



**DESVENDANDO A PEQUENA HISTÓRIA DO CINEMA
BRASILEIRO DE FRANCISCO SILVA NOBRE**

**UNVEILING THE PEQUENA HISTÓRIA DO CINEMA
BRASILEIRO BY FRANCISCO SILVA NOBRE**

Julierme Morais*

Universidade Estadual de Goiás – UEG

 <https://orcid.org/0000-0001-5257-6691>

julierme.morais@ueg.br

RESUMO: No presente artigo, problematizamos a obra *Pequena História do Cinema Brasileiro* (1955), do pesquisador Francisco Silva Nobre. Procuramos compreender os motivos pelos quais seu trabalho é tão pouco debatido, encontrando-se à margem dos estudos sobre a historiografia do cinema brasileiro. Do ponto de vista teórico, a fundamentação de Michel de Certeau (2007) acerca da operação historiográfica nos permite lançar luz sobre elementos debatidos por Silva Nobre, bem como realizar um mergulho na historicidade da obra e no diálogo estabelecido com seus contemporâneos, isto é, os críticos-historiadores de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Francisco Silva Nobre; historiografia; cinema brasileiro.

ABSTRACT: In this paper, we problematise the book *Pequena História do Cinema Brasileiro* (1955) by the researcher Francisco Silva Nobre. We want to understand the reasons why his work is rarely discussed and remains on the margins of studies on the historiography of Brazilian cinema. From a theoretical point of view, Michel de Certeau's (2007) framework of historical operations allows us to shed light on the issues debated by Silva Nobre, as well as to delve into the historicity of his work and the dialogue established with his contemporaries, namely, the critic-historians of his time.

KEYWORDS: Francisco Silva Nobre; historiography; Brazilian Cinema.

* Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Docente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Pesquisador do Grupo de Trabalho Nacional de História Cultural (ANPUH), do Grupo de Estudos de História e Imagens (GEHIM-UEG), do Grupo de Pesquisa CineArte: cinema, análise fílmica e experiência intelectual (Universidade Anhembi Morumbi - SP) e do Grupo de Pesquisa História, Cultura e Subjetividade (UFPI).

[...] o que é uma “obra de valor” em história? Aquela que é reconhecida com tal pelos pares. Aquela que pode ser situada num conjunto operatório. Aquela que representa um progresso com relação ao estatuto atual dos “objetos” e dos métodos históricos e, que, ligada ao meio no qual se elabora, torna possíveis, por sua vez, novas pesquisas.

Michel de Certeau, in *A escrita da história*.

As pesquisas que relacionam de maneira expressiva a História e o cinema enquanto objeto de investigação primária enfrentaram inúmeras dificuldades de se consolidarem ao longo do século XX, especialmente porque os historiadores consideravam a Sétima Arte apenas como produto industrial destinado ao simples entretenimento, gerando enorme desconfiança e até mesmo certo descrédito acadêmico a quem enveredasse por tal caminho. A virada de chave veio somente a partir da chamada *Nova história* nos anos de 1970, cujas perspectivas teórico-metodológicas pautaram-se na proposição e reflexão de novos objetos, novos problemas e novas abordagens para os estudos históricos (LE GOFF; NORA, 1976a, 1976b, 1976c), fazendo com que os historiadores de ofício potencializassem um processo de aceitação do cinema e da atividade cinematográfica como um todo, o incorporando ao seu campo de possíveis investigações mais sólidas, cientificamente válidas e aceita por seus pares.

Com o desdobramento epistemológico da *Nova história*, nos decênios posteriores emergiu a *Nova História Cultural*, abrindo lastro, por um lado, para a abordagem do cinema e da atividade cinematográfica como objetos, como produtores de significações históricas e como práticas socioculturais, econômicas e políticas, e, por outro, à construção de métodos e perspectivas de investigação do próprio processo de produção do conhecimento histórico relativo à História do cinema. Do desenvolvimento das análises atinentes à História do cinema, desde o último decênio do século XX tem surgido uma História da historiografia do cinema muito sugestiva¹. No caso das investigações acerca da História da historiografia do cinema brasileiro, hoje já existe uma vasta bibliografia, porém, muito daquilo que foi produzido tem problematizado obras

¹ Neste último aspecto, dentre os pioneiros nessa abordagem atinente à historiografia, Cf: (ALLEN & GOMERY, 1993; LAGNY, 1993).

canônicas e deixando à margem pesquisadores importantes que contribuíram de forma elementar para a constituição da história de nosso cinema².

É justamente nestas margens que no presente texto problematizamos a obra *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), do escritor, jornalista e pesquisador de cinema brasileiro Francisco Silva Nobre³. O problema fundamental que nos propomos a resolver consiste em buscar explicações acerca do motivo pelo qual a obra de Silva Nobre está justamente à margem, tão pouco investigada pelos pesquisadores da historiografia do cinema brasileiro.

Para tal propósito nos munimos das reflexões acerca da operação historiográfica, empreendida por Michel de Certeau (2007, p. 65-119). O historiador francês desenvolve três elementos que, dados em sua relação, correspondem aos procedimentos de edificação de um trabalho histórico: o lugar social, a prática e a escrita. No tocante ao lugar social, esboça que a articulação de toda pesquisa historiográfica com seu lugar de produção, seja ele social, econômico, político e cultural, promove uma vinculação deste lugar aos interesses, métodos e, conseqüentemente, documentos e questões passíveis de análise do pesquisador. Sendo assim, tal lugar social tem em seu núcleo, o “o não dito”; “a instituição histórica” que o historiador está vinculado; a “sociedade” que o historiador se relaciona; e o “papel de interdição e permissão” de suas produções por essa mesma sociedade (CERTEAU, 2007, p. 66-77). Acerca da prática de pesquisa do historiador, Certeau tece uma análise epistemológica, aprofundando no fato de que cada sociedade se pensa historicamente com os instrumentos que lhe são dados. Nesse sentido, secciona

² Cf. (MORAIS, 2016; MORAIS, 2022).

