sistema econômico capitalista devido a nossa formação econômico-social ligada a interesses externos, e a transporta para o plano cultural analisando o caso do cinema. Segundo o crítico, o Brasil enquanto prolongamento do Ocidente (econômico, social e cultural) não possui personalidade cultural que poderia transformar-se em entrave e/ou oposição à cultura imposta pelo ocupante.

O renomado crítico literário Antonio Candido destaca que Paulo Emílio ao usar o termo ocupante acentua o caráter de transplante, portanto, o que vem de fora e ocupa (CANDIDO *et al.*, 1980: 4). À luz dessa argumentação, podemos afirmar que a noção de ocupante em seu viés econômico tem profunda interlocução com aquilo que Caio Prado Junior chama de imperialismo. Esta interlocução encaminhada em uma análise cultural e política, com efeito, dá ensejo para o debate atinente ao que seria o próprio caráter da cultura nacional, articulado a um cabedal teórico econômico-social com vistas a uma estruturação do mercado interno nacional.

Dessa forma, esta luta pelo mercado interno nacional é analisada por Paulo Emílio pelo âmbito do cinema. E explícito que o crítico delineia seu projeto historiográfico do cinema brasileiro com base na idéia de que o mercado interno cinematográfico nacional sofre da perene dominação capitalista, exemplificada pela invasão do mercado pelos filmes estrangeiros, reflexo mais límpido do estado de "subdesenvolvimento".

Em "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", o crítico busca demonstrar através da polarização ocupante-ocupado os interesses em jogo naquela luta cultural travada no interior da sociedade brasileira, bem como auferir os momentos em que a cultura verdadeiramente nacional — a do ocupado — voluntariamente ou involuntariamente conseguiu ser expressa pelas nossas produções cinematográficas. Gostaríamos de nos deter um pouco nesse ponto de polarização de ocupantes e ocupados, pois nele o crítico traça um esboço do corpo social brasileiro.

Escrevendo em um período em que a população nacional chegava à marca de aproximadamente 100 milhões de habitantes, todos considerados ocupados, em sua ótica havia dois estratos populacionais. Por um lado, trinta por cento dessa parcela teve impregnação de ocupantes (as elites brancas), chegando a confundir-se com eles, especialmente pela congruência de interesses, e por outro, o restante dos setenta por

cento eram ignorados no corpo social brasileiro, “abandonados ao deus dará em reservas e quilombos de novo tipo” e mobilizados conforme os interesses dos trinta por cento que defendiam os interesses dos ocupantes (Gomes, 1980: 94-95).

Em face dessa linha de raciocínio, os ocupantes podem ser considerados pertencentes à burguesia, enquanto os ocupados formam o exército de mão-de-obra necessária, por exemplo, na construção de Brasília e do “monstro urbano paulistano”. Assim, os interesses dos ocupantes, personificados na invasão do mercado interno pelos filmes estrangeiros, assim como devido aos seus efeitos mercadológicos contrários ao nacional, se demonstram um entrave à industrialização do cinema brasileiro e ao desenvolvimento de seu mercado interno, reprimindo nossa verdadeira manifestação cultural: aquela do ocupado.

Em verdade, tendo como premissa a idéia de que os interesses econômicos dos ocupantes, assim como seus maléficos efeitos culturais constituem-se em uma perene repressão das potencialidades da verdadeira cultura cinematográfica nacional, Paulo Emílio está diretamente criticando a posição da burguesia brasileira.³ Naquele período tal posição da burguesia seria denominada de “entreguismo”. Isto abre lastro para evidenciarmos, mais uma vez a interlocução do crítico com as teses de Caio Prado Junior.

À luz dos acontecimentos que culminaram no golpe de 1964, bem como reavaliando as concepções acerca do posicionamento da burguesia do país feitas pelas esquerdas brasileiras no pré-golpe,⁴ em *A revolução brasileira*, Caio Prado Junior aponta que a burguesia brasileira, ao contrário do que se havia formulado, formava um corpo complexo, porém de interesse final comum. O historiador propõe que a burguesia não se dividia em “burguesia nacional” de interesses industriais nacionalistas e em “burguesia mercantil”, atrelada aos interesses imperialistas, mas, sim, formava um corpo ao mesmo tempo heterogêneo em sua origem e unívoco quanto à natureza de seus interesses atrelados aos imperialistas.

