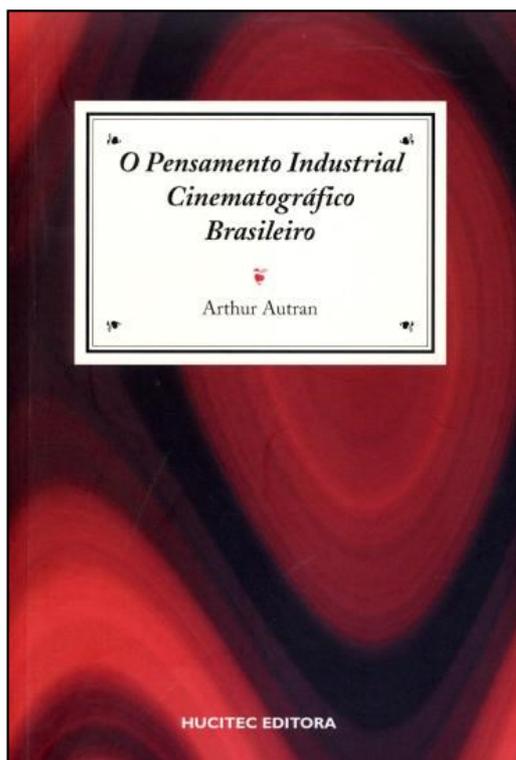


Sobre Autran, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013, 380 pp., ISBN: 978-85-64806-09-2.

por Rosângela Fachel de Medeiros¹



O pensamento industrial cinematográfico brasileiro é resultado da pesquisa de doutoramento de Arthur Autran, realizada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O livro investiga e analisa uma questão que permeia a história do Cinema Brasileiro: a constituição de uma indústria cinematográfica nacional. Para tanto, faz uma extensa revisão, a partir de livros, artigos, entrevistas, memórias e dos próprios filmes, das ideias de produtores, diretores, críticos e políticos em relação à instauração de uma indústria cinematográfica no Brasil e de

quais deveriam ser seus objetivos econômicos e culturais. Como aporte teórico-crítico para a análise social, política e econômica do vasto material que coloca em diálogo, Autran utiliza, entre outros, textos de Octavio Ianni, Nestor García Canclini, Pierre Bourdieu e Renato Ortiz. E, além disso, realiza interessantes avaliações da forma como o pensamento industrial repercutiu em filmes como *Carnaval Atlântida* – 1952, de José Carlos Burle; *Paixão e Sombras* – 1977, de Walter Hugo Khouri; *Coronel Delmiro Gouveia* – 1978, de Geraldo Sarno; e *Patriamada* – 1985, de Tizuka Yamasaki.

Diplomado em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP), Arthur Autran é professor de História do Cinema na Universidade Federal de São Carlos

(UFSCar), e dirigiu os documentários: *Minoria absoluta* (1995) e *A política do cinema* (2011).

Em sua dissertação de mestrado, publicada, em 2003, pela Ed. Perspectiva, *Alex Viany: Crítico e Historiador*, Autran investigou a contribuição do crítico e cineasta para o cinema nacional, acompanhando sua trajetória enquanto testemunha do cinema brasileiro dos anos 1950, do advento e do fim da Vera Cruz, da afirmação da chanchada e do aparecimento do Cinema Independente. Esta primeira pesquisa está imbricada a *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, sendo os textos de Viany muitas vezes citados por Autran que, assim como ele, realiza uma historiografia do cinema e do pensamento cinematográfico brasileiro. Autran insere-se, assim, em uma tradição teórico-crítica da qual igualmente fazem parte Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet, também devidamente citados em seu texto.

A pesquisa que gerou o livro nasceu da constatação das recorrentes discussões acerca da ideia de uma indústria de cinema no Brasil, enfatizando o caráter industrial do fazer cinematográfico que, muitas vezes, é deixado à margem da análise fílmica. O livro busca revisar a maneira como a possibilidade de uma industrialização do cinema brasileiro foi vislumbrada por realizadores e críticos, no período de 1924 a 1990, sendo, segundo hipótese do autor, uma tentativa de vencer as constantes “crises” da produção cinematográfica brasileira. As atuações da Vera Cruz, na primeira metade da década de 1950, que tentou imitar o modelo hollywoodiano de produção, e da Embrafilme, durante as décadas de 1970 e 1980, são apontadas pelo autor como as tentativas mais efetivas na consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira nesse período, as quais, no entanto, acabaram sucumbindo.