³ Francisco Silva Nobre nasceu em Morada Nova (Ceará) em 19 de agosto de 1923. Se formou em economia pela Faculdade de Ciências Econômicas do Ceará, em 1943. Em 1944, ingressou no quadro de funcionários do Banco do Brasil, fazendo carreira e servindo inúmeros órgãos públicos — tais como Banco Central do Brasil (BCB) e Caixa Econômica Federal (CEF) — e participando de grupos de estudo e fazendo cursos — Administração da Escola Brasileira de Administração Pública, da Fundação Getúlio Vargas, e Instituto de Administração e Gerência da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Em longa carreira, presidiu diversas entidades: Associação dos Servidores do Banco Central (ASBAC), Associação dos Antigos Funcionários do Banco do Brasil (AFBB); Academia Cearense de Ciências, Letras e Artes do Rio de Janeiro, Academia Pan-Americana de Letras e Artes, Academia de Letras do Estado do Rio de Janeiro e Casa do Ceará. Ainda foi secretário geral da Sociedade de Homens de Letras do Brasil, da Federação das Academias de Letras do Brasil, da Academia Guanabarina de Letras, do Cenáculo Brasileiro de Letras e Artes e de Academia Luso-Brasileira de Letras. Sócio correspondente do Instituto do Ceará, da Academia Cearense de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, da Academia Acreana de Letras, e da Academia Cearense de Ciências Letras e Artes do Rio de Janeiro (ACCLARJ). Na seara jornalística, especificamente em publicações, tem seu nome ligado à *A Idéia* — revista do Clube Liceal de Estudos —, *Jangada* — do Centro de Estudos Juvenal Galeno —, *Mocidade*, *Revista Contemporânea*, *Gazeta de Notícias* — onde foi revisor a redator-chefe —, *O Nordeste*, *Revista AABB*, *ASBAC*, *Cadernos da AABB*, dentre outras, além de ter publicado inúmeras obras, inclusive sobre cinema brasileiro, como *Pequena história do cinema brasileiro*, de 1955, e *À margem do cinema brasileiro*, de 1963 (SILVA NOBRE, 1996).

essa prática em alguns procedimentos: a “articulação natureza-cultura”; o “estabelecimento das fontes ou redistribuição do espaço”; o “fazer surgir diferenças do modelo ao desvio”; o “trabalho sobre o limite”; e na relação de “crítica e história” (CERTEAU, 2007, p. 78-93). Por fim, o historiador francês busca compreender alguns aspectos presentes na narrativa dos pesquisadores em história, a *mise en scène* literária, partindo da tese segundo a qual a urdidura de enredo deve ser considerada histórica somente se for articulada com o lugar social e a prática de pesquisa. Nesta medida, Certeau problematiza tal urdidura apontando a existência de uma “inversão escriturária”; “uma cronologia ou lei mascarada”; uma “construção desdobrada”; e um “lugar do morto e o lugar do leitor” (CERTEAU, 2007, p. 93-119).

Com efeito, a perspectiva teórica adotada, quando necessária, nos proporcionará um mergulho profundo na obra de Silva Nobre, no sentido de reconstruir hermeneuticamente o processo de sua constituição, primando por compreender a coerência ou não de suas perspectivas de sentido. Dito de outra forma, isso significa que o exame dos elementos lançados à baila por Francisco Silva Nobre, sobretudo aqueles que possibilitaram a constituição de sentido de seus argumentos, nos permitirá um mergulho na historicidade de *Pequena história do cinema brasileiro*, averiguando seus possíveis diálogos com outros pesquisadores de seu tempo histórico, para, assim, buscar respostas ao problema fundamental a que nos propomos a resolver neste texto.

NOTAS SOBRE OS ESTUDOS DE CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS DE 1950

As pesquisas atinentes ao cinema no Brasil fazem parte de um processo bastante moroso e particularmente complexo desdobrado de atividades culturais potencializadas somente a partir da metade do século passado. Nesse período, uma efervescência cultural surgiu paulatinamente e articulada ao estabelecimento de instituições que sustentariam aquele processo histórico. Congressos de cinema, como o *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro* (1952), realizado em São Paulo, bem como o *I e II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro*, respectivamente, realizados em 1952, no Rio de Janeiro, e 1953 em São Paulo, fizeram o papel de arregimentar adeptos da cinematografia nacional, de lançar luz em políticas relativas aos diferentes segmentos da atividade cinematográfica e dá impulso inicial a um processo no qual a cultura cinematográfica passou a ter uma carga maior de legitimidade.

O mesmo ocorreu com a implementação efetiva do *Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo* (CEC-SP) (1950), do *Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais* (CEC-MG) (1951), da *Cinemateca Brasileira* (1956) e da *Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (1957). Tais empreendimentos promoveram o estreitamento do contato da intelectualidade brasileira com o acervo cinematográfico nacional e os filmes clássicos do cinema mundial, bem como a interação dos profissionais (em especial, críticos de cinema, técnicos, produtores, cineastas e agitadores culturais) com uma bibliografia cinematográfica mais atualizada, além de incitar pesquisas atinentes à história do cinema nacional. Naquela conjuntura, ao juízo de Renato Ortiz, o conceito de cultura foi remodelado, pois

[...] os intelectuais do ISEB analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico. [...] Categorias como “aculturação” são pouco a pouco substituídas por outras como “transplantação cultural”, “cultura alienada” etc. Seguindo os passos da sociologia e da filosofia alemãs, Manchei e Hegel, por exemplo, os ibsenianos dirão que cultura significa as objetivações do espírito humano. Mas eles insistirão sobretudo no fato de que a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental. Ao se conceber o domínio da cultura como elemento de transformação socioeconômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos (ORTIZ, 1986, p. 45-46).



Em termos cinematográficos, tornava-se necessário ter uma história nacional, conhecê-la e transformar seus desajustes e insucessos em orientação para o presente e na construção de um futuro totalmente distinto. Em vista disso, os intelectuais vinculados ao cinema, naturalmente informados por projetos nacionalistas ajustados à tese de superação do atraso brasileiro e de reflexão acerca de novas formas de sociabilidade, enveredaram-se num mergulho mais profundo na história, pois acervo de filmes e documentação, bem como lugares propícios para a pesquisa já eram vislumbrados no horizonte, muito embora ainda muito poucos de documentação expressiva relativa ao cinema brasileiro⁴. Como bem colocou Eduardo Morettin:

⁴ Aliando-se a esses fatores, sobre o primeiro quinquênio dos anos 50 não se pode deixar a margem o fator produção cinematográfica. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, em São Paulo (1949-1954), e *Atlântida Cinematográfica*, no Rio de Janeiro (1941-1962), constituíram-se nos principais veículos produtores de filmes no Brasil. Sobre *Vera Cruz* e *Atlântida*, respectivamente Cf. (GALVÃO, 1981; DIAS, 1993).

O voltar-se para trás implicava, literalmente, em aprender com os erros, repensar estratégias cuja eficácia deveriam ter sua validade verificada, arma de combate dentro de um campo de luta bem demarcado: o da conquista de um mercado exibidor para os filmes aqui feitos (MORETTIN, 2014, p. 56).

Em verdade, havia uma carência de orientação histórica por parte dos sujeitos engajados na causa cinema brasileiro, que desencadeou um movimento pelo resgate do passado do cinema brasileiro com perspectiva de orientação presente e futura. Nesse movimento, percebeu-se inúmeros problemas para além do contato dos pesquisadores com os filmes, uma vez que também era necessário construir uma base de arquivos de apoio as pesquisas, contendo documentos contábeis, roteiros e seus possíveis rascunhos, críticas de jornal e revistas acerca dos filmes, documentação vinculada à legislação cinematográfica, correspondências dos profissionais que trabalharam nos filmes, etc. Ademais, os problemas agravavam-se caso o pesquisador propusesse escrever sobre a distribuição e a exibição cinematográficas nacionais, pois, se dados atinentes à produção eram parcos, aqueles referentes à exibição estavam em estado mais precário ainda.

