

Dossiê
Cinema, Literatura
e Sociedade

História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador

Sheila Schvarzman

Doutora em História Social pela UNICAMP. Professora do Mestrado em Comunicação **Contemporânea** da Universidade Anhembi Morumbi e do Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac. É autora de Humberto Mauro e as Imagens do Brasil, Edunesp, 2004.
E-mail: sheila@uol.com.br

Resumo: A Historiografia do Cinema não era objeto do interesse de historiadores. Considerada um divertimento, sua história ficava a cargo de pessoas do meio cinematográfico. Com a Nova História e seus novos objetos, o cinema, sobretudo os filmes, são apropriados pelos historiadores como fonte. A partir dessa aproximação e por conta de mudanças nos estudos históricos e nos estudos cinematográficos, a partir dos anos 1970/80, estudiosos de cinema buscam métodos históricos de análise, e historiadores voltam-se para a atividade cinematográfica como objeto de interesse. Nosso objetivo neste artigo é observar como se plasmou essa história ao longo do tempo, que modificações aproximam os historiadores da história do cinema e que modificações introduzem nesses estudos. Isso permitirá observar as oscilações na forma de abordagem e na definição do objeto da história do cinema e, em especial, do cinema brasileiro: o que estuda, com que materiais e métodos trabalha e qual o sentido dessa história.

Palavras-chave: historiografia, cinema brasileiro, história do cinema.

Abstract: The History of the Cinema was not object of the interest of historians. Considered an amusement, its history was in charge of people of the way. With New History and its new objects, the cinema, over all the films are appropriate for the historians as source. From this approach and on account of changes in the History and the Cinematographic Studies, from years 1980 - studios of cinema they search analysis methods historical and historians turn themselves toward the cinematographic activity as interest object. Our objective in this article is to observe as if it shaped this history throughout the time, that modifications approach the historians of the history of the cinema and that modifications introduce in these studies. This will allow to observe the oscillations in the form of boarding and the definition of the object of the history of the cinema and in special of the Brazilian cinema: what it studies, with that material and methods works and which the direction of this history

Keywords: history studies, Brazilian cinema, history of the cinema.

INTRODUÇÃO

A reflexão sobre a História do Cinema deve ser proposta no âmbito das preocupações da disciplina histórica e não apenas do Cinema. Este não é mais visto pela História apenas como uma fonte ou foco onde se produzem e reproduzem significações históricas¹ e passou a ser tomado também como um objeto de interesse em si mesmo, portador de uma história particular que é pensada também no âmbito da historiografia, assim como objeto de ampla reflexão da História Social e da História Cultural.

Entretanto, se isso está ocorrendo, deve-se a dois movimentos distintos: por um lado, nos estudos cinematográficos, há um interesse pela sistematização da metodologia histórica para a pesquisa, por suas formas de abordagem, pelo enquadramento dos objetos e novos objetos de pesquisa. Essas mudanças são, certamente, o influxo cinematográfico do que estava ocorrendo na historiografia na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos no fim dos anos 1970 e início dos 1980. Com o *tournant critique* dos *Annales* para a Nova História e sua abertura para novos objetos e abordagens, assim como os aportes da História Cultural e do Cultural Studies pelo lado das pesquisas em Comunicação, a visão sobre o cinema não parou de se modificar.

Esse texto tem por objetivo refletir sobre como essas transformações se manifestam na historiografia do Cinema Brasileiro. Procuraremos observar como se plasmou essa história ao longo do tempo e que modificações ocorreram com a participação de historiadores ou a introdução de métodos historiográficos nesses estudos. Que mudanças ocorreram e em que sentido têm apontado. Isso permitirá observar as oscilações na forma de abordagem e na definição do objeto da história do cinema brasileiro: o que estuda, com que materiais e métodos trabalha.

MUDANÇAS E APROXIMAÇÕES METODOLÓGICAS

Nos anos 1970, com as mudanças operadas na historiografia a partir da *Nouvelle Histoire*, as contribuições de Michel Foucault questionando as ordens do saber e do poder - não mais vistas como rígidas, centradas e hierarquizadas entre o poder e o não poder, mas cientes de que o poder se espraia pelo social e tem relação direta com o saber (VEYNE, 1982), de Levi-Strauss, Roland Barthes e a Antropologia, a História tem ampliado e mudado o seu escopo, de tal forma que não só o Cinema é assimilado como objeto, fonte e lugar de construção de significações históricas (que vêm ocorrendo com regularidade nos últimos 40 anos), mas também como prática, a partir das questões postas à História pela noção de representação introduzida por Roger Chartier.

Historiadores como Carlo Guinzburg e Roger Chartier, que estudam manifestações culturais como a leitura, já se haviam posto de acordo sobre o esgotamento das visões dicotômicas entre a cultura popular e a erudita, ou cultura dominante e cultura dominada, inserido-as no âmbito mais abrangente da noção de circularidade, proposta por Mikhail Bakhtin (1999). Isso ampliou a própria noção de cultura, não mais vista como a mais alta expressão da produção do homem, conceito que a Antropologia já modificara, mas como uma *prática*, sugerindo para o seu estudo as categorias de *representação* e *apropriação*.

Como aponta Elias Saliba:

tratava-se agora, de observar como os homens do passado se compreendiam, como eles se constituíam a si mesmos, a sua totalidade e a sua própria história. Isso se daria através da interpretação dos elementos culturais, essencialmente como textos, imagens, etc. (SALIBA, 1997, p. 16).

Nesse sentido, Sandra Pesavento observa que

“representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é

presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença” (PESAVENTO, 2001).

É nessa direção que Roger Chartier introduz a noção do *mundo como representação* (1979). Para ele, a História Cultural “é a história da maneira como os indivíduos e a sociedade concebem (representam) a realidade e de como essa concepção orienta suas práticas sociais”.