Conforme Autran, o período analisado no livro inicia em 1924, ano em que tanto Alex Viany quanto Paulo Emilio Salles Gomes reconhecem como o do

início da criação de uma “consciência cinematográfica” brasileira; e termina em 1990, derradeiro ano das atividades da Embrafilme.

No primeiro capítulo, “Existir como indústria ou perecer: eis a questão”, Autran resgata as primeiras discussões acerca da existência ou não de um cinema brasileiro, sinalizando a forma como a ideia do cinema enquanto indústria está imbricada nessa questão. Para muitos dos críticos e produtores referidos e analisados por Autran, o cinema nacional só existiria quando de sua estruturação como indústria. Ideia que se difundiu na década de 1950 de que apenas através de uma grande quantidade de produção, obtida com a industrialização, seria gerada a qualidade artística. No entanto, o autor nos ressalva que a vasta produção de chanchadas e melodramas da década de 1940, realizada por Vera Cruz, Maristela e Atlântida, não era reconhecida pela crítica como cinema nacional –instaurando-se, assim, a discussão quanto ao tipo de cinema que se deseja reconhecer como cinema nacional: um cinema industrial/comercial de forte apelo popular ou um cinema autoral/artístico e engajado—. Nesse contexto, o Cinema Novo, que surge nesse período, é destacado por Autran como único questionamento ao sonho da industrialização, como fica evidente nas palavras de Glauber Rocha citadas pelo autor: “Queremos fazer filmes anti-industriais” (Rocha em Autran: 60).

No capítulo “Entre o grande pai e o Leviatã”, são elencadas e analisadas as diferentes incursões do pensamento industrial em busca de apoio e suporte do Estado, tendo como bandeira a importância (econômica, social, cultural e ideológica) da atividade cinematográfica para o país. Principalmente, em relação à obrigatoriedade de exibição do cinema nacional que, conforme o autor, já era uma reivindicação desde a década de 1920. Autran destaca, ainda, a forma como a função do cinema enquanto “propaganda”, interna e externa do país, foi usada como bandeira para alavancar o comprometimento do Estado com o setor. Outro ponto importante, abordado pelo autor nesse capítulo, diz respeito ao discurso de *descolonização* cultural como argumento

para defender o apoio do Estado à produção cinematográfica nacional, citando a declaração elogiosa de Luiz Carlos Barreto, em 1971, ao aumento da cota de tela para o cinema nacional:

(...) o aumento de reserva no mercado para o filme nacional é um fator providencial na luta pela descolonização cultural do povo brasileiro, pois essa colonização, como todos sabem, é executada através dos anos pelos meios de comunicação mais eficazes como o cinema, a música, a televisão e a história em quadrinhos (Barreto em Autran: 91).

Além disso, Autran tem o cuidado de apresentar, também, a forma como o Estado capitalizou suas relações com o cinema. E faz questão de pontuar o que ele denomina de mentalidade “culturalista” do governo: a falta de preocupação com o aspecto industrial do cinema, que era apenas encarado como difusor de valores culturais tidos como unificadores da nação, valores identificados pelos intelectuais a serviço do Estado. Posição que Autran identifica, primeiramente, na postura de Getúlio Vargas em relação ao setor, como fica evidente no trecho de um discurso apresentado no livro: “O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, em que as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo confiança nos destinos da Pátria” (Vargas em Autran: 117).

No capítulo “Materialidade e capitalistas”, Autran analisa a questão da industrialização do cinema brasileiro no que tange à infraestrutura cinematográfica: estúdios, equipamentos e laboratórios. Fatores econômicos e tecnológicos diretamente ligados ao sucesso ou não da instauração de uma indústria cinematográfica no país. Nesse sentido, Autran destaca como fatores que foram prejudiciais aos primórdios do cinema nacional: a alta tarifação de importação para o filme virgem, que só viria a ser isentado de taxa em 1949, e a baixa qualidade dos laboratórios para o processamento das películas nacionais. Lembrando, ainda, que as deficiências do cinema nacional eram