A carência de fontes, em última análise, demonstrava inexistência de uma tradição de preservação e, conseqüentemente, de produção de conhecimento histórico. Como resposta, na década de 1950 um ideal preservacionista de filmes e documentação sobre o cinema brasileiro era disseminado em consonância com a intenção de intervenção na experiência histórica através da confecção de narrativas panorâmicas, especialmente entre os críticos-pesquisadores da seara cinematográfica do eixo Rio-São Paulo.

PEQUENA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

À luz desse contexto, Francisco Silva Nobre, com a obra *Pequena história do cinema brasileiro* (1955) buscava se inserir num verdadeiro movimento de escrita de nossa história cinematográfica⁵, porém, como um *outsider* cearense e editor dos Cadernos da Associação Atlética Branco do Brasil (AABB). Podendo ser considerada

⁵ Neste contexto surgiram inúmeros textos: “[...] *Roteiro do cinema mudo brasileiro – I e Roteiro do cinema mudo brasileiro – II*, ambos de Pery Ribas; *História do cinema brasileiro* (sonoro), de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *Subsídio para uma história do cinema pernambucano*, de Jota Soares; *São Paulo é hoje o centro mais importante da produção cinematográfica de todo o país*, de Flávio Tambellini; *O ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro*, de Humberto Mauro; *A história do cinema em São Paulo*, de Walter Rocha; *As idades do cinema brasileiro*, de Benedito J. Duarte; *pequena história do cinema brasileiro*, de Benedito J. Duarte; *pequena história do cinema brasileiro*, de Francisco Silva Nobre; *A história do cinema brasileiro – capítulo I e A história do cinema brasileiro – capítulo II*, de Adhemar Gonzaga; e *Subsídios para uma história do cinema em São Paulo*, de Múcio P. Ferreira (MORAIS, 2016, p. 3).

uma das primeiras obras editadas em formato de livro acerca da história do cinema nacional, até onde se tem informações, o trabalho de Silva Nobre consistia num apanhado cronológico, cuja disposição em arrolar nomes de personalidades ligadas ao cinema, títulos de filmes e eventos dos quais dispunha de dados e informações é entremeada por alguns comentários críticos que nos subsidiam na reflexão.

Formalmente, o texto é dividido em algumas considerações iniciais sob o título “À guisa de introdução”, na qual Silva Nobre expôs as perspectivas da pesquisa; numa seção intitulada “Antecedentes históricos”, em que delineou uma sintética cronologia de acontecimentos demonstrativos do interesse das civilizações em projetar imagens, bem como fez referência às primeiras projeções do cinematógrafo na França e no Brasil; outra seção na qual dedicou-se exclusivamente ao cinema brasileiro, “O primeiro giro de manivela” (que percorreu de 1903, datação atribuída à filmagens do português Antônio Leal na Avenida Central, no Rio de Janeiro, até 1954, momento em que mencionou, dentre outros eventos, a realização do I *Festival Internacional de Cinema*, em São Paulo); e por fim, numa conclusão intitulada “Panorama Atual”, na qual o autor teceu mais precisamente comentários e colocou seus pontos de vista acerca da situação do cinema nacional no primeiro quadrimestre de 1955.

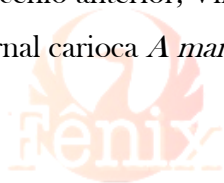
Alguns elementos marcaram efetivamente *Pequena história do cinema brasileiro*. São eles: 1) a ideia de que já existia cinema propriamente brasileiro, porém sua história ainda não havia sido contada; 2) a menção, mesmo que tímida, ao evolucionismo e sua aplicação à nossa cinematografia; 3) a solicitação de benevolência dos leitores diante de tarefa tão árdua que recaía nas costas de quem se aventurava a escrever a história do cinema brasileiro; 4) a menção ao início do cinema no Brasil, descrevendo tanto as primeiras exhibições quanto a primeira filmagem de que dispunha de informações; 5) a preocupação em justapor o maior número possível de dados, mesmo que descritivamente, de produção e exibição de filmes documentários e ficcionais, curta, média ou longa-metragem, bem como trabalhar suas possíveis articulações com o que acontecia no cinema mundial; 6) a reflexão que polarizou cinema brasileiro *versus* cinema estrangeiro e encontrou na invasão de nosso mercado interno um dos principais entraves à nossa industrialização cinematográfica; 7) a cobrança para que o poder estatal monopolizasse o papel de propiciar a industrialização do cinema nacional. A linha mestra que perpassou praticamente todos os elementos mencionados consiste no nacionalismo. Por meio dele, Silva Nobre demonstrou sua postura de “assistente cômico” do cinema brasileiro, entretanto, como afirma Arthur Autran F. Sá Neto, seu nacionalismo não

consistia no nacionalismo de esquerda, sobretudo porque teceu severas críticas à postura comunista de Alberto Cavalcanti na obra *Filme e realidade* (SÁ NETO, 2003, p. 147).

Logo no início de seu texto, numa epígrafe bastante sugestiva escrita de próprio punho, Silva Nobre deixou bem claras as suas intenções, pontuando a crença na existência de um cinema propriamente brasileiro, porém a ausência de uma narrativa que contasse essa história, salientando:

Ainda não foi escrita a história do Cinema Brasileiro; o presente opúsculo não pretende preencher essa lacuna, mas, apenas, lembrar, de maneira sucinta, alguns momentos de nossa evolução cinematográfica. Não procuramos fazer trabalho de análise, limitando-nos à apresentação de dados colhidos nas poucas fontes de que dispomos para estudar o assunto. Excusamos-nos, por isso, das falhas e omissões em que incorremos (SILVA NOBRE, 1955, p. 5).

A constatação de que não havia sido escrita uma história do cinema brasileiro era consenso entre os pesquisadores dos anos de 1950, não deixando de ser uma verdade óbvia, todavia, traz alguns desdobramentos interessantes que merecem maior atenção. No decênio anterior, Vinícius de Moraes, que havia atuado com êxito na crítica de cinema do jornal carioca *A manhã*, escrevendo nas páginas da revista *Clima*, pontuava:



www.revistafenix.pro.br

Não posso ser o historiador do cinema brasileiro. Primeiro, porque ele ainda não tem uma História; segundo, porque se a tivesse não seria eu a pessoa mais indicada para contá-la, que a conheço imperfeitamente. O meu interesse atual pelo Cinema no Brasil é uma vontade de vê-lo surgir mais que qualquer coisa (MORAES, 1944 citado por SÁ NETO, 2003, 133).