³Para auferir essa crítica à burguesia nacional não nos pautamos somente em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, mas também nas incursões de Paulo Emílio no campo da ficção, pois obras como *Três mulheres de três Pppês* e *Cemitério* evidenciam em sua plenitude o desconforto do crítico para com essa classe social. C.f. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Três mulheres de três Pppês*. São Paulo, Cosac Naify, 2007; GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cemitério*. São Paulo, Cosac Naify, 2007. Em outra vertente do problema, manifesta mais no nível ideológico, que propriamente no teórico, o historiador Alcides Freire Ramos nos demonstra que esta atitude “anti-burguesa” constitui-se em uma perspectiva complexa instrumentalizado no interior das organizações “radicais” da esquerda brasileira nos momentos posteriores ao golpe de 1964. C.f. RAMOS, Alcides Freire. *A luta contra a ditadura militar e o papel dos intelectuais de esquerda*. Uberlândia: Fênix — Revista de História e Estudos Culturais, Vol. 3, Ano III, nº. 1, janeiro/fevereiro/março de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 25/07/2008.

⁴ As críticas do historiador são proferidas diretamente contra às teses geradas no interior do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) e do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB).

De acordo com o historiador, a burguesia brasileira não se opõe ao imperialismo. Muito pelo contrário, se subordina a ele, pois a economia nacional de natureza exportadora organiza-se com empreendimentos burgueses de profunda ligação e dependência do comércio internacional⁵. Portanto, “burguesia brasileira e representantes do imperialismo poderão assim se entender perfeitamente” (Prado Junior, 1966: 183).

Com efeito, o pano de fundo da análise cultural de Paulo Emílio encaminhada pela dialética do ocupante-ocupado, que culmina na acirrada crítica à burguesia, tem em uma de suas vertentes a tese de Caio Prado Junior atinente aos pressupostos econômicos dos interesses da burguesia nacional. Na realidade, o crítico, em defesa da conquista do mercado interno pelos filmes nacionais instrumentaliza um aparato crítico e teórico para desferir rigorosas críticas contra os ocupantes.

Doravante, este mercado interno é o elemento pelo qual é travado o embate contra a invasão dos filmes estrangeiros. Este mercado uma vez conquistado, por um lado, abrirá caminho para a exibição de filmes brasileiros e, conseqüentemente seu contato com o público, e por outro, proporcionará a formação de uma indústria cinematográfica nacional, que pode permitir as manifestações culturais “realmente nacionais”: aquela do ocupado.

Dessa forma, o que está em “jogo” no projeto historiográfico da história do cinema brasileiro de Paulo Emílio é a formação de um mercado interno do produto nacional, do filme brasileiro mesmo. A defesa da formação de um mercado interno voltado para atender as necessidades internas: nacionais, indubitavelmente tem com um de seus expoentes de vulto Caio Prado Junior.

Em *Formação do Brasil contemporâneo*, assim como em *A revolução brasileira*, de um modo geral, o historiador defende que o “sentido da colonização” do país é aquele da exploração capitalista colonial, caracterizado pela produção agrícola voltada para o mercado externo, promotor do baixo nível da vida material e social, e da

⁵ Somente com a título de demonstração é oportuno frisar que essa tese de Caio Prado não é consenso nos domínios da *intelligentsia* nacional. Autores como Luis Carlos Bresser-Pereira e Jacob Gorender a refutam sensivelmente. O primeiro acentua a divergência de interesses entre burguesia industrial e burguesia mercantil. O segundo destaca que se a burguesia não é fraturada, é acima de tudo brasileira e visava defender seus interesses particulares frente ao imperialismo. Respectivamente C.f. BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. *Seis Interpretações do Brasil*. São Paulo: *Dados/Perspectiva*, vol. 25, nº 03, 1979; GORENDER, Jacob. *Do Pecado Original ao Desastre de 1964*. In: D'INCAO, M. A. *História e Ideal. Ensaio sobre Caio Prado Jr.* São Paulo, Brasiliense/UNESP, 1989.

ausência de um mercado interno industrializado, voltado para o atendimento das exigências internas. Tal tese também se faz presente na obra de Paulo Emílio.

