



## **PERSPECTIVAS HISTÓRICAS DO CINEMA: PRIMÓRDIOS, CINEMA INDUSTRIAL AMERICANO E TRAJETÓRIAS DO CINEMA BRASILEIRO**

Dostoiewski Mariatt de Oliveira Champangnatte<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo traçar perspectivas históricas do cinema, partindo de fatos relacionados às convenções de seu nascimento, aos desenvolvimentos relacionados à sua linguagem e às estratégias americanas para a construção de uma indústria cinematográfica própria. A partir disso, o artigo volta-se para trajetórias do cinema brasileiro, abordando as tentativas de elaboração de uma indústria nacional a partir do modelo americano. O movimento Cinema Novo, contrário a esse modelo. A criação/implementação da EMBRAFILME, pela Ditadura Militar, monopolizando o cinema nacional. O fechamento da EMBRAFILME, no governo Collor, e a criação da Lei do Audiovisual, no governo Itamar Franco. A retomada da produção nacional e a influência da *Globo Filmes* no cinema brasileiro contemporâneo.

**Palavras-chave:** História do Cinema Mundial. Cinema Industrial Americano. História do Cinema Brasileiro.

### **HISTORICAL PERSPECTIVES OF CINEMA: PRIMORS, AMERICAN INDUSTRIAL CINEMA AND TRAJECTORIES OF BRAZILIAN CINEMA**

33

**Abstract:** This work aims at tracing historical perspectives of cinema, starting from facts related to the conventions of its birth, the developments related to its language and to the American strategies for the construction of a cinematographic industry of its own. From this, the article turns to trajectories of the Brazilian cinema, approaching the attempts of elaboration of a national industry from the American model. The Cinema Novo movement, contrary to this model. The creation / implementation of EMBRAFILME, by the Military Dictatorship, monopolizing the national cinema. The closing of EMBRAFILME, in the Collor government, and the creation of the Audiovisual Law, under the Itamar Franco government. The resumption of national production and the influence of *Globo Filmes* in contemporary Brazilian cinema.

#### **Key words**

History of World Cinema. American Industrial Cinema. History of Brazilian Cinema.

O presente artigo<sup>2</sup> tem como objetivo traçar perspectivas históricas do cinema, com o intuito de abordar fatos e compreender relações que os envolvem nas trajetórias dos cinemas mundial e brasileiro. Para tanto, num primeiro momento, abordam-se o

<sup>1</sup> Cineasta. Pós-doutor em Comunicação pela UERJ. Doutor em Educação pela UERJ. Mestre em Educação pela UNESA. Graduação em Pedagogia pela Alfamérica. Graduação em Comunicação Social - Cinema pela UFF.

<sup>2</sup> Este artigo é baseado, e contém partes integrantes, na/da tese de doutorado do presente autor: A escola e o professor no cinema brasileiro contemporâneo: discursos e hegemonia a partir dos conceitos da indústria cultural. Defendida no Programa de Doutorado em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ/2013.



nascimento e desenvolvimento da atividade cinematográfica<sup>3</sup> e as estratégias que permearam a construção da indústria cinematográfica americana. E, num segundo momento, abordam-se as trajetórias do cinema brasileiro, perpassando desde as primeiras iniciativas de Humberto Mauro, a criação dos estúdios nacionais aos moldes americanos, a influência da EMBRAFILME, a criação da Lei do Audiovisual e, mais recentemente, o monopólio da *Globo Filmes* na atividade cinematográfica brasileira contemporânea.

### **História do Cinema Mundial – das Origens ao Cinema Industrial Americano**

Os irmãos Lumière inventaram uma máquina chamada cinetoscópio, que filmava e projetava filmes, e fizeram vários experimentos filmando seu cotidiano. As primeiras imagens deles, de que se tem registro, mostram operários saindo de uma fábrica na cidade de Lion, na França. Para tal feito, eles fizeram a mesma filmagem durante três dias na porta dessa fábrica. Alega-se isso ao fato de os irmãos Lumière estarem experimentando o equipamento e, como em um experimento científico, realizaram-no mais de uma vez para verificar se daria certo. Depois disso, filmaram um trem chegando à estação, pessoas saindo de um barco em um porto e cenas de suas próprias famílias. Com vários desses filmetes prontos, os irmãos Lumière promoveram uma exibição cinematográfica paga num Café na cidade de Paris, no dia 28 de dezembro de 1895. Tal dia ficou convencionado como o dia do nascimento do cinema, pois a atividade cinematográfica envolve não apenas a feitura de um filme, mas também a exibição pública e paga de tal obra.

Antes dos irmãos Lumière, na década de 1870 do século XIX, Thomas Edison desenvolveu um equipamento chamado kinetoscópio, nos Estados Unidos. Era um aparelho que exibia um filme em movimento através de um visor único, ou seja, permitia apenas a experiência individual. Porém, logo Edison vendeu sua patente e desenvolveu um cinematógrafo, parecido com o dos Lumière. Também em dezembro de 1895, antes dos irmãos Lumière, Thomas Edison exibiu seu cinematógrafo num Café em Paris, para uma plateia de 35 pessoas não pagantes. Desenvolveu, ainda nessa década, outros

---

<sup>3</sup> A atividade cinematográfica, segundo Antônio Costa em seu livro *Compreender o cinema*, de 1987, é composta de três estágios: a produção, que é o momento da realização do filme, feita por produtoras ou estúdios; a distribuição, que é o momento da cópia do filme para a distribuição pelas salas de cinema, feita por distribuidoras e a exibição, que diz respeito à compra de filmes por salas de exibição e suas exibições, propriamente ditas, nos cinemas.



modelos de cinematógrafos e os patenteou, o que influenciou o cinema, principalmente americano no início do século XX.

O padrão de filmagem fora afetado pela existência das patentes de Edison, nacionais e internacionais. Em 1908, as dez maiores produtoras e fornecedoras norte-americanas, todas usando as patentes de Edison em acordo feito com ele, tentaram formar um conglomerado que representaria um monopólio: a Motion Picture Patents Company (BRIGGS, BURKE, 2006p. 171).