Segundo Chartier, a História Cultural substitui a História Social da Cultura, que privilegia as chamadas estruturas econômicas e sociais na análise da produção material e cultural das civilizações, por uma história cultural do social, que ao contrário considera o imaginário social como a fonte das ações individuais e coletivas, materiais e culturais. Essa verdadeira ruptura metodológica no estudo da História implica igualmente a redefinição do próprio conceito de cultura: esse conceito não se limita mais à chamada cultura intelectual e artística, mas passa a englobar toda a produção social, no sentido preciso de que tudo é cultural, isto é, toda prática individual ou coletiva tem uma matriz cultural e só pode ser compreendida como produto de uma determinada representação do mundo.

O cinema, antes visto com desconfiança ou desinteresse pelo historiador, por não passar de uma diversão popular, por construir justamente mundos autônomos, fantasiosos e de escape, ganha um outro relevo: é lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar da representação. Desta forma, se a ênfase primeira sobre a utilização do cinema com fonte e foco, desenvolvida por Marc Ferro (1997), Pierre Sorlin (1996), ou Robert Rosenstone (1995), para citar apenas os decanos, se interessou sobremaneira pelo fato fílmico, a História Cultural tem apontado para o fato cinematográfico². Apesar disso, é importante assinalar que, desde os

anos 1960 e sobretudo nos 1970, os americanos já se dedicavam a estudar o fato cinematográfico – a freqüentação, por exemplo – procurando fazer uma História Social do Cinema, de tudo aquilo que envolvia a atividade fora da tela do cinema. É verdade também que desde os anos 1950 já encontramos artigos da História Social, como o de Robert Mandrou³, propondo também um enfoque semelhante.

O fato cinematográfico é alvo de historiadores, mas também de sociólogos e outros especialistas envolvidos com os estudos de comunicações e mídia. Essa vertente começou na Inglaterra nos anos 1960 com a Escola de Birmingham (*Centre for Contemporary Cultural Studies*), preocupada com a cultura operária: Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* (1957), Utilizações da Cultura, no Brasil (197,), *Culture and Society* de Raymond Williams (1958), *Cultura e Sociedade* (1969), Edward P. Thomson, *The Making of the English Working Class* (1963), A formação da classe operária no Brasil, (1987). O interesse pela vida cotidiana da classe operária induziu o interesse por outras manifestações culturais por parte de outros grupos, como os jovens, as mulheres, os negros, e por questões de gênero e raça.

A História Cultural ou *Cultural Studies*, que está ligada à Sociologia e aos estudos sobre a mídia, conduzem ao estudo da recepção, verdadeira pedra de toque na comunicação. Assim, é possível perceber as diferentes ênfases na História Cultural de origem inglesa e de dominância francesa, e a versão anglo-americana do *Cultural Studies* onde o que predomina é o interesse pelas várias mídias e a sua recepção.

Como parte das mudanças e revisões historiográficas e das novas descobertas documentais que se põem em curso, é do início dos anos 1980 que o cinema conhecido e desvalorizado até então como “primitivo”, vai ser revisto e poderá alçar à categoria de “Primeiro Cinema”, graças às pesquisas de André Gaudreault (1982), no Canadá e na França, e de Tom Gunning, nos Estados

Unidos, entre outros (1991), e com a contribuição da brasileira Flávia Cesarino Costa (1995).

É desse momento também *Film History*, de Douglas Gomery e Robert Allen, de 1985, com foco na história do cinema americano, e *De l'histoire du cinéma: méthodes historique et histoire du cinéma*, de Michele Lagny, de 1992, que trata da história do cinema francês, mas que tem no livro americano sua inspiração inicial. Essas obras colocam em questão as historiografias do cinema construídas até então, mas, sobretudo se detêm sobre o próprio sentido da disciplina histórica e de suas metodologias. A partir disso, propõem novas abordagens para a escrita da história do cinema. No Brasil, essa atitude é visível com Jean Claude Bernardet em *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*, de 1979, e, sobretudo, *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, de 1995, sem que, no entanto, o seu autor tenha se detido especificamente sobre a disciplina histórica como fizeram os americanos e franceses.

A HISTORIOGRAFIA CLÁSSICA DO CINEMA NORTE-AMERICANO

Se tomarmos em conta a análise de Gomery e Allen sobre os Estados Unidos, é possível notar que a historiografia americana de cinema se compôs, já nos anos 1920, com Lewis Jacob incensando a própria realização cinematográfica e suas aplicações na indústria americana. É uma história otimista, que narra os sucessos sempre crescentes da atividade. Assim, o desdobramento dessas visões teve como resultado a construção de uma história panteão onde figuravam como heróis os pioneiros – exatamente como na História Americana os *Founding Fathers*: produtores, atores e técnicos inventores de tecnologias. A identificação com esses personagens era tão grande que os livros eram vendidos por subscrição.

Como o aspecto econômico é central no cinema americano,

ou seja, como o cinema foi sempre pensado primordialmente como um negócio que devia render, atrair público, e por isso se renovar tecnologicamente com constância, há ênfase sobre esses criadores, construindo-se hagiografias sobre suas realizações. Gomery e Allen notam também que a preocupação com histórias de cunho econômico se sobrepõe às preocupações estéticas e sociológicas. Eles propõem que as pesquisas se voltem para o âmbito econômico, sociológico, tecnológico e artístico. Reconhecem que a historiografia do cinema americano é marcada pela dicotomia entre arte e indústria, na medida em que o aspecto econômico é prevalente.