Temos nessa passagem de Vinícius de Moraes dois sentidos do termo história. O autor salientou que o cinema brasileiro não possuía uma “História”, isto é, eventos e ações humanas ligados diretamente ao cinema nacional ao longo do tempo. Conseqüentemente, uma narração desses eventos e ações seria impossível, indignos de serem adjetivados “brasileiros”. Tal argumento nos remonta para uma questão que parece já superada em Silva Nobre, explicitando de certo modo um deslocamento da mentalidade acerca do cinema nacional nos anos de 1950. Apesar de a ideia do nacional estar presente no trecho do pesquisador, suas colocações reconfiguraram o que havia sido colocado por Vinícius de Moraes, na medida em que desconsiderava a existência de uma “História” do cinema propriamente brasileiro — dos eventos e ações inerentes ao cinema nacional ao longo do tempo dignos do adjetivo brasileiro —, mas, sim, apenas mencionava a não existência de uma narrativa sobre ela.

Especificamente no trecho de Silva Nobre supracitado, não são deixadas dúvidas de que não era sua intenção escrever uma história do cinema nacional propriamente dita, mas, sim, lembrar sucintamente “alguns momentos de nossa evolução cinematográfica”. Aqui, por um lado, surgia, mesmo timidamente, a noção de evolução e, por outro, ressoava a solicitação de benevolência aos leitores. No tocante à ideia de evolução aplicada por Silva Nobre à nossa cinematografia, cabe dizer que ela marcou o decênio de 1950, uma vez que a bibliografia cinematográfica que chegou aos pesquisadores brasileiros a trazia na bagagem⁶. Quanto ao apelo pela benevolência dos leitores, também era usual no período. Grande parte dos pesquisadores solicitava e ainda solicitaria certo comedimento nas críticas a quem, diante de tarefa tão árdua como escrever a história do cinema brasileiro, se aventurava a fazê-la⁷.

Outro elemento de ressonância aparece na menção feita pelo autor ao início do cinema no Brasil, descrevendo tanto as primeiras exhibições quanto a primeira filmagem de que dispunha de informações. Na seção “Antecedentes Históricos”, explicitou exhibições no país:



Logo teve início a penetração do Cinema em todo o extenso território nacional; assim é que, em março de 1898, em Belo Horizonte, o sr. M. Mardoc, com aparelho Édson, realizou as primeiras exhibições na capital mineira, tendo por local a residência do sr. Hermilo Alves, na rua Goiás (SILVA NOBRE, 1955, p. 11).

Já na seção “O primeiro giro da manivela”, salientou no primeiro parágrafo:

No dia 5 de novembro de 1903, o português Antonio Leal realizou os primeiros movimentos de câmara cinematográfica no Brasil, filmando cenas naturais na Avenida Central (hoje, Rio Branco). Há dúvidas, porém, quanto ao ano em que isso se deu, pois temos lido referências, também, a 1902 e 1905. A data foi, por esse motivo, proclamada como o “Dia do cinema brasileiro” (SILVA NOBRE, 1955, p. 12).

⁶ Somente como exemplo, o francês Georges Sadoul, em sua *Histoire Générale du cinéma Mondial*, escrita em quatro tomos de 1946 a 1952, de acordo com Michèle Lagny (1992), compõe sua narrativa atinente à história do cinema mundial com base na ideia de progresso, isto é, de uma arte em plena evolução, que se desdobra dos “pioneiros” até o momento de sua urdidura (LAGNY, 1992).

⁷ Como exemplo, mesmo Adhemar Gonzaga, possuidor do maior e mais organizado arquivo de cinema nacional dos anos de 1950, justificava as dificuldades com base na demora na colheita de dados, quando existiam, e nas dificuldades em sua leitura devido à não classificação Gonzaga afirmara com muita clareza: “[...] escrever a História do Cinema Brasileiro é tarefa árdua e demorada que demanda colheita de dados onde eles não estão classificados e prontos para cômodas consultas” (GONZAGA, 1954 citado por SÁ NETO, 2003, p. 140).

Afere-se nesses dois trechos o valor que autor atribuiu à exposição do maior número possível de informações de que dispunha, pois até chegou a aventar outras duas possibilidades de datação do suposto “Primeiro giro da manivela” em terras nacionais (1902 e 1903). Ainda é válido ressaltar que, mesmo que houvesse dúvidas quanto à datação, a atribuição de uma primeira filmagem no Brasil ao português Antonio Leal não era novidade no decênio de 1950. Pedro Lima já se enveredara em tal acontecimento nos anos de 1920 (LIMA, 1924 citado por SÁ NETO, 2003, p. 132), sendo possivelmente a principal fonte utilizada por Silva Nobre, demonstrando, de sua parte, também certa preocupação com a marca de origem do cinema nacional.

A preocupação, mesmo que descritiva, de justapor dados referentes à produção e exibição de filmes documentários e ficcionais, de curta, média ou longa-metragem, em possíveis articulações com o que acontecia no cinema mundial também surgiu com frequência em *Pequena história do cinema brasileiro*. A produção de filmes de longa-metragem ficcionais e a ideia de *Bela época* do cinema brasileiro, entre 1908 e 1911-1912, apareceram em descrições, contudo não ao ponto de constituírem-se a linha mestra do livro ou ganharem algum realce, uma vez que dados sobre produções de curtas-metragens e documentários, exibições, inaugurações de salas de cinema, surgimento de produtoras, cineclubes, filмотecas e revistas, cuja temática era cinema, é que ditaram os rumos da ordenação de acontecimentos empreitada por Silva Nobre. Sob esse prisma, três trechos merecem ser expostos aqui com maior aprofundamento.

No primeiro trecho, o autor enquadrou a história do cinema nacional dentro da história do cinema mundial, fator que passava diretamente pela não predileção por produção nacional de longas-metragens ficcionais. Ao apontar as exibições de filmes estrangeiros no Brasil, logo após enfatizar as primeiras projeções dos irmãos Lumière na França, expôs:

Apesar da distância que nos separava dos principais países do mundo, não demoramos a conhecer a importante descoberta. Pouco mais de um ano depois da estreia oficial do Cinema, 1897 registrou para nós as seguintes ocorrências significativas: – 15 DE JANEIRO: primeira apresentação do “Kinetografo” de Edison, no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro. – 15 DE JULHO: o empresário Henri Picolet, ainda no Teatro Lucinda, iniciou a exibição de filmes, no Brasil, pelo sistema Lumière. – 30 DE JULHO: começou a primeira temporada carioca de cinema, com aparelho Lumière especialmente importado. As sessões eram realizadas no “Salão de Novidades”, à rua Ouvidor 141, sendo o negócio explorado pelo Sr. Sales Segreto; a aceitação pública foi enorme (SILVA NOBRE, p. 11).

Nota-se que são trazidas para o debate informações sobre atividades estrangeiras alheias a produção cinematográfica nacional de longas-metragens ficcionais. Na verdade, Silva Nobre atribuiu mesmo ênfase à exibição, pois todos os filmes exibidos no período e retratados pelo pesquisador consistem em curtas-metragens: documentários de atualidades e estrangeiros. Possivelmente, os dados à disposição é que ditaram o ritmo dessa descrição de acontecimentos.