Dessa forma, as produtoras/fornecedoras reduziram custos com as patentes e poderiam somar forças para desenvolver o cinema americano e difundi-lo por outros países. Até então, a França dominava a produção e a exibição mundial, apesar de outros centros começarem a se desenvolver, como a Inglaterra e a Alemanha, além do próprio Estados Unidos. O pioneirismo francês é atribuído não só pelo fato de Paris ter sido palco das primeiras sessões cinematográficas, mas também pela forma como os primeiros empresários da área conduziram seus negócios. Charles Pathé adquiriu, em 1902, a patente dos Lumière e, vislumbrando novas possibilidades de lucro, abriu, com seus irmãos, diversas salas de cinema na França. Além disso, passaram a produzir novos cinematógrafos e a exportá-los, juntamente com vários filmes feitos por eles, para diversos países.

Os primeiros realizadores, ao contar suas histórias, buscaram suas primeiras inspirações no teatro e na literatura, tanto na forma de interpretação dos atores, quanto nos enredos contados.

Diretores estavam de olho no teatro. De fato, em 1906, um observador sustentava que, ‘em vez de tomar o lugar do papel ilustrado, como o cinematógrafo fez no início, quase exclusivamente, ele estava tirando o lugar do teatro’. Na verdade o formato dos filmes provou ser tão adaptável como o romance em que se baseava; que enquanto alguns cineastas tinham por objetivo a arte, uma nova plateia de massa se formava por causa filmes (BRIGGS, BURKE, 2006, p.169).

Essa relação com o teatro, com o espetáculo ao vivo, pode ser bem representada pela trajetória do mágico francês George Méliès. Ele, desde antes da primeira exibição pública, interessou-se pela projeção de imagens, com o intuito de utilizá-la como atração em seus shows. Rosenfeld (2009, p. 79) afirma que, após não conseguir comprar a patente dos Lumière, Méliès encomendou um equipamento a Thomas Edison e começou a exibir



os filmetes desse em suas apresentações. “Com sete sessões e cerca de 1.500 espectadores, diariamente, a um preço de cinquenta cêntimos, o ilusionista percebe que o cinema não é ilusão” e que poderia lhe render muito dinheiro.

A importância de Méliès para a história do cinema não se deve apenas a esse fato. Ele tinha “fantasia e sangue de teatro” (ROSENFELD, 2009, p. 79) e foi o responsável pela criação dos efeitos especiais em filmes, sendo o “primeiro a descobrir uma segunda face do cinema ao aplicar truques para criar um mundo fantástico com todas as aparências da realidade” (ROSENFELD, 2009, p. 80). Com base em suas experimentações, Méliès desenvolveu recursos como o de câmera lenta, fusões e reversões de tomada e, por meio desses, fez pessoas voarem, desaparecerem e, literalmente, perderem a cabeça em seus filmes. Assim, permitiu ao cinema explorar outra dimensão, além da terrestre, “imprimindo-lhe a sua duplicidade característica, motivo de intermináveis discussões: o seu ‘aspecto esquizofrênico’” (ROSENFELD, 2009, p. 80).

Os efeitos especiais, inicialmente, foram usados para impressionar a plateia, como no filme *Orquestra de um homem só*, de 1900, no qual, por meio da fusão, ele replicou a sua própria imagem, formando uma orquestra musical. Também utilizou os efeitos para contar histórias complexas, como nos filmes *Viagem à lua*, de 1902, em que retratou a chegada do homem ao satélite terrestre; e *A lanterna mágica*, de 1903, no qual uma lanterna tinha o poder de emitir imagens.

Tão importante para o desenvolvimento do cinema quanto George Méliès foi o americano Edwin Porter. Em Rodrigues (2002) e em Rosenfeld (2009), encontra-se a afirmativa de que Porter foi o primeiro a utilizar, intencionalmente, um dos recursos essenciais à narrativa cinematográfica: o corte. Além disso, em sua obra *O grande roubo do trem*, de 1903, são construídas cenas internas, em estúdio, e externas, ao ar livre, além de ter sequências de perseguições, todas elas bastante complexas de serem realizadas à época.

O cinema americano começou a se desenvolver no final do século XIX, com a grande produção de filmes pela Casa Edison, incluindo a obra citada de Porter. Porém, só se tornou mundialmente conhecido, e influente, após a Primeira Guerra Mundial, ultrapassando a França em números de salas de cinema e de filmes exportados. Os Estados Unidos lucraram com a guerra em diversos setores econômicos, incluindo o cinema. Neste período,



firmas americanas compram grande número de cinemas franceses ou associam-se aos seus proprietários; concedem-lhes créditos com a condição de que eles lhes adquirissem os filmes. Por meio de manifestações sutis e pressões de toda a ordem, infiltram-se lentamente nos mercados da Europa, ameaçando a existência das indústrias cinematográficas nacionais (ROSENFELD, 2009, p. 109).

Os países europeus, com o decorrer da guerra, perdiam a capacidade de concorrer com os filmes americanos. Faltavam recursos para as produções locais, e as salas de cinema precisavam se sustentar. Além disso, segundo Costa (2006), as produções americanas dessa época possuíam fácil aceitação popular, o que garantia grande visibilidade para seus filmes e, conseqüentemente, bons lucros. É durante a Primeira Guerra que é produzido e lançado o primeiro longa-metragem de sucesso da história: *O nascimento de uma nação*, de 1915, do diretor americano D. W. Griffith, ficção ambientada durante a guerra civil dos Estados Unidos.

De acordo com Martin (1990) e Zani (2009), D. W. Griffith foi um dos cineastas mais importantes de sua época, por trazer para os filmes de ficção uma narrativa que se baseou nos pilares da literatura e do teatro realista. Os seus filmes inauguraram certos aspectos que vieram a fazer parte do chamado cinema clássico-narrativo, estilo que impera no cinema americano até os dias atuais.

Uma das contribuições de Griffith foi a técnica da montagem paralela, que consiste em levar o espectador a perceber que duas cenas podem acontecer ao mesmo tempo e serem justapostas, facilitando o desenvolvimento do filme. Outra contribuição deve-se ao estabelecimento de uma narrativa linear, clara, de fácil entendimento do público; com começo, meio e fim, permitindo que o público acredite que a história seja real, que ela tenha lógica, mesmo dentro de filmes de fantasia. Segundo Zani (2009, p. 132), “a intenção do cinema clássico é envolver o espectador e fazê-lo acreditar que a história contada é ‘real’, eliminando-se as lacunas causadas pelo corte da edição e transmitindo a sensação de tempo corrido”.