Sobretudo naquilo que se refere ao critério de definição de autonomia do mercado interno, para o crítico, a autonomia do cinema brasileiro, isto é, seu desenvolvimento a contrapeso do "subdesenvolvimento", depende da formação de um mercado para o filme nacional que inclua as noções de produção, distribuição, exibição e consumo. Nesta medida, não são em vão os apontamentos positivos de Paulo Emílio atinentes à "Bela época" do cinema brasileiro, pois nela todo o mercado interno do filme nacional parece ser marcado pela proeminência do nacional, na qual a esmagadora maioria dos filmes produzidos, distribuídos, exibidos e consumidos são aqueles brasileiros.

Assim, não é de se estranhar que, em seu viés econômico, na história do crítico, todos os momentos em que alguma dessas noções (produção, distribuição, exibição e consumo) aparece atrelada aos interesses nacionais (voltadas mesmo para o mercado interno) os apontamentos são de ordem positiva. Recapitemos alguns momentos de sua trilogia.

Se atentarmos aos argumentos acerca da "Bela época", veremos que é o momento de ápice no qual todas essas noções se articulam para o mercado interno. Na *terceira época: 1923-1933*, à crítica enquanto elemento constituinte desse todo complexo do mercado interno de filmes é atribuído o papel de propulsora de uma "consciência cinematográfica nacional" e, conseqüentemente do surgimento de focos de produção em diversos locais do país (Gomes, 1980: *passim*).

As chanchadas da *Atlântida Cinematográfica*, apesar de todo o cabedal de desqualificação estética, são elogiadas justamente em função de seu organizado esquema de produção-distribuição-exibição, portanto, economicamente aparece de forma positiva. Enquanto o *Cinema Novo* e suas origens nos filmes de Nelson Pereira dos Santos nitidamente são vistos como o melhor momento artístico do cinema nacional, pois do ponto de vista econômico é encarado positivamente justamente por ir em à contramão do esquema de produção-distribuição-exibição-consumo, totalmente voltado para os interesses externos (Gomes, 1980: *passim*).

Quando nos deparamos com os apontamentos referentes ao papel do Estado na alteração significativa desse complexo econômico voltado para o mercado externo, a

história de Paulo Emílio tem outro ponto de interlocução com as teses de Caio Prado Junior. Na ótica do crítico, o Estado, mesmo emanando do ocupante, tem papel fundamental na constituição de um mercado interno autônomo (Gomes, 1980: 93).

Acerca de questões que giram em torno dos meios para a alteração do quadro de invasão do mercado interno pelos filmes estrangeiros, depreende-se que Paulo Emílio enxerga nas medidas estatais uma via para a “desocupação desse mercado”, bem como para a alteração de uma estrutura crônica de distribuição, exibição e consumo dominada pelos interesses externos que entravam nossa produção cinematográfica.

A economia livremente nas mãos da iniciativa privada tenderia a se virar unicamente para a obtenção de lucro, e este lucro naquele momento era obtido por meio da distribuição e exibição dos filmes estrangeiros. Nessa medida, cabe ao Estado o papel de se impor contra a dominação econômica de nosso mercado interno.

Mais uma vez esta perspectiva encontra intersecção com a proposta de Caio Prado Junior. De acordo com o historiador, a iniciativa privada com tendência primordial à obtenção de lucros não contribuía para a diversificação da produção nacional, influenciando diretamente na permanência do caráter especialista da produção interna em produzir produtos de exportação.

Nesta conjuntura, um dos passos fundamentais para a alteração da estrutura, ou seja, colocar em processo a “revolução brasileira”, consiste em atribuir papel de regulação da economia ao Estado. É nesse sentido que o historiador afirma:

A intervenção decisiva do Estado nas atividades econômicas e geral controle delas, já excluem desde logo a ação direta do imperialismo cujo sistema e funcionamento se regem — e não podem deixar de ser assim — por outra ordem de normas, a saber, a livre iniciativa e liberdade econômica em geral (Prado Junior, 1966: 311).