No segundo trecho, iniciativa de igual teor foi efetivada. Silva Nobre fez menção explícita à chegada do cinema falado no Brasil e a consequente discussão sobre ele, afirmando:

1929

– O CINEMA FALADO chega ao Rio de Janeiro, com a exibição de “Broadway Melody”, da Metro; logo depois, “Fox Folies” permanece durante 6 semanas na tela da Odeon, esgotando lotações. [...] – A WARNER BROS. Inicia suas atividades no Brasil. [...] – ENTREVISTADO por um jornal paulista, Jaime Costa junta-se ao grupo Chaplin, René Clair e outros que consideram ser o cinema falado uma coisa irrealizável, “tão difícil como o teatro mudo” (SILVA NOBRE, 1955, p. 18-19).

Subjaz às asserções novamente o não privilégio pela produção de longas-metragens ficcionais. Evidentemente, uma considerada “profissão de fé ideológica” (BERNARDET, 1995) em elidir dados externos ao nacional e à produção de longas ficcionais não fez parte dos planos do autor, pois, do contrário, as atividades estrangeiras em solo nacional supracitadas não apareceriam, tampouco ensejariam mais dados sobre sua influência em nossas mentes pensantes da atividade cinematográfica.

No terceiro trecho, na seção “O primeiro giro da manivela”, ao argumentar sobre o período de 1907 a 1911, considerado ulteriormente por outros pesquisadores (com algumas nuances de datação) a *Bela época* do cinema brasileiro⁸, o autor justapôs em ordem cronológica diversos acontecimentos sem realçá-los de maneira muito expressiva. Em 1907 foram localizados, além da película *Os estranguladores*, de Marzullo, o importante papel de Francisco Serrador na produção de cerca de meia centena de filmes falantes e a inauguração dos Cinematógrafos *Parisiense*, *Pathé* e *Ouidor*, todos no Rio de Janeiro. Em 1908, foram mencionadas um filme de Paulo

⁸ Recortada pela “historiografia clássica” como um período vigoroso de nossa cinematografia, existente entre 1908 e 1911-1912 no qual houve uma harmonia de interesses entre setores da produção, distribuição e exibição, a *Bela época* do cinema brasileiro foi um recorte efetuado por Vicente de Paula Araújo em obra de 1976, porém já havia sido difundida por Paulo Emílio Salles Gomes em 1966. Cf. (ARAÚJO, 1976; SALLES GOMES, 1980).

Benedetti rodado em Minas Gerais e diversas inaugurações de salas de exibição no Rio de Janeiro. No ano de 1909, mais salas na capital federal receberam alusão, bem como o filme *Paz e Amor*, de José do Patrocínio Filho, foi considerado “a mais conhecida fita de nosso primitivo cinema”. Em 1910, Francisco Serrador constituiu o nome de destaque, uma vez que o autor apontou sua importância na inauguração de salas de exibição em cerca de 150 cidades do interior do Estado de São Paulo. 1911 (posteriormente considerado marco do declínio da *Bela época*) foi elidido na cronologia efetuada por Silva Nobre, que o ignorou e saltou para 1912, ano em que Roquette Pinto foi o único realizador citado, sobretudo por capturar cenas do cotidiano de índios da tribo Nambikuara e projetá-las em reuniões culturais (SILVA NOBRE, p. 13-16).

Com efeito, o período mencionado foi proposto sem fazer alusão a qualquer tipo de acontecimento mais vultoso que aumentasse ou diminuísse quantitativa ou qualitativamente a produção, exibição ou distribuição cinematográfica no Brasil. Nesse sentido, percebe-se que o recorte temporal não foi objeto de investimento entusiasmado por parte do autor. Em verdade, Silva Nobre mencionou um “boom” da atividade cinematográfica nacional justamente no posterior, afirmando:



1913
– IRRADIA-SE por todos os pontos do território brasileiro o trabalho de nossos primitivos cineastas; não se limitaram eles a filmar no Rio e São Paulo, onde se localizam os primeiros arremedos de estúdios e laboratórios. Pode-se notar a existência de conhecimento de nossas amplas possibilidades no terreno cinematográfico e procura-se aproveitar, em “shorts” e documentários a respeito de nossa economia, de nossa cultura, de nossa vida, enfim, o que melhor propaganda possa fazer de nossa gente e de nossa terra (SILVA NOBRE, p. 16).

Silva Nobre não aventou nenhuma explicação mais acurada para tal “irradiação” do trabalho cinematográfico e já assinalou, em 1914, um suposto colapso, salientando:

O grande conflito que envolvia toda a Europa desde 1914 havia de escrever uma página nova na história do Cinema. Os Estados Unidos da América do Norte já eram, então, o País mais respeitado do mundo e se haviam imposto em todos os setores das atividades humanas; isso fez com que para lá convergisse grande quantidade de técnicos com ampla experiência e largos recursos econômicos, pelo que não lhes foi difícil estabelecer Cinema sob novas bases, inteiramente industriais, a que se deveria a maior evolução desse meio de expressão do pensamento. Os competidores europeus, obstados em seu trabalho pela guerra continuada e cruenta, tiveram de ceder terreno: a penetração do filme americano em todos os mercados, mesmo europeus, fez-se, assim, naturalmente, e as plateias vibravam com a ingenuidade cômica de Carlitos ou as façanhas indescritíveis dos heróis

do “western”; era, de fato, a segunda idade do Cinema, aquela que Lumière não ousara sonhar, nem Méliès lograra atingir com seu portentoso gênio (SILVA NOBRE, p. 17-18).

Aqui, o autor aventou uma explicação para um possível malogro da atividade cinematográfica nacional: o advento da indústria cinematográfica norte-americana sob novas bases e a invasão de suas produções em todos os mercados. Entretanto, mais notório ainda é que isso não o influenciou a mencionar uma crise de produção no Brasil (como depois procederam outros pesquisadores), uma vez que assinalou, em 1915, *Inocência*, de Vítor Capellaro, e, em 1916, o cinema educativo realizado por Venerando da Graça, *Pátria e bandeira*, de Antônio Leal, *O guarani* e *O mulato*, de Capellaro, e a instalação de uma filial da *Paramount* no Rio de Janeiro (SILVA NOBRE, 1955, p. 18-19).

Com relação a um possível sucesso de público, ou seja, de recepção quantitativamente positiva das películas nacionais nessa conjuntura no Brasil, o pesquisador enfatizou:



A VERDADE é que muito se fez nos primeiros tempos de nosso Cinema, talvez porque os problemas de então fossem bem mais simples. Os filmes procuravam retratar algo de nosso e poderíamos ter estabelecido uma indústria cinematográfica com caráter nacional, impondo-se perante o mundo. Infelizmente, isso não chegou a acontecer, conquanto o público recebesse e aplaudisse nossos filmes da mesma forma que os estrangeiros (SILVA NOBRE, 1955, p. 18).