Os filmes de estilo clássico-narrativo possuem uma estrutura dramática comum. De acordo com Martin (1990), geralmente eles começam com a apresentação dos personagens principais e dos cenários/ambientes onde se desenvolverá a história. Logo, ainda no início, apresenta-se o conflito principal do filme e, a partir disso, a história começa a se desenvolver na busca da resolução do impasse. Outros conflitos vão



aparecendo na medida em que a história se desenrola, postergando a resolução do conflito principal para o final do filme. É interessante notar que, geralmente, os personagens são superficiais, delineados por estereótipos. Isso é coerente com a proposta do estilo clássico-narrativo, pois quanto menos se complicam os enredos e os personagens, mais facilmente o filme é compreendido e pode ser visto por uma maior quantidade de pessoas, independentemente de sua heterogeneidade.

Como já dito, a indústria cinematográfica americana utiliza-se dessa forma de fazer filmes – narrativa clássica – desde o seu desenvolvimento, a partir de Griffith. Silva (2008) afirma que, além do estilo de narrativa, o cinema americano, para se tornar industrial, precisou investir em mais três elementos: gêneros fílmicos, *studio system* e *star system*. Inicia-se, agora, a apresentação de cada um deles.

Com o intuito de angariar mais público, mas também de segmentá-lo, os filmes produzidos pela indústria americana começam a ser agrupados por gêneros, a partir dos anos 1930, o que ficou conhecido como gêneros fílmicos ou cinematográficos. Segundo Vugman (2003, p. 04), tratava-se

de uma estratégia ao mesmo tempo artística e comercial. Era, também, resultado da experimentação com as diferentes possibilidades técnicas proporcionadas pelo novo meio (uso da câmera, iluminação, mise-en-scène, trilha sonora, montagem, etc.), motivadas pelo impulso estético dos realizadores (mas também impulsionadas pelo imperativo ideológico de sempre buscar a inovação tecnológica), bem como pela resposta do público ao produto acabado na tela.

Segundo Stam (2000), os primeiros gêneros constituídos foram o musical, o romance e o *western*. Todos eles seguiam os pressupostos da narrativa clássica e se diferenciavam pelos tipos de conteúdos abordados. Tanto o musical quanto o romance tratavam de histórias de amor e abordagens do cotidiano da burguesia, em que muitos enredos eram adaptações ou se inspiravam na literatura ou no teatro.

O gênero *western*, segundo Stam (2000) e Vugman (2006), caracterizou-se por filmes com histórias bastante parecidas, em que havia a luta entre o bem e o mal, ambientadas no velho oeste americano, nas quais a luta pela terra e chefia de determinado vilarejo era seu mote principal. De acordo com Vugman (2006, p. 160), a representação do Velho Oeste americano era feita de forma mitificada, sem preocupações com um recorte histórico verídico e coeso:



Para o historiador Richard Slotkin, mitos são "histórias criadas a partir da história de uma sociedade que, repetidas ao longo do tempo, adquiriram o poder de simbolizar a ideologia daquela sociedade e de dramatizar sua consciência moral" (Slotkin 1998, p. 5). Assim, tais histórias surgem de eventos reais, mas, no processo de contá-las e recontá-las, vão sendo sintetizadas a ponto de se tornarem convencionais e abstratas, até se transformarem em um conjunto de símbolos, ícones, palavras-chave ou clichês históricos.

Vugman (2006) afirma ser essa uma das razões para a afirmação de que o gênero *western* seria o único genuinamente americano, por uma grande aproximação com seu passado histórico, mesmo mitificado. Dentre os grandes diretores desse gênero, está John Ford, que trabalhou para estúdios como Fox e Universal. Seus principais filmes são *Cavalo de ferro* (1924), produzido pela Fox, e *No tempo das diligências* (1939), pela Universal.

Outro gênero significativo do cinema americano foi o *noir*, ou *film noir*, que surgiu nos anos 1940. Segundo Mascarello (2006b), nem o termo nem a concepção de gênero existiam na época, sendo que seu nome foi cunhado por franceses admiradores desses filmes americanos, que os agruparam em um novo gênero.

A introdução do conceito de *noir* nos Estados Unidos foi paralela à assimilação americana da política dos autores desenvolvida pelos *Cahiers du Cinéma* e guardou com ela diversas semelhanças. Orgulhosa do elogio europeu a Hollywood, a crítica local acolheu o termo com generosidade. Contudo, ao contrário da política dos autores, isso resultaria em severos problemas teórico-críticos, em virtude da falta de precisão e consistência da categoria francesa do *noir*. Por outro lado, tal como o ocorrido com a noção de autor, o conceito imediatamente ultrapassou os limites da crítica e da academia, popularizando-se no meio cinéfilo e tornando-se objeto de culto (MASCARELLO, 2006b, p. 179).

Os filmes agrupados como *noir* caracterizam-se por um ambiente sombrio, de suspense, que geralmente envolve o mundo do crime e, muitas das vezes, são também chamados de policiais. Nesses filmes, notam-se certas denúncias de papéis sociais e uma sensualidade feminina nunca antes vista no cinema americano, atrelada a desejos sexuais mais expressivos, tanto masculinos quanto femininos.

Mascarello (2006b) afirma que ainda existem, entre teóricos de cinema, diversas controvérsias a respeito do *film noir* ser ou não um gênero cinematográfico, já que esse agrupamento e sua denominação vieram de espectadores cinéfilos franceses. À época da



produção dos filmes, os produtores não os tratavam como se deveriam ter uma unidade significativa comum, como acontecia com o *western*. Mascarello prefere, então, denominar esses filmes a partir de “um conjunto de gêneros como ‘policiais, thrillers, filmes de espionagens e melodramas’” (MASCARELLO, 2006b, p. 184). Dentre os grandes, estão: *Pacto de sangue* (1944), produzido pela Universal e dirigido por Billy Wilder, e *A marca da maldade* (1958), também produzido pela Universal.