Por outro lado, Gomery e Allen lembram que é só nos anos 1960 – e isso acontece também no Brasil - que o cinema é alçado à categoria de “cultura”, quando entra para a universidade. Antes, mero divertimento, não merecia estatuto mais nobre. E a sua popularidade, como apontam os autores, militava contra o reconhecimento cultural universitário. Mas a absorção acadêmica do cinema tem relação também com as mudanças no âmbito da cultura: ocorrem no mesmo momento em que surgem os estudos sobre *cultura popular*, sobre os grupos sem voz, como mulheres, negros etc. Assim, o ensino de cinema nos Estados Unidos é resultado do início dos Estudos Culturais – *Cultural Studies* no país. Para isso contribuiu também a perda da hegemonia do cinema como divertimento popular para a televisão, ao mesmo tempo em que obras européias de Bergman, Fellini e Rossellini contribuíam para o reconhecimento do caráter artístico do cinema. Além disso, o surgimento dos cursos de cinema foi facilitado também pelo aparecimento de materiais leves de gravação: câmeras e o filme super 8. O crescimento de cursos é vertiginoso e cria a demanda por livros de história do cinema, reeditando-se os livros clássico de 1920-30 até meados dos anos 1960.

Só quando o cinema é reconhecido como lugar de expressão cultural pelas camadas cultas, é que é agregado à universidade

e vira foco de interesse não só de curiosos ou amantes, mas dos letrados “habilitados”. Mas as primeiras teses, como aconteceu também no Brasil, são ainda produzidas nos departamentos de Letras e Filosofia.

Por outro lado, parte significativa dos filmes – as fontes primordiais dos estudos de cinema - foi comprometida por questões de ordem tecnológica. O nitrato, primeiro material para o suporte fílmico, é explosivo. Isso impedia que se estocassem filmes por mais de 6 meses. Quando o filme já havia dado o seu lucro, era destruído e jogado no Oceano Pacífico, depois que o original tivesse sido guardado. Até que a televisão começasse a passar filmes nos anos 1950, o valor de uma cópia que já havia feito sua carreira era nulo, assim, não havia interesse econômico na sua preservação, além de ser tecnicamente muito problemática. Além disso, como os filmes não eram vistos como valor cultural, não havia porque preservá-los. Os autores estimam que entre 1896 e 1951 se destruiu uma parte significativa do patrimônio cinematográfico mundial. Se houve proteção aos filmes, foi exclusivamente por preocupação com os direitos autorais, e não por qualquer outra razão. Por conta dessa preocupação, foram depositadas na Biblioteca do Congresso, em Washington, cópias dos filmes tiradas em papel, como fotografias. Com base nesse material foi possível resgatar 3050 filmes realizados entre 1894 e 1912. Foi a partir desse precioso material que curiosidades tomadas como “primitivas” puderam alçar à categoria de uma manifestação cinematográfica específica, como o “Primeiro Cinema”, transformando as visões não só do cinema produzido sobre esse período, mas o próprio sentido da História do Cinema, sem falar da documentação histórico-social que essas imagens representam e cujos estudos permitem.

Com o surgimento do acetado, material não explosivo que substitui o nitrato na produção da película, em 1951, aliado às mudanças no estatuto social do cinema, o seu reconhecimento

artístico, sua entrada no universo escolar levam, nos anos 1960, ao interesse pela conservação dos filmes.

Essa trajetória descrita pelos autores tem como preocupação central definir o objeto da pesquisa histórica em cinema, e são muitas as suas possibilidades: o filme, a atividade cinematográfica, a estética, a tecnologia, a economia ou os aspectos sociológicos. É a partir dessas diferentes abordagens que os autores propõem o recorte dos estudos da história do cinema e do filme como documento cultural.

A HISTORIOGRAFIA DO CINEMA FRANCÊS

O livro da francesa Michele Lagny, de 1992, é visivelmente inspirado nos americanos. Para ela, como a escrita da história do cinema francês não tinha um objetivo determinado, não havia sobre ele qualquer reflexão. Assim, o foco de sua análise vai incidir sobre a disciplina histórica e sobre a História do Cinema. Desta forma, mais do que descrever os diferentes estágios do conhecimento histórico na França, a autora vai propor discussões sobre a historiografia do cinema francês e suas aproximações com as mudanças na disciplina histórica.

No início da atividade cinematográfica, os historiadores não levavam o cinema a sério, assim, não viam por que dedicar a ele um estudo ou até mesmo fazer a sua história, já que não passava de um divertimento. Os historiadores, por outro lado, desde os anos 1970, criticam a História do Cinema por sua falta de métodos. Para Pierre Sorlin, era uma “história santa”, já que sem problemática, o que acarreta uma deficiência metodológica de origem. Daí o caráter santo, sagrado, inquestionável.

Por outro lado, especialistas como Georges Sadoul escreveram a *História do Cinema Mundial*⁴, levando para o cinema a tendência dos grandes textos panorâmicos e universalistas que caracterizavam a historiografia. Havia ali preocupação e pesqui-

sa, já que Sadoul, por exemplo, veio ao Brasil para conhecer a obra de Humberto Mauro, o único brasileiro listado em sua obra. Entretanto, esse viés universalista, se contribuiu para divulgar o que se fazia em diferentes países mostrando que havia cinema fora da Europa e dos Estados Unidos⁵, sua afirmação servia, certamente, para tirar do cinema americano a centralidade que este se atribuía sobre o cinema mundial, algo que só os franceses – aqueles que tomaram a si a primazia sobre a criação do cinema - poderiam fazer. Para tanto, basta pensar nos festejos de 100 Anos do Cinema, em que a efeméride não foi a primazia das invenções que foram muitas e em diversos países, mas a primeira exibição pública e paga de filmes de Lumière.

Desse enfoque deriva o viés político (e engajado) que influenciou historiadores do cinema brasileiro, como Paulo Emílio Salles Gomes.