Diante dessas colocações, é pertinente mencionar que Silva Nobre abriu brechas para se interpretar os primeiros anos de nosso cinema como frutíferos. No entanto, ele não demarcou com um recorte preciso essas atividades, a partir das quais foram consideradas possibilidades de estabelecimento de uma indústria cinematográfica em terras nacionais. Do mesmo modo, quanto a uma suposta *Bela época* do cinema brasileiro, suas informações foram genéricas, carecendo de maior explicação e referências, assim como de um maior número de dados e informações pertinentes.

À luz disso, a postura de Silva Nobre é digna de problematização. Para Jean-Claude Bernardet (1995), devido a falta de documentação relativa ao público e às salas de cinema no país, na historiografia do cinema brasileiro ocorreu a elaboração de uma periodização de nossa história cinematográfica pautada apenas no processo de produção de filmes de longa-metragem ficcionais, o único processo da tríade produção-distribuição-exibição que não sofria interferência direta dos interesses do cinema estrangeiro. Na esteira dessa proposição, efetuou-se um recorte com uma visão mítica de história, cuja

organização alojou um tempo primitivo, enquanto uma “Bela época” (de suposta harmonia de interesses entre produtores, distribuidores e exibidores de filmes), um período fértil a ser repostado como utopia num futuro alvissareiro para a cinematografia nacional.

Sendo assim, os elementos trazidos por Silva Nobre nos remetem à predisposição do pesquisador em explicitar não somente a produção de filmes de longa-metragem ficcionais ou realçar uma *Bela época*, mas, sim, todos os acontecimentos dos quais possuía informação. Portanto, uma hipótese poderia ser alimentada simplesmente pela ideia da falta de dados relativos ao período em voga, o que impossibilitaria o estabelecimento e até uma primeira menção a acontecimentos, fatos ou pessoas do período, informações de que os pesquisadores posteriores já dispunham. Isso não elide o fato de Silva Nobre não trazê-los em sua obra. De todo modo, o fato é que o autor não segue na mesma perspectiva canônica da historiografia clássica do cinema brasileiro (que viria se estabelecer como hegemônica no decênio de 1960), ou por não possuir informações para tal, ou por simplesmente não ter predisposição em explicitar somente a produção de filmes de longa-metragem ficcionais, realçando uma *Bela época* com base na harmonia de interesses existentes entre produção-distribuição-exibição.

Outro contundente elemento presente na obra de Silva Nobre reside na reflexão que polariza cinema brasileiro *versus* cinema estrangeiro e encontra na invasão do mercado interno um dos principais entraves à nossa industrialização cinematográfica. Na seção “Panorama atual”, ele salientou:

Importamos, em média, anualmente, 800 filmes de longa-metragem e o consumo não vai além de 500. Pelo cinema se verifica a maior evasão de nossas divisas, quando poderíamos estar a vê-las crescerem por seu intermédio. Não tiramos mais de 20 cópias de uma película, as indispensáveis para o consumo interno, quando outras nações, como a Argentina, chegam a fazer 100, destinadas à exportação. O filme estrangeiro entra no Brasil inteiramente pago das despesas de produção e, portanto, todo o rendimento que aqui obtém representa lucro para o produtor; ao contrário, a fita nacional, que penetra o mercado externo, tem, obrigatoriamente, de cobrir o seu custo com o resultado de sua exibição, exclusivamente, no território nacional (SILVA NOBRE, 1955, p. 120-121).

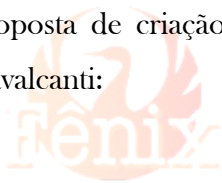
As palavras do autor nos dizem muito. Foi delineada uma conjuntura na qual nossa importação era quantitativamente maior do que nossa produção e as possíveis cópias para exibição, tanto no mercado interno quanto no externo. Dessa forma, surgiu a máxima de que a invasão de nosso mercado interno pelos filmes estrangeiros, ao lado da

falta de um sistema que possibilitasse uma luta ao menos igualitária com o produto de fora, inclusive em território alheio, seria um dos principais entraves à constituição de uma indústria cinematográfica nacional. Nesse encadeamento de ideias, o filme brasileiro, sem lugar preciso e condições financeiras para ser produto de exportação, concomitantemente foi prejudicado também no mercado interno, que seria seu lugar de excelência. Tais argumentos possuem desdobramentos.

Na seção “O primeiro giro da manivela”, discutindo a falta de interesse governamental em se envolver na questão, Silva Nobre afirma:

Os sacrifícios eram pedras no meio do caminho, sempre ultrapassados pela boa vontade e pela decisão de se fazer alguma coisa realmente útil [por parte dos primeiros “cineastas” nacionais]. Mas, padecíamos, como ainda hoje, da falta de recursos; o governo não se apercebeu do que o Cinema poderia representar para o Brasil como fonte de divisas e não lhe deu a ajuda de que ele carecia. Muitos planos e projetos tiveram, por isso, de ser deixados à margem (SILVA NOBRE, 1955, p. 18).

Já na seção “Panorama Atual”, a crítica foi mais ácida, sobretudo acerca da proposta de criação do *Instituto Nacional de Cinema* (INC), sob a tutela de Alberto Cavalcanti:



www.revistafenix.pro.br

Cinema é trabalho de equipe, acima de tudo, e exige muito dinheiro: qualquer filme, por mais barato, não sai hoje em dia, por menos de dois milhões de cruzeiros e não temos capitalistas suficientemente esclarecidos que se interessem por seu financiamento nem leis que assegurem aos realizadores honestos e bem intencionados a possibilidade de amparo pelo Governo, na hipótese de eventuais fracassos financeiros. O caso da Vera Cruz é recente: está na memória de todos o interesse das autoridades públicas para evitar a dilapidação de seu magnífico patrimônio, mas as providências requeridas pelo caso se desenrolam lentamente, à falta de legislação adequada, e quem sabe se o resultado final será satisfatório?! Há o projeto de criação do Instituto Nacional de Cinema, que aguarda vez no Congresso; as opiniões a respeito da matéria são muito controvertidas e não acreditamos em seu sucesso; poderá servir em alguns casos, mas os reflexos que acarretará ao progresso de nossa indústria cinematográfica serão insignificantes (SILVA NOBRE, 1955, p. 121-122).