Um fato comum entre os filmes *western* e *noir*, mesmo estes últimos não sendo chamados assim à época de suas realizações, é que foram produzidos por grandes estúdios<sup>4</sup> americanos em ritmo industrial. Apresenta-se, agora, outro elemento que contribuiu para a constituição do cinema americano enquanto indústria: o *studio system*. Esse elemento diz respeito à rapidez com que os filmes eram feitos. Para isso, a estrutura industrial definiu funções e criou padrões de qualidade; construiu grandes estúdios, onde era possível a gravação de cenas que se passavam de dia ou à noite, com ou sem chuva. Ergueu cidades cenográficas, que eram feitas no mesmo complexo onde ficavam os estúdios, facilitando a locomoção e ganhando tempo nas gravações. Nesse complexo, também foram construídas fábricas de cenários, figurinos e objetos de cena, que ficavam à disposição dos profissionais dos filmes, ou seja, a estrutura industrial otimizou a logística de produção, economizando tempo e dinheiro investido nos filmes (SCORSESE; WILSON, 2004).

Outra estratégia adotada pela indústria cinematográfica americana foi o *star system*. Esse sistema funciona com a criação de uma aura em torno de um ator ou uma atriz que estrelou determinados filmes. A aura é construída dentro do filme, por meio da escalção desse ator ou dessa atriz para um personagem heroico, que sirva de exemplo de comportamento social, que se destaque de forma positiva, e também fora do filme, por meio de publicidade envolvendo a vida pessoal dos atores e chamando a atenção da mídia para eles. Assim, quando da divulgação de um próximo filme, utilizava-se da fama desse ator ou dessa atriz para atrair público. Os espectadores vão criando uma identificação com essas estrelas, de modo que muitos deles assistiam a vários filmes por causa de

---

<sup>4</sup> A palavra “estúdio”, em estudos cinematográficos nacionais frente à produção americana, assume dois significados: o primeiro relaciona-se a um sinônimo de empresa cinematográfica. Por exemplo, pode-se referir à Warner Brothers Company como a Empresa Cinematográfica Warner ou como Estúdios Warner. O segundo significado é a definição de um lugar fechado, com isolamento acústico e estrutura própria para receber filmagens, os estúdios da Warner.



determinado artista<sup>5</sup>, como *Shirley Maclaine, Humphrey Bogart, Gloria Swanson, Elizabeth Taylor e Rodolfo Valentino*.

A estrela não só representava uma personagem, no sentido de *interpretar*, mas ela também personificava a melhor maneira que um indivíduo pode tomar diante dos problemas da vida. O *star system* trabalha sobre esses estereótipos recorrentes na sociedade e que permitem uma identificação do espectador através de traços de personalidade e expectativas comuns à maioria deles. Isso justifica a existência das “estrelas”, cujas funções principais passam a ser de modelo de comportamento, de exorcizar demônios ou de serem simplesmente instrumento da *catharsis* que envolve qualquer espetáculo. Mas a estrela é, antes de tudo, um produto industrial. Inserida no contexto da mercadoria “filme”, a estrela é um artigo manufaturado e submetido a uma metamorfose pelo estúdio. (GUBERNIKOFF, 2009, p. 71).

A partir da década de 1930, o cinema industrial americano, com suas características de gêneros, *studio system* e *star system*, dominou ainda mais o mercado cinematográfico mundial, inclusive o do Brasil, que foi um dos maiores consumidores de seus filmes da época. Percebendo as características de sucesso da indústria americana, cineastas e empresários brasileiros se aventuraram na construção de uma indústria cinematográfica nacional, inspirada nos estúdios, gêneros e na criação de estrelas. Parte-se, agora, para a construção de uma perspectiva histórica do cinema brasileiro.

41

### **História do Cinema Brasileiro: dos primórdios ao cinema contemporâneo**

De acordo com Bernardet (1995), a convenção da data de nascimento do cinema brasileiro foi objeto de discussão entre historiadores como Alex Viany, Paulo Emílio Sales Gomes e Vicente de Paula Araujo. Isso porque havia se convencionado que o cinema surgiu em 1898, com a exibição pública e paga de filmes num salão denominado *Paris no Rio*, na cidade do Rio de Janeiro. Porém, há registros escritos de uma filmagem feita no Brasil em 1897. Bernardet afirma ainda que, de acordo com a convenção mundial, era interessante que se tivesse como nascimento do cinema a data da primeira exibição pública e paga no Brasil, então realmente ficou sendo a data de 1898.

---

<sup>5</sup> O *star system*, segundo Gubernikoff (2009), também se estendeu aos diretores, tendo vários deles se tornado estrelas, como John Ford, Alfred Hitcock, Steven Spielberg.



Os primeiros anos do cinema no Brasil foram marcados por exibições de filmes europeus e por uma escassa produção nacional. Alguns cinematógrafos foram importados, mas poucos filmes foram feitos. Dentre os temas iniciais, estavam filmagens do cotidiano e de eventos públicos. De acordo com Sales (1980, apud CAMPOS, 2004, p.07)

os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação

Schwarzman (2004) afirma que, até o início da produção fílmica por Humberto Mauro, o cinema nacional caracterizou-se por ser apenas público do cinema estrangeiro presente no país. “Humberto Mauro fez filmes entre 1925 e 1974, tendo sempre como foco e tema, o Brasil. E foi reconhecido, por isso, como o mais brasileiro dos diretores nacionais.” (SCHVARZMAN, 2004, p. 15). Em 1925, em parceria com o empresário Agenor de Barros, fundou em Cataguases, Minas Gerais, uma produtora chamada *Phebo Sul America*. Após ter comprado uma câmera, dirigiu os filmes *Na primavera da vida* e *Tesouro perdido*. Em 1929, filmou *Sangue mineiro*, que foi distribuído para várias capitais do país e teve o melhor público, até então, no cinema nacional. Esses primeiros filmes, feitos pela *Phebo*, ficaram conhecidos como *Ciclo de Cataguases*.

Em 1929, foi lançado também, mas sem grande repercussão de público, o filme que é considerado o primeiro longa-metragem experimental/independente brasileiro: *Limite*, de Mário Peixoto. Ainda é também em torno desse filme que se registram as primeiras movimentações cineclubistas brasileiras, em favor de uma maior produção/exibição nacional frente aos filmes americanos. (RAMOS; MOURA, 1990). Segundo Power e Schwartz (2002), a partir de um comentário registrado de Mário Peixoto, o filme tem inspirações no expressionismo alemão, tanto na construção do enredo, como na decupagem dos planos. Ainda, segundo os autores, é um filme tão diferente do que já havia sido feito no Brasil, que os próprios tecem a seguinte afirmação:

Essa obra de puros ritmos, de ambígua meditação visual, sobre os limites da existência, com seus longos planos, seus caminhos e água, sua fotografia claríssima, suas complexas metáforas, representa um enigma: nada há no cinema brasileiro da época, quer na produção ou na reflexão teórica, nada há na cultura em geral, literária,



plástica, musical, filosófica, que explique seu surgimento entre nós (SCHWARTZ, 2002, p. 07).