Como observou também Lagny (1992, cap. 2), os cortes cronológicos, ciclos ou denominações de período derivam, nessas histórias, mais dos movimentos históricos, econômicos e até mesmo da história da arte do que seriam propriamente fílmicos ou estéticos. Se de 1929 a 1945 se pode falar numa “Maturidade do Cinema Clássico”, é lógico que a datação, ainda que tome por base a passagem do mudo para o sonoro, coincide também com a Crise de 1929, da mesma forma que 1945, se marca o final da 2ª. Guerra marca também o surgimento do neo-realismo.

Partindo dessas constatações, Lagny propõe uma aproximação metodológica com os novos métodos históricos, da mesma forma que aponta, como Allen e Gomery, a necessidade de alargar o escopo de investigação para as questões econômicas e tecnológicas, além das artísticas.

O CINEMA BRASILEIRO

Se tomarmos algumas das observações levantadas pelos au-

tores acima, veremos que a Historiografia do Cinema Brasileiro tem com elas pontos em comum, ainda que esteja distante das propostas de uma história exclusivamente estética, tecnológica, ou econômica⁶.

Desta forma, gostaria de repensar como se plasmou a história do cinema brasileiro e como ela foi escrita, lembrando que foi certamente Jean Claude Bernardet quem, desde 1979, primeiro refletiu sobre essas questões.

Como já apontou Bernardet, a história do cinema brasileiro seguiu, dentro de suas possibilidades, as formas consagradas de tratamento que as histórias do cinema europeu e americano haviam empregado. Ou seja, construíram uma história factual, de cunho evolucionista, que comparava o desenvolvimento do cinema ao desenvolvimento biológico.

Como observa Michele Lagny, em seu livro, “fazer a história é construir uma memória destinada a construir uma identidade coletiva”. Mas é antes de tudo emitir julgamentos sobre o passado que se examina. É privilegiar aspectos em detrimento de outros, uma vez que é o momento presente e suas interrogações que norteiam essa escrita. Assim, o objeto dessa história muda, assim como as suas abordagens.

Se nos anos 1920 Lewis Jacobs escrevia um livro triunfalista sobre o cinema americano, vendido sob subscrição, dado o número apreciável de interessados na obra, no Brasil, a revista Cinearte, através de sua Campanha pelo Cinema Brasileiro, lançava as bases sobre como, no seu entender, este deveria ser realizado por aqui. Negando e combatendo a atividade contínua de documentaristas que mostravam atividades sociais e políticas – os rituais do poder – ou imagens grandiosas e exotizadas da natureza brasileira – o berço esplendido⁷ -, incensa o cinema de caráter ficcional e artístico, ditando as regras de sua realização correta. Por correta, Cinearte entendia o cinema que era capaz de agradar às elites letradas e às classes médias que, freqüentando

os cinemas, garantiriam a sua existência.

O grupo Cinearte propunha a primeira de várias políticas cinematográficas para o país. A qualidade estética, artística e a encenação de aspectos modernos do país garantiriam boas críticas que assegurariam a boa freqüentação e, assim, o reconhecimento e a manutenção da atividade. Não há preocupação com a formação de público em geral e, sobretudo, de público popular – basta ver o descontentamento do crítico Octávio Gabus Mendes por ver que bons filmes passavam em cinemas de bairros operários como o Brás ou a Mooca em São Paulo⁸.

A qualidade e o afluxo do público vêm das qualidades artísticas do cinema. Assim, ele não é obra de artesanato – como aquilo que faziam os cavadores, no seu entender, aventureiros do cinema – que filmavam com o único escopo da encomenda, do dinheiro. Isso não era considerado cinema, por Cinearte, e não foi considerado cinema nem mesmo por Alex Viany e outros que, como ele, ensaiam as primeiras histórias da atividade no Brasil no fim dos anos 1950. Essa visão só vai mudar no final dos anos 1960 com Paulo Emílio Salles Gomes (1980) e Maria Rita Galvão (1975) que começam a empreender o estudo sistemático de todas as manifestações da atividade no país, desde o seu início, e valorizam os “cavadores” já que realizaram parte significativa da produção fílmica existente e, por isso mesmo, foram responsáveis pela manutenção da produção cinematográfica em momentos em que o filme de ficção quase desaparece das telas.

A visão centrada no caráter artístico do cinema norteará por muito tempo a valoração da própria história do cinema brasileiro (e isso não foi diferente nas outras historiografias pelo mundo), de tal forma que, excetuando-se Paulo Emílio em suas incursões sobre o “Pequeno Cinema Antigo” (2001) ou “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)” (1986), Maria Rita Galvão (1975) e Jean Claude Bernardet (1979), que valorizam os cavadores sobretudo por sua contribuição

documental e por que foi a sua atividade que manteve o cinema brasileiro, eles, na verdade, só começam a entrar para a história mais recentemente.

Desde o final dos anos 1970, estudos de âmbito e escopo distinto já historiavam esses cavadores, pois muitos deles eram considerados pioneiros em suas regiões – como Silvino Santos, no Amazonas, por exemplo. Assim, podem ser encontrados, a partir desse momento, livros e mais tarde monografias e trabalhos acadêmicos que passam a se dedicar ao estudo desses cineastas. Essa tendência é engrossada nos anos 1990 justamente por historiadores ou antropólogos a partir dos pressupostos da História Cultural (SOUZA, 2007) tendo por foco não apenas os realizadores, mas os chamados “Ciclos Regionais” ou a emergência do cinema e sua prática em diferentes locais do Brasil. Ao mesmo tempo, pelo lado do cinema, devido ao interesse contemporâneo pelo documentário, a cavação está sendo recuperada e ganhou um espaço de pleno direito no verbete sobre o “Documentário Mudo” na Enciclopédia do Cinema Brasileiro organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, em 2000. Contraditoriamente, entretanto, no primeiro livro que se propôs a sistematizar a história do documentário brasileiro, esses trabalhos ainda estão ausentes, certamente pelo entendimento que tem Francisco Elinaldo Teixeira (2004) sobre o que é documentário, que deve implicar também na existência de um grau de qualidade artística e narrativa que esses documentários não tinham. As visões se sobrepõem.