Cabe ao Estado interferir na economia a fim de afastar a intervenção direta do imperialismo. Para Caio Prado Junior, a iniciativa estatal enquanto reguladora do processo econômico barraria a unicidade de interesses da iniciativa privada somente por lucro, promovendo assim uma maior diversificação da produção industrial interna e, por conseqüência, aumentaria o padrão social da população e o seu consumo interno, isto é, proporcionaria sua integração. Com ele mesmo afirma:

Em suma, numa economia “integrada” (que entendemos aqui em contraste com a economia “colonial” de nosso tipo) as atividades produtivas e o mercado consumidor se entrosam e compõem entre si de tal forma, que não somente a presença do mercado estimula as atividades produtivas, como também, inversamente, essas atividades e os indivíduos nelas aplicados determinam um mercado e, pois, incentivam a produção (Prado Junior, 1966: 249).

Não seria essa a mesma proposta de Paulo de Emílio? Acreditamos que sim. Evidentemente o resultado final pelo qual houve o encaminhamento de solicitações por medidas estatais era primordialmente aquele de aquecer o setor produtivo dos filmes nacionais, que certamente promoveria alguns desdobramentos econômicos e artísticos importantes no sentido de tornar o cinema brasileiro competitivo no mercado cinematográfico, especialmente o interno.

Com efeito, podemos afirmar que a interlocução teórica do discurso histórico de Paulo Emílio com as teses de Caio Prado Junior culmina na idéia da necessidade de intervenção estatal na economia,⁶ pois apenas seguindo os princípios de livre mercado, da livre concorrência, o cinema brasileiro continuaria marginalizado em nosso próprio mercado. Esta intervenção teria que viabilizar um cinema nacional livre de qualquer influência do capital estrangeiro.

Visto que, por um lado, como aponta José Mário Ortiz Ramos, naquele período existia uma vertente “nacionalista” da cinematografia brasileira (na qual se arregimentam vários cineastas e produtores ligados ao *Cinema Novo*) contrária à adaptação do cinema brasileiro ao processo de substituição de importações característico da industrialização nacional (Ortiz Ramos, 1983: *passim*) e, por outro, no interior dessa vertente há uma plena adesão das concepções de Paulo Emílio, não é despropósito notar que há na história do crítico uma negação da industrialização por substituição de importações. Tal movimento também inter-relaciona teoricamente o discurso histórico de Paulo Emílio, seus seguidores e Caio Prado Junior.⁷

⁶ Ao abordar o período posterior à falência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, o discurso histórico de Paulo Emílio sinaliza claramente as dificuldades das empresas nacionais em concorrer diretamente com as empresas estrangeiras, sobretudo norte-americanas. Isso também é um ponto importante para notarmos a importância de medidas estatais que defendessem o cinema brasileiro. Como é sabido, a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* foi uma iniciativa privada da burguesia paulista, na qual o Estado passou ao largo.

⁷ Nesse sentido, embora na trilogia de Paulo Emílio não encontremos claramente apontamentos que refutam a perspectiva de industrialização via substituição de importações, podemos auferir uma automática negação desta perspectiva por parte do crítico.

Em *A revolução brasileira*, Caio Prado Junior defende a idéia de que no Brasil, onde há o predomínio do sistema capitalista no qual o avanço do setor tecnológico e o aumento da produtividade são limitados por interesses estrangeiros, a industrialização pelo modelo de substituição de importações, dominada pelo capital estrangeiro, seria incapaz de mudar a orientação da economia nacional legada do sistema colonial. As indústrias geradas por esse modelo, constituídas em "Trustes de âmbito internacional", possuíam capital restrito e emprestado; sendo que a tecnologia produzida sempre seria inferior àquela estrangeira, promovendo assim uma industrialização limitada pelo imperialismo (Prado Junior, 1966: 304-310).

Para o historiador, dessa maneira, a indústria substitutiva de importações é essencial e fundamentalmente constituída por empreendimentos internacionais instalados no Brasil a fim de produzirem aqui mesmo os artigos que antes nos eram enviados do exterior. Uma indústria que se paga em última instância com recursos que o Brasil obtém de suas exportações, portanto, não é positiva no que respeita o nosso desenvolvimento e libertação do colonialismo (Prado Junior, 1966: 304-310).