Voltando a Schvarzman (2004), é essa influência do expressionismo alemão que descaracterizou Mário Peixoto de ser tão exaltado como um cineasta nacional pelos primeiros historiadores do cinema brasileiro, os quais, por sua vez, voltaram essa atenção nacionalista para Humberto Mauro. Ainda sobre esse último, é válido ressaltar a sua participação, a partir dos anos 1930, no Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, no governo Getúlio Vargas. Ele dirigiu diversos filmes voltados ao processo educacional, com temas que iam desde as ciências até a história do Brasil.

Entre os anos 1930 e 1950, diversas iniciativas buscaram constituir, no Brasil, uma indústria cinematográfica aos moldes americanos. Em 1930, surge a *Cinédia*, fundada pelo jornalista Adhemar Gonzaga; em 1941, a *Atlântida Cinematográfica*, pelos cineastas Moacir Fenelon e José Carlos Burle; e, em 1949, a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, pelo empresário Franco Zampari e Francisco Matarazzo.

As três empresas caracterizaram-se por atuar na produção, na distribuição e na exibição de filmes nacionais nos cinemas brasileiros, conseguindo competir com as produções americanas em cartaz. O funcionamento dessas empresas, como já dito, foi inspirado nos estúdios americanos. Cada uma construiu o seu próprio complexo de estúdios, *studio system*, assim como todas lançaram estrelas e souberam aproveitar de suas imagens para divulgar novos filmes, o *star system*. Na mesma linha, adotaram o contexto de gênero cinematográfico, criando o primeiro basicamente nacional, a *Chanchada*, caracterizada pela comédia carnavalesca, uma inspiração e adaptação brasileira do musical americano (RAMOS; MOURA, 1990).

No que diz respeito ao desenvolvimento do *studio system*, Simis (2008, p.122) assinala a iniciativa da Cinédia em que

desde julho de 1930, tinha seus estúdios quase concluídos: já funcionavam palcos, dez camarins, escritórios e o departamento técnico. Dois anos depois, adquiriu um aparelhamento de gravação ‘Movietone’ portátil e máquinas de laboratório. Em 1936, tinha capacidade para filmar três produções simultâneas, contando com quatro aparelhos de som e dois laboratórios.

Com relação ao *star system*, entre seus principais representantes, estava Carmen Miranda, que iniciou sua carreira no cinema com o sucesso *Alô, Alô, Carnaval*, produzido



pela Cinédia, em 1936. Logo, os filmes protagonizados pela atriz fizeram sucesso no Brasil e nos Estados Unidos. Segundo Garcia (2004), Carmen Miranda teve um papel importante na constituição de um *star system* brasileiro, pois ela estava, ao mesmo tempo, atuando em filmes, cantando em rádios e ilustrando matérias de revistas e jornais, ou seja, chamava atenção e agregava valor às obras de que participava. Além disso, ela foi um elemento importante na constituição de uma relação entre o Estado Novo, de Getúlio Vargas, e a política de boa vizinhança, do presidente Roosevelt.

“Conciliaram-se, a partir de Carmen Miranda, os interesses da indústria cinematográfica estadunidense, que perdia mercado na Europa, devido à desestabilização de algumas economias, com a política de “boa vizinhança” do governo Roosevelt para a América Latina” (GARCIA, 2004, p. 143).

Outras duas estrelas da época foram Oscarito e Grande Otelo, que protagonizaram, em dupla, comédias de grande sucesso de público, como *Tristezas não pagam dívidas*, em 1943; *É com este que eu vou*, em 1948, e *Matar ou correr*, em 1954. Os dois atores, como Carmen Miranda, despertavam a curiosidade para os filmes, que, como aponta Hirano (2009), não eram conhecidos/divulgados por seus títulos, mas por tê-los no elenco. Dessa forma, Oscarito e Grande Otelo eram protagonistas das indústrias cinematográficas das quais faziam parte.

De acordo com Leite (2005), o sucesso das três maiores empresas cinematográficas no Brasil entre as décadas de 1930, 1940 e 1950 foi devido a uma combinação entre *star system*, produção rápida e em grande escala, *studio system*; e ao gênero chanchada, de grande apelo popular. Porém, o esgotamento do gênero atrelado à concorrência americana, que sempre se renovava em termos de enredos, além de problemas financeiros/administrativos fizeram as empresas diminuírem as produções e, com isso, tiveram suas receitas reduzidas até o ponto de encerrarem as atividades.

Simis (2008) aponta que a primeira empresa a entrar em crise foi a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, a última das três a começar as atividades. A autora reproduz uma nota de um jornalista publicada em 1954, que representa bem as causas que levaram essa e outras empresas de cinema à crise:

E o que se viu foi desperdício de dinheiro e mau aproveitamento de material, elevado custo da produção, sem possibilidades de retorno do capital. Em vez de procurar



assegurar nossa indústria com uma produção regular, preferiram envergar roupas caras para buscar o convívio estrangeiro, esquecendo-se de nossa precariedade de recursos, acreditando ainda em milagres num terreno por demais realista. A Vera Cruz e as outras não produziram nunca se baseando no rendimento do próprio mercado (SIMIS, 2008, p. 175).

A autora ainda afirma que o Governo tentou intervir tabelando preços de ingressos e controlando a exibição de filmes estrangeiros, estipulando uma cota máxima para eles. Porém, a crise entre as empresas só se agravava, e a concorrência de um novo meio de comunicação que ainda engatinhava – a televisão – fez com que a situação das empresas cinematográficas nacionais piorasse.

Em termos de inovação de conteúdo, surge, ainda na década de 1950, uma nova tendência no cinema brasileiro. Filmes com temáticas sociais começaram a ser produzidos, alheios à chanchada, que ainda tentava sobreviver, e às grandes indústrias cinematográficas nacionais, já não tão grandes. Eles eram produzidos, segundo Ramos e Moura (1990) num sistema de cooperativa, em que havia um investidor principal, mas praticamente todos os envolvidos no filme também investiam e eram sócios do que viesse a ser lucro com as exibições.