Cinearte tenta levar avante o seu projeto de ‘qualidade’ e o vê frustrado: apesar do sucesso e do reconhecimento crítico de *Barro Humano* (1929), que leva Adhemar Gonzaga a criar a Cinédia, o estúdio onde se faria a produção de filmes em moldes industriais, *Lábios sem beijos* (1930), *Mulher* (1932) e, sobretudo, *Ganga Bruta* (1933) não conseguem atrair nem público e nem críticos. São considerados ousados, ofensivos, maçantes e le-

vam Gonzaga a mudar os rumos de sua produtora. O ferrenho crítico dos documentários começa a fazê-los quando, em 1932, a produção de filmes educativos é incentivada e sua projeção tornada obrigatória por iniciativa oficial. A partir de 1934 passa a fazer filmes ficcionais musicais de apelo popular como *Alô Alô Carnaval* (1936).

Nos anos 1930, o documentário oficial vai tomar a cena, empregar parte dos técnicos e dos antigos diretores e restam algumas produtoras centradas particularmente no Rio de Janeiro, onde produzem homeopaticamente Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, Carmem Santos, Lulu de Barros, e outros com *filmusicais*: *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade Mulher* (1936), *Alô Alô Brasil* (1934), *Samba da Vida* (1937), e filmes patrióticos como *Alvorada de Glória* (1931), *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Alma e Corpo de uma Raça* (1938).

Aqui, se há algum projeto, esse é do Estado, e se há reflexão, ela está ligada às preocupações de uso do cinema na educação, e suas relações com a moral: obras como a do advogado Canuto Mendes de Almeida, "Cinema contra Cinema", 1931, de educadores, o historiador católico Jonathas Serrano e o físico Francisco Venâncio Filho, ambos professores do Colégio Pedro II, e autores de "Cinema e Educação".

Durante os anos 1940 até o fim da guerra, esse cenário se altera pouco, apesar do surgimento do Clube de Cinema de São Paulo, com Paulo Emílio Salles Gomes, abortado por questões políticas e que voltará após a redemocratização. Está ali o início do cineclubismo e as primeiras iniciativas do que virá a ser, a partir de 1956, a Cinemateca Brasileira.

É certamente o influxo internacional e o reconhecimento do papel do cinema na massificação do período totalitário, ou como crítico, com o neo-realismo, que dá ao cinema o seu pleno desenvolvimento crítico e de produção no pós-guerra. Localmente, as várias questões suscitadas pelas tentativas industriais

da Cia Cinematográfica Vera Cruz e outros estúdios de menor porte, como a Maristela, em São Paulo, e as discussões em torno da implantação de um Instituto Nacional de Cinema, proposta por Getúlio Vargas, no âmbito do governo federal, dão ensejo ao surgimento dos Congressos de Cinema, foro privilegiado onde os profissionais – de técnicos a diretores e críticos - se reuniram para pensar a atividade no Brasil com desdobramentos no interesse e estudo do cinema. É o período de surgimento de cineclubes e de uma nova apropriação política do cinema, já que muitos dos cineclubes surgiam ligados à Igreja Católica ou ao Partido Comunista. É o momento do pleno desenvolvimento do setor de cinema do Museu de Arte Moderna, o que redundou em cursos, exposições e, sobretudo, na constituição de um acervo incipiente (SOUZA, 2005, p. 162).

Assim, não é de estranhar que as primeiras obras historiográficas do cinema brasileiro sejam desse período. Ainda que Alex Viány e sua *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de 1959, restem como fundadores de uma história panteão muito semelhante àquela descrita pelos americanos, mesmo se os seus heróis são de outra natureza, essa obra reproduz visões historiográficas européias sacramentadas no período, com destaque para a obra de Georges Sadoul. É desse mesmo período e sob o influxo da experiência européia, o empenho de Paulo Emílio, na Cinemateca, que passa a dirigir a partir de 1956, para preservar todos os filmes brasileiros. Paulo Emílio preocupava-se com pesquisa documental. Procurava dar consistência a essa história que deixa de ser apenas panorâmica, para estar calcada em documentação ou na evidência de sua ausência. Cinemateca, bibliografias e filmografias fazem com que o cinema brasileiro passe a existir de fato.

Nessas obras inaugurais, tentava-se contar a história da atividade, apresentar seus autores e os rudimentos da profissão – a descrição é de cunho biológico evolucionista, como apontou Ber-

nardet, e teleológica. Tem como pai fundador – Humberto Mauro. Como aponta Jean Claude Bernardet, essa história tinha como missão fundamental “mostrar às camadas cultas da sociedade, e principalmente aos cineastas que o cinema brasileiro tinha um passado, que ele não começava do zero a cada novo filme, que o Brasil tinha tradição cinematográfica” (2003, p. 17).

Ainda que o nacionalismo fosse elemento catalisador dessas análises, o combate ao cinema estrangeiro (ocupante) ainda não fora deflagrado. Por conta das tentativas e fracassos industriais, discutia-se a questão, o papel do Estado, a militância cinematográfica contra a contaminação estrangeira – aspecto caro a Alex Vianny. Apesar da qualidade dos filmes de Humberto Mauro, a estética não é alvo de preocupação nessas histórias.

Nos anos 1960, os termos dessa história vão se acirrar. A crítica assume um papel eminentemente político, como se pode ver em Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes. E isso vai tomar maior consistência com as lutas em torno da Cinemateca e a criação de cursos universitários em cinema (como estava acontecendo também nos Estados Unidos e na França), onde será constituído um grupo de pesquisadores que será responsável pelas primeiras abordagens sistemáticas e metódicas sobre o cinema brasileiro. Pesquisa-se e recolhe-se documentação, procura-se preservar os filmes. Assim como fizera Mário de Andrade com o patrimônio construído, Paulo Emílio se lançava às origens criando uma tradição de pesquisa.