Para o pesquisador a atuação do Estado sempre foi marcada pela ineficácia, ao contrário dos militantes do cinema nacional, que, mesmo com “pedras no meio do caminho”, faziam sua parte no sentido industrializar nossa cinematografia. Em sua contemporaneidade, Silva Nobre não acreditava na industrialização do cinema brasileiro com medidas paliativas, chegando a pontuar sua desconfiança com relação a mudanças

estruturais por intermédio da criação do Instituto Nacional de Cinema, que efetivamente foi criado apenas uma década depois de sua obra⁹. No decênio de 1950, o complexo industrial construído no interior de São Paulo para abrigar os estúdios da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, surgido sob a perspectiva de industrializar efetivamente o cinema brasileiro, mas que, porém, demonstrou-se malgrado devido à falta de lugar no mercado exibidor nacional ocupado pelo filme estrangeiro, encaminhou os debates para a necessária mudança da intensa relação mercadológica desigual para filme brasileiro no seu próprio mercado. Em face disso, Silva Nobre também encampava cobranças para o Estado assumir nossa industrialização cinematográfica.

Por fim, o corte nacionalista que consiste na linha mestra de todo o texto de Francisco Silva Nobre apareceu em diversas passagens. Seleccionamos duas que consideramos mais explícitas. Em sua “À guisa de introdução”, argumentou:



O Cinema Brasileiro, como, de resto, tudo que nos cerca, não assumiu, até hoje, atitude própria e definida. Não nos apercebemos ainda do grande valor cultural e da extraordinária importância econômica do Cinema. A verdade é que somos um povo que ainda não formou a sua personalidade. Não temos confiança no que é nosso. [...] Não buscamos soluções próprias para os nossos problemas; preferimos valer-nos dos resultados a que chegaram outros povos, numa preguiça mental e num comodismo que surpreendem e pasmam. Os produtos nativos, por superiores que, muitas vezes, sejam aos de outras nacionalidades, não merecem a nossa aceitação; preferimos a mercadoria estrangeira, não porque seja melhor, mas por essa única razão – porque é estrangeira. O que ocorre com outros ramos da indústria, dá-se, também, no Cinema Brasileiro. Batemos palmas a filmes da pior qualidade produzidos alhures, mas regateamos aplausos a produções honestas e de categoria regular feitas em nossos estúdios. [...] entendemos, erradamente, que não temos homens de Cinema capazes e dignos. Negamos-lhes o menor crédito de confiança e ridicularizamos suas obras, quando palavras de estímulo só poderiam ser proveitosas à nascente indústria cinematográfica nacional. [...] Defendemos, por nos parecer de justiça, o reconhecimento público daqueles cineastas patrióticos que, sem medir sacrifícios, tudo têm feito para o estabelecimento, no Brasil, de uma verdadeira indústria do Cinema, que possa contribuir para o fortalecimento econômico de nossa Pátria (SILVA NOBRE, 1955, p. 8).

Colocando-se na posição de “assistente cômico” do cinema brasileiro, com uma postura de defesa para que toda película nacional fosse vista, o autor ironicamente aferiu um traço fundamental da formação brasileira, demonstrando seu nacionalismo pela negação desse traço, bem como na interlocução que estabeleceu entre indústria

⁹ Para um aprofundamento na legislação do mercado cinematográfico nacional, Cf. (SIMIS, 1996; RAMOS, 1983).

cinematográfica e fortalecimento da “Pátria”. Destarte, Silva Nobre dialogou com uma mentalidade de seu presente: indústria cinematográfica nacional foi comparada à indústria de base e somente no seu estabelecimento efetivo residia a possibilidade de contribuição do cinema brasileiro para o fortalecimento cultural e econômico do país.

Na seção “Panorama Atual”, Silva Nobre ressaltou o que, ao seu entendimento, seria o mais grave problema da Sétima arte nacional:

Pensamos que o caminho mais indicado [para a projeção internacional do cinema brasileiro] é o das coproduções, interessando produtores nacionais, como vêm fazendo Roberto Acácio, a Atlântida e a Maristela. Há que impormos, contudo, nossas condições, para preservar o caráter brasileiro de nossas histórias, sem o que os filmes não despertarão a atenção das plateias internacionais. É este, talvez, o problema mais sério que defronta a Sétima Arte no Brasil; poucos são os filmes nacionais que apresentam, realmente, tipos, feitos, coisas, assuntos nossos. Mais do que o aspecto técnico, o guião literário traça o destino de uma película: os públicos internacionais, ávidos de novidades que vêm no Cinema o recurso mais valioso para a intercomunicação humana, buscam reconhecer, através [d]os filmes, os costumes, as tradições, os meios de vida, de outros povos, as paisagens, as belezas e as riquezas de outros países, pois é lógico que, em condições de igualdade, deem absoluta preferência à obra nativa. Temos uma literatura vastíssima e capaz de se aproveitar em trabalhos cinematográficos do mais alto valor [...]. A história brasileira está pontilhada de feitos heroicos [...]. O mesmo acontece com relação às atividades típicas dos homens que vivem nas diversas zonas geográficas em que se divide o território pátrio [...]. Mas, é preciso que elementos conhecedores e capazes, brasileiros como nós, possam transportar tudo isso para o Cinema, escrever roteiros captando e sistematizando a atmosfera indispensável, colher com seus filmadores as paisagens adequadas e viver as figuras sentindo e vibrando como bons brasileiros, porque sem isso será vão todo o esforço despendido (SILVA NOBRE, 1955, p. 118-119).

Tais argumentos tocaram nas possibilidades de surgimento de um “legítimo” cinema nacional, que recuperasse a atmosfera brasileira em suas várias nuances. Essas, além das adaptações literárias, poderiam ser empreendidas via transposição cinematográfica dos modos de vida, dos problemas, do cotidiano, das tradições, das paisagens e dos costumes do “verdadeiro” homem brasileiro.

Com efeito, Silva Nobre se preocupou com o que era nosso, mas no nível do representado por contraponto ao que era estrangeiro, pois a verdadeira face do nacional estaria presente em nossa topografia, geografia e condição humana, que, em sua concepção, deveriam ser transportadas para a matéria fílmica, a fim de que surgisse um cinema original, livre de traços alheios, enfim, de estética nossa. Seria um nacional por

negação do estrangeiro, sobretudo hollywoodiano. Em suma, tal visão talvez “purista” dialogou com o que se considerava nacional em algumas décadas anteriores, pois se tinha noção da aceitação cultural estrangeira no país, mas necessariamente não havia sido debatido amiúde, a ponto de formular escopos teóricos, perspectivas de análise ou concepções mais precisas em torno da temática.

Em última instância cabe ressaltar que Silva Nobre, apesar de não ser ligado diretamente aos quadros cinematográficos dos anos de 1950, trouxe à baila algumas discussões que seriam demasiadamente exploradas pelos pesquisadores brasileiros naquele decênio e nos decênios posteriores. Entretanto, o pesquisador é muito pouco reconhecido como importante pesquisador da história do cinema nacional, talvez por algum motivo que ainda mereça reflexão.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Paulo Emílio Salles Gomes, em texto intitulado “Pesquisa Histórica” (17/11/1956), publicado no *Suplemento literário de O Estado de São Paulo*, dedicou alguns argumentos a obra de Francisco Silva Nobre. Muito embora reconhecer devida importância no resgate de nossa história cinematográfica e, em consequência, no desenvolvimento das pesquisas, fez crítica bastante ácida, enfatizando:

Apesar de sumário — trata-se de uma acumulação de notas dispostas cronologicamente — o trabalho de Silva Nobre pode ser utilizado como ponto de partida por quem, não dispondo de outro material, queira iniciar o estudo do cinema brasileiro. As lacunas e os erros do livro não são o defeito principal, mas sim a ausência total de referências às fontes de informação (SALLES GOMES, 1981, p. 27, vol. 1.).