Segundo Rodrigues (2002), esse movimento ficou conhecido como *cinema novo*, e o primeiro cineasta a ele relacionado foi Nelson Pereira dos Santos, com o filme *Rio 40 graus*, de 1955. O filme contou a história de cinco garotos negros, moradores de uma favela carioca, que vendiam amendoim em bairros nobres do Rio de Janeiro. Com esse mote, o cineasta abordou temas relacionados ao racismo e à opressão de classes sociais. Por sua estrutura independente de produção,

Rio 40 graus foi a bandeira contra o colonialismo americano, que estrangulava (e ainda estrangula) a exibição dos nossos filmes no nosso próprio país. Mas também foi uma válvula de escape para cineastas e espectadores que fugiam às chanchadas escapistas que, durante quase três décadas, fizeram muito sucesso (RODRIGUES, 2002, p.21).

Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues tornam-se os principais diretores desse movimento, que tomou proporções internacionais ao ser reconhecido como vanguarda por cineastas franceses da revista *Cahiers du Cinema*. Os filmes desses diretores tinham um denominador comum quanto à denúncia social e à presença de temas como “a seca, a fome, as agruras da terra, o drama geográfico entre as



idades grandes e o Nordeste, o folclore nacional e o misticismo religioso” (RODRIGUES, 2002, p. 22). Com a ditadura militar, a partir de 1964, houve uma repressão a vários filmes produzidos a partir dessas temáticas. Alguns cineastas foram presos, como Ruy Guerra, ou passaram a utilizar metáforas em seus filmes, como Nelson Pereira dos Santos em *Como era gostoso o meu francês*, de 1971. Nesse filme, o cineasta criou uma “alegoria relacionada ao canibalismo para criticar a situação dos brasileiros sob a ditadura militar” (RODRIGUES, 2002, p. 21).

Em 1969, foi criada a Empresa Brasileira de Filmes, por uma junta de ministros militares que estavam no poder<sup>6</sup>. Essa empresa tinha como função principal fomentar a produção e a distribuição de filmes nacionais. Somando-se a uma política de censura a obras artísticas e meios de comunicação que fossem contra a ideologia do governo ditatorial, com a promulgação do Ato Institucional número 05, AI-5, em 1968, pode-se afirmar que a criação da EMBRAFILME a posiciona, desde seu início, como um Aparelho Ideológico do Estado, atuando como controladora do que era produzido, distribuído e exibido no cinema nacional (PAIVA, 2006).

46

Com o discurso militar de que a EMBRAFILME foi instituída para estimular o cinema e valorizar a cultura nacional frente à presença maciça de filmes americanos, houve uma tomada de poder da tríade cinematográfica brasileira pelo Estado, em que, segundo Amâncio (2007, p. 177):

A cumplicidade estabelecida na associação financeira a um projeto e a responsabilidade requerida para sua comercialização, levaram para o interior da EMBRAFILME a absoluta gerência administrativa do produto fílmico, até então delegada aos setores privados. E, paralelamente, veremos diminuir, no âmbito da empresa, o papel dos produtores, enquanto aumentara a importância dos diretores, a nova clientela da casa.

O cinema brasileiro passou a se estruturar sob o crivo ideológico da ditadura militar. Nesse período, principalmente durante a década de 1970, em que o rigor com a censura era bem forte, houve a produção de longas-metragens adaptados de obras literárias nacionais com enredos alheios a discussões sociais, como, por exemplo, *Dona Flor e seus dois maridos*, de 1976, a partir da obra homônima de Jorge Amado. A

---

<sup>6</sup> Essa junta militar de ministros presidiu a república entre os governos do Presidente Costa e Silva e do Presidente Médici.



produção brasileira também contou com releituras com conteúdo cômico, como *Iracema: uma Transa Amazônica*, a partir da obra *Iracema*, de José de Alencar; e de relacionamentos interpessoais, como em *Lição de amor*, 1975, adaptado da obra *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade.

A partir dos anos 1980, com o fim do AI-5 e os movimentos pela redemocratização no Brasil, a censura foi abrandada com relação aos filmes produzidos pela EMBRAFILME, ainda mais no governo do presidente José Sarney (1985-1989). Nesse período, foram produzidos filmes que, em seus enredos, apresentavam abordagens sociais e psicológicas mais densas, como em *A Hora da Estrela*, 1986, adaptação da obra homônima de Clarice Lispector; *Um trem para as estrelas*, 1987, e *Eternamente Pagu*, 1988.

No início de seu governo, o presidente Fernando Collor (1990-1992) fecha a EMBRAFILME, como parte de seu Programa Nacional de Desestatização. Todos os filmes produzidos e distribuídos pela empresa têm suas atividades paralisadas, como *Dias melhores virão*, do diretor Cacá Diegues. No período que vai de 1990 até 1993, o Estado não apoiou nenhuma produção cinematográfica, deixando-a estagnada, sendo que os poucos filmes que chegaram ao cinema foram feitos em iniciativa privada e divulgados com o apoio da *TV Globo* e de personalidades ligadas à emissora, que foram atores nessas obras. Como exemplo, temos *Os trapalhões e a árvore da juventude*, 1991, produzido pela *Renato Aragão Produções*, e *O inspetor Faustão e o Malandro*, 1991, pela *Xuxa Produções*.

Em 1993, no governo do presidente Itamar Franco, é promulgada a Lei do Audiovisual, que previa o investimento na produção e na coprodução de filmes nacionais. Porém, esse investimento seria feito por meio da iniciativa privada, em que uma empresa, previamente autorizada pelo governo, poderia destinar até 6% de seu imposto de renda anual para a produção fílmica. O primeiro filme a ser produzido nesse novo cenário foi *Carlota Joaquina – a princesa do Brasil*, em 1995, dirigido por Carla Camurati. Este ficou conhecido como o filme símbolo da retomada do cinema brasileiro (NAGIB, ROSA 2002).

Campos (2004) afirma que esse termo foi cunhado por cineastas, e todos os filmes produzidos a partir de 1995, utilizando-se da Lei do Audiovisual, entrariam na categoria



de filmes da retomada. O autor questiona isso em dois pontos, sendo o primeiro deles relacionado à nomenclatura retomada.