Glauber Rocha, quando escreveu na imprensa os textos que vão compor seu *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, editado em 1963, exerceu crítica militante. Ela funcionou como demarcação de espaço, chamado ao confronto. É obra marcada pela ação sobre o cinema brasileiro daquele momento. Em função do Cinema Novo, Glauber Rocha estabelece sua própria historiografia, suas relações de parentesco: diretores e movimentos que comporão a sua antecedência, como Humberto Mauro, o pai e bandeira do Ci-

nema Novo, e sua oposição: o cinema industrial. Desta forma cria uma visão da história do cinema brasileiro que é auto-referente e cujo ponto máximo é o Cinema Novo.

Amigo de Alex Viany, Glauber elogia o seu livro, mas critica a ausência de análises estéticas, que faltavam na formação dos cineastas. Ao contrário disso, Viany centrava-se nos aspectos do engajamento social. Segundo Glauber, “precisamos de novas formas e não só de novos temas”. Quer maior ênfase na análise do estilo e invenção de uma linguagem ajustada à carência de recursos em tensão com as questões da cultura e da formação nacional. Desta forma, sua revisão crítica é pensada a partir do presente, do projeto estético do Cinema Novo. É a partir desses princípios que vai encontrar suas matrizes. Como incensa o cinema de autor, o anti-industrialismo e o caráter nacional, Humberto Mauro torna-se o cineasta paradigmático enquanto rejeita as experiências de vanguarda ou industriais de Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti e Lima Barreto. Como observou Ismail Xavier em seu comentário à nova edição do livro, “Glauber inventa a tradição que interessa”.

70 anos de Cinema Brasileiro, de Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga, de 1966, é uma pesquisa baseada no amplo acervo de Gonzaga. Os vários períodos são ordenados por ciclos. O modelo é, certamente, a *História Econômica do Brasil*, de Caio Prado Jr., de 1938, um dos livros que, segundo Antonio Candido, inventaram o Brasil⁹. Paulo Emílio pensa o desenvolvimento do cinema brasileiro da mesma forma que a economia brasileira foi pensada por Caio Prado Júnior, em 1938: a partir de ciclos econômicos onde está implícita a idéia de um começo, um apogeu e um fim que assinala o esgotamento da exploração de um determinado produto. Se o trabalho de Caio Prado segue sendo fundamental, como o de Paulo Emílio, críticas à visão cíclica no desenvolvimento do cinema brasileiro vêm sendo feitas também.

No final dos anos 1960 e sobretudo nos anos 1970, o grupo em torno de Paulo Emílio Salles Gomes (Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Carlos Roberto de Souza, Lucilia Bernardet, Jean Claude Bernardet) se volta para a pesquisa dos primórdios do cinema brasileiro, procurando resgatar documentação, filmes, diretores e a crítica. Recolher e salvar os testemunhos de memória que afirmam, como mostra o trabalho de Maria Rita Galvão, *Crônica do Cinema Paulistano* (1975), que em meio à total falta de recursos, foi possível existir um cinema brasileiro.

É desse momento, também, *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*, de Paulo Emílio (1974). Mauro é o diretor escolhido, certamente pela enorme qualidade estética de seu trabalho, e também por ter conseguido se manter numa carreira cinematográfica ao longo de 50 anos onde filmou no chamado “Ciclo de Cataguases”, participou da Cinédia, do Instituto Nacional de Cinema Educativo e fez filmes “independentes”. O caráter artesanal de sua obra, uma biografia que aponta para a superação de mentores, ou seja, para a depuração de sua consciência de elementos culturais supostamente postigos ou colonizados fazem do biografado o personagem símbolo de uma luta cultural que o período então preconizava. Esse é também o momento de *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento* (1980), texto onde Paulo Emílio apontava a situação de dependência cultural e ideológica do cinema brasileiro em relação ao cinema americano e a necessidade de lutar contra essa ocupação colonial e estrangeira das telas e das consciências. Ao contrário disso, Humberto Mauro, através da própria obra, do seu vínculo nacional, foi capaz de se descolonizar e de oferecer um outro parâmetro de produção cinematográfica.

Desta forma, a construção histórica que se leva a efeito nesse período tem um viés marcadamente militante e nacional que persiste, em muitos casos, até hoje. O campo cinematográfico é pensado de forma dual: entre ocupantes e ocupados. Desta

forma, seja em *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*, seja em *Uma estética da fome*, de Glauber Rocha (1995), o cinema se constitui como uma arma de resistência e revanche cultural, para exorcizar o ocupante. Assim, cada filme é algo que se arranca do inimigo, por isso, qualquer filme tem valor e é melhor do que o melhor filme estrangeiro, como afirmava então Paulo Emílio Salles Gomes. Assim, se Glauber, em sua *Revisão*, preocupava-se com a estética enquanto forma de militância, de demarcação e crítica, Paulo Emílio encontra o valor dos filmes brasileiros no fato mesmo de existirem.

Assim, não há mais uma história panteão, mas a proposição de uma história de resistência, não contaminada. Escrever a história era, pois, militar pela existência do cinema brasileiro. Mauro aparece como o grande pai, querido que era não só por Paulo Emílio, mas também por Alex Viany, Glauber Rocha e outros cineastas do Cinema Novo.

Se essas são as linhas principais que definem a construção historiográfica do cinema brasileiro, no final dos anos 1980, com *História do Cinema Brasileiro*, organizada por Fernão Ramos, em 1987, vemos uma nova tentativa totalizadora com poucas mudanças no enfoque. As datações consagradas e os ciclos regionais persistem, ainda que vistos de uma forma mais abrangente.