Essa mesma concepção norteia uma perspectiva "nacionalista", a qual em diversos momentos Paulo Emílio é um dos principais porta-vozes no campo cinematográfico, pois trazer empresas cinematográficas internacionais para o país ou mesmo construir empresas nacionais com capital estrangeiro não resolveria o problema do desenvolvimento da produção brasileira em escala industrial. No primeiro caso, as indústrias somente mudariam de localidade, produziriam aqui o mesmo que já era produzido no exterior sem qualquer preocupação com a identidade e/ou cultura nacional, enquanto no segundo, o cinema continuaria tecnologicamente inferior, sempre alguns passos atrasados com relação às matrizes estrangeiras.

Em última instância, a idéia base da defesa da intervenção do Estado na economia nacional deu ensejo a diversos empreendimentos que se materializaram em propostas de lei para o campo do cinema brasileiro. A Embrafilme é apenas um exemplo disso, porém o simples fato de que seu fim ocasionou uma ruptura com a visão de história de Paulo Emílio demonstra a eficácia política de um projeto historiográfico que ainda continua alimentando a historiografia do cinema brasileiro.

3. Considerações finais

Ao cabo desta análise é importante destacar que a interlocução teórica entre o discurso histórico de Paulo Emílio e as teses de Caio Prado Junior sustentou uma leitura política da realidade brasileira, especialmente pelo viés cinematográfico, que obteve enorme consenso no interior da intelectualidade nacional. A idéia-força do sentido da colonização garantiu uma eficácia política à trilogia do crítico de enorme importância.

Com efeito, sua interpretação deste sentido de nossa colonização em função da defesa do cinema brasileiro, por um lado, revela uma visão de cultura atrelada ao processo econômico e, por outro, demonstra um processo mais amplo de luta contra a estrutura subdesenvolvida. Em suma, não é de se estranhar que desde o surgimento da trilogia de Paulo Emílio, a historiografia do cinema brasileiro se pauta na perspectiva econômica do conceito de "subdesenvolvimento" e a transporta para a análise de nosso fluxo histórico cinematográfico, pois esse movimento ensejava uma luta cultural e política que foi travada nas décadas de 1960 e 1970 e, em certos aspectos, até os dias hoje não é corresponde a uma ferida cicatrizada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Filme Cultura, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. *Seis Interpretações do Brasil*. São Paulo: *Dados/Perspectiva*, vol. 25, nº 03, 1979.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cemitério*. São Paulo, Cosac Naify, 2007
- _____. *Três mulheres de três Pppês*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. *Uma situação colonial?* In: _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme / Paz e Terra, 1981, p. 286-291, 2 vol.
- GORENDER, Jacob. *Do Pecado Original ao Desastre de 1964*. In: D'INCAO, M. A. *História e Ideal. Ensaios sobre Caio Prado Jr.* São Paulo: Brasiliense/UNESP, 1989.
- ORTIZ RAMOS, José Mário. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- PRADO JUNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- _____. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. 15ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

RAMOS, Alcides Freire. *A luta contra a ditadura militar e o papel dos intelectuais de esquerda*. Uberlândia: Fênix — Revista de História e Estudos Culturais, Vol. 3, Ano III, nº. 1, janeiro/fevereiro/março de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

RESUMO: Este ensaio busca evidenciar que a trilogia de artigos “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”, “Pequeno Cinema Antigo”, e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de Paulo Emílio Salles Gomes, possui uma eficácia política que a permitiu constituir-se em uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. No intuito de demonstrar algumas congruências teóricas entre a história do cinema brasileiro elaborada pelo crítico e a análise de nosso processo histórico encaminhada por Caio Prado Junior, percorremos os caminhos do diálogo da trilogia de Paulo Emílio e obras como *Formação do Brasil contemporâneo* e *A revolução Brasileira*, de Caio Prado Junior.

PALAVRAS-CHAVE: Eficácia política; História do cinema brasileiro, História do Brasil, Paulo Emílio Salles Gomes, Caio Prado Junior.

* Julierme Sebastião Morais Souza é Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma Universidade, e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).