Cabe a pergunta: retomar o que? Em termos mercadológicos o cinema brasileiro está muito distante dos representativos 30% de participação de mercado conquistados na época da EMBRAFILME. Portanto, não se trata de uma retomada do mercado por parte dos filmes nacionais. Em termos de produção não se vislumbra a possibilidade de construção de grandes estúdios como na época da Vera Cruz ou da Atlântida. Neste sentido, não se trata de uma retomada das produções industriais” (CAMPOS, 2004, p.19).

O segundo ponto é referente à tentativa de encontrar uma relação comum em todos os filmes produzidos a partir de 1995, como se devessem fazer parte de um movimento ou de uma vanguarda.

Não tem nenhum sentido estético, é um monte de gente fazendo filmes. Eu já vi algumas pessoas tentarem encontrar traços em comum. Você vai encontrar, mas são traços em comum que você vai encontrar em qualquer período da história do cinema brasileiro. Alguém fez essa pergunta: Mas são filmes preocupados em retratar a realidade brasileira. Bem, desde que se faz filmes no Brasil há filmes preocupados em retratar a realidade, isso não é um traço comum (RIZZO *apud* CAMPOS, n2004, p.20).

48

Apesar de não se dever tratar o cinema brasileiro como um continuum, referente a seus conteúdos, como afirma Campos (2004), pode-se traçar um paralelo similar entre eles, referente às suas características de distribuição e exibição. Matta (2008) afirma que a Lei do Audiovisual estimulou a produção fílmica, mas não interferiu na conjuntura nacional de distribuição e exibição. As principais distribuidoras e exibidoras atuantes no Brasil são empresas privadas internacionais. Para essas distribuírem um filme e levá-lo às salas de cinema, ele tem que ser interessante em termos de se esperar um grande público para tal. Segundo o autor, são poucos filmes nacionais que alcançam grande visibilidade, pois, geralmente, não satisfazem os critérios das distribuidoras. Matta afirma que “as produções que trazem o selo da *Globo Filmes* têm obtido destacado desempenho de bilheteria, sendo fundamentais para o incremento da competitividade do cinema nacional” (MATTA, 2008, p. 12).

A *Globo Filmes* foi criada no ano de 1998 para ser o braço cinematográfico das *Organizações Globo*. Caracterizada como uma empresa de múltiplas funções dentro da



atividade cinematográfica, como afirma Borges (2014), a *Globo Filmes* já atuou produzindo filmes, apoiando produções independentes e sendo facilitadora de negociações com distribuidoras e exibidoras. Por pertencer a maior empresa de comunicação do país, a credibilidade da *Globo Filmes* se estende aos filmes que apoia, no que diz respeito às possibilidades de bons números de bilheteria. Além disso, há uma articulação entre a *Globo Filmes* e os outros meios de comunicação das *Organizações Globo*, com os quais ela mantém uma relação sinérgica para divulgação de filmes, além de se utilizar de artistas já consagrados na televisão em suas produções – *star system*.

Remetendo-se à citação de Matta (2008) e a partir da exposição acima, fica compreensível a importância da *Globo Filmes* quanto à presença competitiva de filmes nacionais no próprio cenário exibidor brasileiro, dominado pelos americanos desde os anos 1920. Ao mesmo tempo que, ainda a partir de Borges (2014), nota-se que a atuação da *Globo Filmes* é monopolística dentro do cenário exibidor nacional. Desde sua criação, em 1998, dos filmes que alcançaram mais de 1 milhão de espectadores, apenas cinco não tiveram algum tipo de envolvimento com a *Globo Filmes*.

Isso não quer dizer que um filme que não tenha relações com a *Globo Filmes* não consiga chegar aos cinemas e fazer sucesso, porém, sem o aparato promocional e os *networks* de tal empresa, as dificuldades de se convencer um distribuidor a investir em um filme podem se tornar gigantescas.

### **Considerações Finais**

O objetivo desse artigo foi tecer perspectivas históricas do cinema, com o intuito de elencar fatos e compreendê-los no desenrolar das perspectivas cinematográficas mundial e brasileira. Abordou-se, por exemplo, que a data de nascimento do cinema é uma convenção relacionada à exploração comercial de sua própria atividade, em que a data escolhida para tal – 28/12/1895 – refere-se à primeira exibição paga de filmes, feita pelos irmãos Lumière. A exploração comercial do cinema é iniciada na Europa, porém, são os americanos que constroem uma estrutura industrial e, a partir dela, conseguem levar seus filmes para o mundo todo e lucrar bastante com eles. Tal estrutura industrial americana influenciou a primeira tentativa de industrialização do cinema brasileiro, com a criação dos estúdios Cinédia, Vera Cruz e Atlântida. Apesar do grande sucesso de seus



filmes, problemas administrativos e o esgotamento dos formatos dos próprios filmes – chanchadas - culminaram com a falência dos estúdios nos anos 1950. Ainda nos 1950, surgiu o movimento Cinema Novo, que pregava a valorização do cinema nacional frente ao cinema americano e a realização de filmes com preocupações sociais.

No desenrolar da trajetória do cinema nacional, abordou-se, também, que a atividade cinematográfica foi monopolizada pela Ditadura Militar com a criação da EMBRAFILME, em 1969. Sendo que a produção/distribuição cinematográfica brasileira ficou, praticamente, restrita a ela até o final da década de 1980. Em 1990, o Presidente Fernando Collor fechou a EMBRAFILME e a atividade cinematográfica brasileira ficou estagnada até a criação da Lei do Audiovisual, no governo de Itamar Franco. Tal lei permitiu a retomada da produção fílmica brasileira, porém, os filmes americanos continuaram/continuam sendo majoritários nos cinemas nacionais.

Por fim, abordou-se a influência da *Globo Filmes* no cinema brasileiro, empresa que é o braço cinematográfico das *Organizações Globo*, criada em 1998. Em abordagens de Matta (2008) e Borges (2014), nota-se que a *Globo Filmes* está monopolizando a atividade cinematográfica nacional, na qual os filmes que pretendem chegar ao circuito de cinemas e fazer sucesso, praticamente, têm que passar pelo crivo da *Globo Filmes* e serem apoiados por ela.

Espera-se que esse artigo possa contribuir para compreensões abrangentes do cinema, principalmente o brasileiro. No intuito de estimular reflexões e críticas referentes à sua história e práticas contemporâneas.