Por outro lado, é a partir de 1979, com *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, que Jean Claude Bernardet (1979) começa a questionar a forma de construção da historiografia do cinema brasileiro, exercício aprofundado em 1995 com *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. No sugestivo artigo “Acreditam os brasileiros em seus mitos”, o autor retoma a reflexão de Paul Veyne, “Acreditavam os gregos em seus mitos”, e repõe para o cinema brasileiro a questão sagrada da construção da narrativa das origens. A partir daí, datações e idéias estabelecidas são questionadas. Além disso, quando juntou-se a Maria Rita Galvão para entender a questão do “Nacional e Popular” no

cinema brasileiro, novas construções mitológicas sobre o que é nacional foram questionadas. Certamente foram esses trabalhos que permitiram desdobramentos mais conseqüentes, como o do historiador José Inácio Mello Souza. Em “Imagens do Passado”, centrado nos anos 1910, tendo por base documentação de jornais e da literatura, pode reavaliar a consistência da chamada “Bela época” do cinema brasileiro que, no seu entender, é questionável, pois, se existiu, não passou do âmbito da produção da Capital Federal (SOUZA, 2004). Assim fazendo, José Inácio nos faz atentar para outra característica recorrente dessa história: a atribuição do caráter nacional a uma produção que, com exceção do período mudo, onde a produção – ficcional e documental - se desenvolveu em diferentes regiões do país, ela é fundamentalmente carioca e paulista.

O HISTORIADOR E O CINEMA

No campo da História, a pesquisa em torno da História e Cinema e da História Cultural conduziu a novos enfoques e reavaliações. Com a preocupação com as sensibilidades, o cotidiano, a expressão de grupos marginalizados, as manifestações da privacidade, outros materiais e enfoques passam a ter valor. E isso, ainda que não tenha como foco a história do cinema, acabou por modificá-la, enriquecê-la, mudando as visões e valorações tradicionais.

A questão da circularidade cultural, posta por Mikhail Bakhtin (1987), que põe por terra as dicotomias entre cultura popular, cultura erudita, ou as questões sobre o hegemônico e o ocupado passam a ter outra forma de abordagem que não a oposição, mas, ao contrário, a compreensão interna de seus componentes, os diálogos e sobreposições.

A idéia do mundo como representação, posta por Roger Chartier, dá ao cinema e a toda a atividade social a ele ligada,

assim como a sua projeção, seja na concretude da economia, seja na imaginação, um papel fundamental como forma de conhecimento.

Assim, podemos observar que, dentre as mais de 600 teses arroladas por José Inácio Melo Souza sobre cinema brasileiro desde 1995, há uma multiplicidade de abordagens, de temas que tocam sempre diversas áreas, tendo a interdisciplinaridade como referência marcante. Nesse ponto, poderia incluir também o meu próprio trabalho “Humberto Mauro e as imagens do Brasil”. Se a minha formação não passou diretamente pelo cinema, mas pela História e História e Cinema, “Humberto Mauro e as imagens do Brasil” é uma obra que parte da construção das imagens de Mauro sobre o Brasil, mas que acaba se defrontando com as questões postas pela historiografia do cinema brasileiro, pelas visões em torno de Humberto Mauro e seu lugar como suposto pioneiro e patriarca. Desta forma, meu trabalho me levou também à discussão sobre as construções historiográficas, seus mitos, o papel de Mauro dentro delas e ao exame cinematográfico e estético dessas imagens.

Desta forma, encontramos hoje trabalhos no âmbito da economia, arquitetura, freqüentação das salas de cinema, da crítica, da música, da análise da recepção, do papel do cinema na urbanização e na projeção da idéia do urbano e da modernidade.

Por outro lado, é possível notar também alguns traços comuns às pesquisas propostas originalmente no âmbito da História e do cinema: os profissionais de cinema e comunicação estão mais interessados pelos fenômenos contemporâneos e em sua maioria ligados ao universo propriamente fílmico, ao fato fílmico, preocupando-se com as questões narrativas, de gênero, de uso do espaço e de todo o arcabouço técnico, poético e narrativo que compõem o cinema. Grosso modo, os trabalhos mais antigos são dedicados à Companhia Cinematográfica Vera Cruz e aos períodos subseqüentes onde é mais fácil encontrar docu-

mentação escrita, filmes, etc. Onde o documento é obvio e se não é, o filme já é suficiente como fonte para a pesquisa.

Já entre os historiadores, e também entre sociólogos e antropólogos, é grande o interesse pelo cinema do início, até os anos 1940. O cinema, muitas vezes, não é o foco central. Ele é elemento de estudo como objeto de fruição, hábito da modernidade. Ele é algo sobre o qual se projetam visões. O foco não é o filme, mas o fato cinematográfico. Por exemplo: O cinema na vida de Recife no começo do século XX, ou como o cinema era visto na Imprensa em Porto Alegre, o cinema nas crônicas dos jornais até os anos 30 – no Paraná. Mas o cinema é também uma porta a partir da qual se pode conhecer o funcionamento do Estado durante a ditadura de Vargas, as suas formas de controle social, seu ideário expresso, não só nos filmes do período, mas, sobretudo, nas obras oficiais produzidas por organismos como o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda. Ocioso dizer que mostram justamente faces distintas, complementares e muitas vezes contraditórias desse mesmo poder a que servem¹⁰.

Com historiadores e outros especialistas, o foco sai da tela para a sala, o espectador, as significações simbólicas do cinema, a freqüentação e as práticas sociais. Isso agregou rigor aos estudos de cinema, ampliou o foco, e tornou mais ricas as abordagens. Ou seja, o cinema é um foco privilegiado de observação de algo que é mais ampliado – o cotidiano, a vida na fábrica ou na cidade. O cinema é, portanto, um meio que se emprega para conhecer um âmbito maior, é um meio a partir do qual se lança mão para conhecer sentimentos, subjetividades, reações. Ou o espelho onde se observa a forma de encenar a mulher, ou o homem: as representações.