agravadas pela comparação ao cinema feito por Hollywood, fomentando o desejo da constituição de um *studio system* nos moldes hollywoodianos sem, no entanto, levar em consideração a realidade econômica do Brasil. Para ilustrar a importância da questão no próprio universo diegético do cinema, Autran utiliza como exemplo *Carnaval Atlântida* que, ao contrário de outros filmes da época que apresentavam uma perspectiva pessimista e autodepreciativa, traz uma visão “sensível e inteligente” (227) do fazer cinematográfico no país. Através da metanarrativa, o filme discute a condição da então “indústria” cinematográfica brasileira que, incapaz de alcançar a “qualidade” almejada pela Vera Cruz, opta por produções populares, as comédias musicais, arraigadas à “cultura popular e nacional” (229). Nesse capítulo, o autor apresenta, também, os primeiros empreendedores do setor e fala a respeito dos conflitos instaurados na relação entre financiadores e realizadores, citando Cacá Diegues, que percebia a dificuldade da burguesia em aceitar, por exemplo, produzir obras de cunho político a respeito do Nordeste. O autor encerra o capítulo concluindo que o projeto de uma indústria cinematográfica vinculada ao capitalismo nacional se anunciou, mas não se concretizou.

No capítulo “Mercado e público”, são analisadas: a ocupação do mercado cinematográfico brasileiro por filmes estrangeiros, as diferentes concepções de público e a tensa relação entre cinema e televisão. A hegemonia dos filmes hollywoodianos nas salas brasileiras decorre do fato de a distribuição cinematográfica estar completamente a cargo das *majors*, fato que, segundo Autran, citando Paulo Emílio Salles Gomes, resulta do fato de a indústria cinematográfica no Brasil ser entendida apenas como produção sem que se dê a devida importância à distribuição e à exibição. Tal posicionamento estaria arraigado à concepção questionável de que a “qualidade” do filme seria responsável por seu sucesso, tanto no mercado externo quanto interno, corroborando, assim, a necessidade de incentivo, prioritariamente, à produção. Nesse contexto, Autran fala ainda sobre a preponderância da opção pelo

mercado interno como base para a produção cinematográfica nacional, questão que coloca em discussão o tipo de cinema nacional desejado pelo público brasileiro. Nesse aspecto, o autor faz questão de pontuar sua discordância com a ideia de pensar o público como sinônimo de povo.

O último capítulo, “O pensamento industrial: elemento unificador da corporação cinematográfica”, é uma espécie de conclusão acerca das questões levantadas no livro, na qual o autor salienta o fato de seu recorte limitar-se à análise do “pensamento” industrial e faz questão de deixar clara a existência de uma gama de outros fatores econômicos e políticos, nacionais e internacionais, igualmente importantes para a configuração, ou não, de uma indústria cinematográfica no Brasil. E, retomando questões abordadas nos capítulos anteriores, Autran mostra como a discussão em torno da formação de uma indústria cinematográfica nacional acabou se tornando um “componente ideológico essencial na cristalização da ideia e do discurso sobre o que é e o que deveria ser o cinema nacional” (362).

Ao fazer uma revisão do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, de 1924 até 1990, o livro de Autran é uma leitura importante para quem busca entender a atual condição da produção cinematográfica no Brasil. Pois se, atualmente, o cinema nacional vive um momento de alta produtividade que, no entanto, é completamente dependente das políticas de fomento administradas pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), isto decorre de como o fazer cinematográfico foi sendo pensado e estabelecido no país. E, à leitura do livro, a atual discussão acerca da “qualidade” (quesito nebuloso, como bem aponta Autran) dos filmes nacionais que alcançam sucesso de público revela-se uma questão recorrente na história do cinema brasileiro, principalmente, quando pensamos no desejo de constituir uma indústria cinematográfica nacional e autossuficiente. E está arraigada à constante tensão entre a hegemonia do cinema hollywoodiano e a luta do cinema nacional por telas e por espectadores, que segue mediada pelas *majors*. O texto de Autran incita-nos,

então, à reflexão acerca do presente e do futuro da produção cinematográfica nacional, uma vez que as questões que o levaram à pesquisa seguem atuais e importantes. E abdicar da reflexão acerca da viabilidade econômica do cinema, no contexto cada vez mais amplo do audiovisual, seria, nas palavras do autor, “recusar a busca de uma relação artística mais complexa entre cinema e sociedade” (365).

¹ Rosângela Fachel de Medeiros é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: rosangelafachel@gmail.com