## **REFERÊNCIAS**

- ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.
- AMÂNCIO, T. Pacto cinema-Estado: os anos EMBRAFILME. In: *Revista Alceu – PUC-RJ*, v.08, n.15, 2007.
- BERNADET, J.C. *O que é o cinema*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BORGES, D. A produção cinematográfica brasileira (1995-2013) e o atual modelo de políticas públicas para o cinema nacional. *CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 2014, 37, Foz do Iguaçu. Anais 2014. São Paulo: Intercom, 2014.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CAMPOS, R. História do Cinema Brasileiro: Os Ciclos de Produção Mais Próximos ao Mercado. In: *II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho – GT: História da Mídia Audiovisual*, 2004.



- CANTOR DE JAZZ, O – Direção: Alan Crosland – Ficção – 89 min – Warner Bros – 1927.
- CAVALO DE FERRO – Direção: John Ford – Ficção – 100 min – Fox Estúdios – E.UA – 1924.
- CAMPOS, R. História do Cinema Brasileiro – Os Ciclos de Produção Mais Próximos ao Mercado. In: II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho – GT: História da Mídia Audiovisual, 2004.
- CARLOTA JOAQUINA – Direção: Carla Camurati – Ficção – 100 min – Copacabana Filmes – 1995.
- COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS – Direção: Nelson Pereira dos Santos – Brasil – 1971.
- COSTA, A. Compreender o Cinema. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- COSTA, F. C. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- DIAS MELHORES VIRÃO – Direção: Cacá Diegues – Ficção – 92 min – Luz Mágica Produções – Brasil – 1990.
- DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS – Direção: Bruno Barreto – Ficção – 120 min – EMBRAFILME – 1976.
- É COM ESSE QUE EU VOU – Direção: José Carlos Burle – Ficção – Brasil – 1948.
- ETERNAMENTE PAGU – Direção: Norma Bengell – Ficção – 100 min – EMBRAFILME – 1988.
- FONSECA, R. O poder da *Globo Filmes* no cinema brasileiro. *Revista Brasileira de Cinema*, 2003.
- GARCIA, T.C.. O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.
- GRANDE ROUBO DO TREM, O – Direção: Edwin Porter – Ficção – 11 min – E.U.A – 1903.
- GUBERNIKOFF, G. A imagem: representação da mulher no cinema. In: *Revista Conexão – Comunicação e Cultura*, v.08, n.15, 2009.
- HORA DA ESTRELA, A – Direção: Suzana Amaral – Ficção – 96 min – EMBRAFILME – 1985.
- INSPETOR FAUSTÃO E O MALANDRO, O – Direção: Mário Márcio Bandarra – Ficção – Xuxa Produções – 1991.
- IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA – Direção: Jorge Bodansky – Ficção – EMBRAFILME – 1976.
- LANTERNA MÁGICA – Direção: George Méliés - Ficção – 4min52s – França – 1903.
- LEITE, S. F. Cinema brasileiro: das origens a retomada. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.
- LIÇÃO DE AMOR – Direção: Eduardo Escorel – Ficção - 81 min – EMBRAFILME – 1976.
- LIMITE – Direção: Mário Peixoto – Ficção – 120 min – Brasil – 1931.
- MARCA DA MALDADE, A. – Direção: Orson Welles – Ficção – 95 min – Universal Estúdios – E.U.A. – 1958.
- MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MASCARELLO, F. Film Noir. In: MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MATAR OU CORRER – Direção: Carlos Manga – Ficção – 87 min – 1954.
- MATTA, J. P. R. Políticas Públicas Federais de apoio à Indústria Cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: *Revista Desenbahia*, 2008.



- NA PRIMAVERA DA VIDA – Direção: Humberto Mauro – Ficção – Phebo Sul América – 1926.
- NAGIB, L.; ROSA, A. O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO, O – Direção: D.W. Griffith – Ficção – 165 min – Biograph – E.U.A – 1915.
- NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS – Direção: John Ford – Ficção – 100 min – Universal Estúdios – E.U.A – 1939.
- ORQUESTRA DE UM HOMEM SÓ – Direção: George Meliés - Ficção - 1min31s – França – 1900.
- PACTO DE SANGUE – Direção: Billy Wilder – Ficção – 107 min – Universal Estúdios – E.U.A – 1944
- PAIVA, C. O cinema de Hollywood e a invenção da América: Mídias e interculturalidades locais e globais. In: Bocc – Biblioteca on-line de ciências da comunicação, 2006.
- RAMOS, F.; MOURA, R. História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990.
- RIO 40 GRAUS – Direção: Nelson Pereira do Santos – Ficção – 100 min – Brasil – 1955.
- RODRIGUES, C. O Cinema e a Produção - Para Quem Gosta, Faz Ou Quer Fazer Cinema. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- ROSENFELD, A. Cinema: arte e indústria. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- TRAPALHÕES E A ÁRVORE DA JUVENTUDE, OS – Direção: José Alvarenga Jr. – Ficção – 90 min – Renato Aragão Produções – 1991.
- SANGUE MINEIRO – Direção: Humberto Mauro – Ficção - Phebo Sul América – 1929.
- SCHVARZMAN, S. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SCORSESE, M.; WILSON, M. H. Uma viagem pessoal pelo cinema americano. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- SILVA, S. C. Cinema, multidimensionalidade e ideologia. In: Revista Contemporânea, UERJ, n.10, 2008.
- SIMIS, A. Estado e cinema no Brasil. São Paulo: Anablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.
- STAM, R. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- TESOURO PERDIDO – Direção: Humberto Mauro – Ficção – 50 min - Phebo Sul América – 1927.
- TREM PARA AS ESTRELAS, UM – Direção: Cacá Diegues – Ficção – 103 min – EMBRAFILME – 1987.
- TRISTEZAS NÃO PAGAM DÍVIDAS – Direção: Rui Costa e José Carlos Burle – Ficção – Brasil – 1943.
- VIAGEM A LUA – Direção: George Meliés – Ficção – 14 min – França – 1902.
- VUGMAN, F. A formação e a instabilidade dos gêneros hollywoodianos. In: Revista Audiovisual, UNISINOS, n.0, 2003.
- ZANI, R. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. In: Revista Conexão – Comunicação e Cultura, vol.08, n.15, 2009.