A partir desses inúmeros enfoques e sem explorar a relação cinema e história, hoje já bastante conhecida e utilizada pelos especialistas, procuramos deixar aqui uma reflexão preliminar

sobre as formas pelas quais a história do cinema brasileiro foi escrita, as práticas de pesquisa e as mudanças que vêm acompanhando os estudos que têm o cinema por objeto. Procuramos mostrar de que forma a historiografia do cinema brasileiro tem construído essa história e de que forma os estudos históricos têm contribuído para o seu conhecimento, crítica e mudança. É apenas um esboço e um chamado à reflexão. É também a constatação de que a história do cinema é, hoje, não só fonte de conhecimento da disciplina histórica, mas também, felizmente, seu alvo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Joaquim Canuto M. **Cinema contra Cinema**: bases gerais para um esboço de organização de cinema educativo no Brasil. São Paulo: São Paulo, 1931.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERNARDET, Jean Claude; **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica**: as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia Clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. Prefácio In: AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 17.

CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, M. T. (Orgs.). **Paulo Emílio, um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 323.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**: Cia. Editora Nacional, 1968.

CHARTIER, Roger. *Le monde comme representation* In: **Annales ECS**, v. 6, p. 1505-1515, nov./dez. 1979.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**. Rio de Janeiro: Azougue Ed., 2005. CINEARTE2. 10/2/1926.

FERRO, Marc. **Cinéma et Histoire**. Nouvelle Édition Refondue. Paris: Gallimard, 1997.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

GAUDREAU, André. **Cinema 1900-1906**: an analytical study by the National Film Archive and the International Federation of Film Archives. Brussels: Federation Internationale des Archives du Film, 1982.

GOMERY, Douglas; ALLEN, Robert. **Film and History**: theory and practice. Boston: Mc Graw-Hill, 1993.

GOMES, Paulo Emílio S; GONZAGA, Adhemar. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

GOMES, Paulo E. Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOMES, Paulo E. Salles. Pequeno cinema antigo; panorama do cinema brasileiro, 1896-1966. In: **Cinema**: uma trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: uma trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

GUNNING, Tom. D. W. **Griffith and the origins of the American narrative films**: the early years at Biograph. Chicago: University of Illinois, 1991.

HOGGART, Richard. **The uses of literacy**: aspects of working class life with special reference to publications and entertainments, London: Penguin Books, 1960.

LAGNY, Michelle. **De l'histoire du cinema**: méthodes historique et histoire du cinema, 1992.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. Art Editora Ltda.,

1987.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naif, 2005.

_____. Uma estética da fome In: **Revista Vozes** n. 5. São Paulo: Vozes Editora, 1995. [O texto original é de 1965].

ROSENSTONE, Robert A. **Visions of the Past**. Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO, Francisco Filho. **Cinema e Educação**. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

SORLIN, Pierre. **Cines Europeus, Sociedades Europeas 1939-1990**. Barcelona: Paidós, 1996.

SALIBA, Elias Thomé. Perspectivas para uma historiografia cultural. **Diálogos, Maringá**, v. 1, p. 11 – 19, 1997.

SOUZA, José Inácio de Melo. “História de um arquivo, história de um acervo: o caso da Cinemateca Brasileira” In: **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema**. São Paulo: Linear B, 2005. p.162.

SOUZA, José Inácio Melo. **O cinema mudo em quatro livros**. Mnemoci-ne.

_____. **Imagens do passado – São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema**. São Paulo: Ed. Senac, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo Teixeira (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

THOMPSON, E.P. **A formação da classe operária inglesa**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. Brasília: UNB, 1982.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade, 1780-1950**. São Paulo: Editora

Nacional, 1969.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naif, 2005.

NOTAS

- 1 Idéia que se sedimenta com os escritos de Marc Ferro, em 1968, quando publica nos Anais seu primeiro artigo sobre o tema. FERRO, Marc. Société du XXe. siècle et histoire cinématographique. In: **Annales E.S.C.**, n. 3, 1968, p. 581 a 585.
- 2 Essa diferenciação é de Cristian Metz. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- 3 MANDROU, Robert "Histoire et Cinéma" **Annales E.S.C.** Paris, Armand Colin, jan.-mars.1958,v. 13, n.1, p. 140. A sua proposta está próxima de uma história social do cinema, onde a preocupação é quanto ao crescimento das salas de exibição, a comparação entre o número delas no campo e na cidade. A partir da leitura de "Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire", de Edgar Morin (Paris, Minuit, 1956), propõe que se escreva uma "história" ampla e ambiciosa do cinema. Seria, de início, uma Psicologia Social, um reconhecimento dos cruzamentos dessas múltiplas forças ao trabalho, do econômico ao espiritual... Na verdade, o cinema coloca todos os problemas jamais resolvidos e jamais abordados de frente, das superestruturas da vida social, para empregar esta bela palavra, perigosa, mas necessária"
- 4 SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. v. I e II. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. O original francês é de 1946.
- 5 É na versão do livro de 1963 que o autor insere 3 capítulos sobre o Oriente e países da América Latina.
- 6 Esta vem recebendo contribuições significativas com os estudos de Arthur Autran. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (Doutoramento), Unicamp, 2004, e André Gatti. **O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1966-1990)**, Mestrado, ECA,USP, 1999.
- 7 Rituais do Poder e Berço Esplêndido são denominações criadas por Paulo Emílio Salles Gomes (GOMES, 1980).
- 8 Cinearte 2, 10/2/1926.
- 9 CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Cia. Editora Nacional, 1968.
- 10 Esses vários títulos podem ser encontrados na pesquisa de José Inácio Melo Souza no *site* Mnemocine.

Recebido em: Agosto de 2006

Aprovado em: Outubro de 2006