Sua maior crítica deu ênfase, por um lado, à falta de rigor metodológico, ao menos quanto à citação das fontes, considerando-o o principal defeito do livro e, por outro, ao caráter sumário da obra, sobretudo por apenas arrolar dados cronologicamente. Nesta medida, uma noção de história residiu na perspectiva de Paulo Emílio: história se faz com documentos e esses devem ser mencionados, mas, igualmente, é necessária uma interpretação desses documentos, ou seja, uma apreciação crítica. Por esse motivo o crítico encarou o trabalho de Silva Nobre como uma espécie de introdução ao estudo do cinema brasileiro, porém, apenas mais um entre outros disponíveis a quem se enveredasse pelos caminhos da escrita da história do cinema nacional. Destarte, a postura

de Paulo Emílio Salles Gomes, matriz interpretativa da história do cinema nacional¹⁰, maior crítico de cinema brasileiro do período, revela um pouco a recepção da obra *Pequena história do cinema brasileiro*, de Francisco Silva Nobre, mas também abre caminho para compreendermos os motivos pelos quais a obra de Silva Nobre foi praticamente esquecida, ignorada ou descartada na historiografia do cinema nacional.

Nesse ponto, Michel de Certeau (2007) nos auxilia demasiadamente. Após discutir as inúmeras influências do “lugar social” e da “prática” de pesquisa na “operação historiográfica”, o historiador francês discutiu que a narrativa histórica, desde que articulada a um lugar social e a uma prática de pesquisa, constitui-se ela própria em uma prática social, pois

[...] funciona como imagem invertida; dá lugar à falta e esconde; cria relatos do passado que são o equivalente dos cemitérios nas cidades; exorciza e reconhece uma presença da morte no meio dos vivos. Representando nas duas cenas, ao mesmo tempo contratual e legendária, escrita performativa e escrita em espelho, ela tem o estatuto ambivalente de “fazer a história”, como mostrou Jean-Pierre Faye, e, não obstante, de “contar histórias”, quer dizer, de impor violências de um poder e de fornecer escapatórias (CERTEAU, 2007, p. 95).

Nesta medida, “[...] o discurso (narrativa) se situa fora da experiência que lhe confere crédito; ele se dissocia do *tempo que passa*, esquece o escoamento dos trabalhos e dos dias, para fornecer ‘modelos’ no quadro fictício do *tempo passado*” (CERTEAU, 2007, p. 95). Sendo assim, o discurso (narrativa) histórico, já não corresponde mais à prática de pesquisa (experiência), pois, como o próprio Certeau nos deu como exemplo:

O “Cahier rouge” de Claude Bernard (1850-1860) representa uma crônica já distante da experiência efetiva em laboratório, e a teoria, a *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) é, por sua vez, decalada, simplificadora e redutora com relação ao “Cahier”. Entre milhares de outros, este exemplo mostra a passagem da prática à crônica e da crônica à didática. Só uma distorção permite a introdução da “experiência” numa outra prática, igualmente social, mas simbólica, escriturária, que substitui a autoridade de um saber pelo trabalho de uma pesquisa (CERTEAU, 2007, p. 96).

Subjaz dessas asserções via exemplo das ciências biológicas, o fato de que na produção do conhecimento do historiador há uma distância considerável entre a prática efetivamente experimentada e a representação literária que fazemos dela. Em outros termos, no trabalho de um pesquisador em história, portanto, primeiro existe a prática

¹⁰ Cf. (MORAIS, 2019).

(experiência), posteriormente a passagem dessa prática à crônica dos ocorridos e, por fim, a passagem dessa crônica à didática (escrita).

À luz da recepção da obra de Francisco Silva Nobre por parte de Paulo Emílio Salles Gomes, bem como dos argumentos de Michel de Certeau, é possível tecer alguns últimos argumentos. *Pequena história do cinema brasileiro* trouxe informações valiosas e argumentos pertinentes aos pesquisadores de nossa história cinematográfica: defesa de existência do nosso cinema, mas declaração da inexistência uma história dele; menção, mesmo que tímida, ao evolucionismo e sua aplicação à nossa cinematografia; pedido de benevolência dos leitores devido às dificuldades de produção da obra; delineamento de acontecimentos relativos ao início do cinema no Brasil; justaposição do maior número possível de dados de produção e exibição cinematográfica dos vários formatos de filmes brasileiros e sua articulação com dados do cinema mundial; polarização entre cinema brasileiro e cinema estrangeiro, encontrando nosso entrave de industrialização na ocupação de nosso mercado interno; cobrança para o Estado assumir efetivamente a industrial cinematográfica nacional; e por fim, postura nacionalista que moldou praticamente todos os seus argumentos.

Com efeito, apesar disso tudo, a obra consistiu num empreendimento parco em explicações e carregado de lacunas com relação à interpretação das informações, bem como se manteve rígido e compacto no que diz respeito a cronologia dos eventos do cinema brasileiro na ordem sucessiva de suas ocorrências. Nesse sentido, o texto não passou do caráter de uma crônica dos acontecimentos (experiência) relativos ao cinema brasileiro da primeira metade do século XX, se furtando, para utilizar os termos de Michel de Certeau, de proceder numa ultrapassagem para a didática (narrativa), em que os elementos ordenados temporalmente recebem tratamento e se transformam em um sistema encadeado de sentido: em uma narrativa convincente. Portanto, podemos argumentar que a crônica produzida por Francisco Silva Nobre, muito embora ter sua devida importância e lugar na historiografia do cinema brasileiro, se comparado a obras que lhe sucederam ou mesmo anteriores, não foi reconhecida e legitimada como um produto legítimo do conhecimento histórico por seus pares.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ALLEN, Robert & GOMERY, Douglas. **Film and History: theory and practice**. Boston: Mc Graw-Hill, 1993.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.
- DIAS, Rosangela de Oliveira. **O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- LAGNY, Michèle. **De l'histoire du cinema: méthodes historique et histoire du cinema**. Armand Colin, 1992.
- LE GOFF, Jacques & NORA. **História: novas abordagens**. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976a.
- _____. **História: novos objetos**. Tradução de Teresinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976b.
- _____. **História: novos problemas**. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976c.
- MORAIS, Julierme. A Historiografia do cinema brasileiro: perspectivas para uma abordagem teórico-metodológica. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 13, 2016, p. 1-24. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/706>. Acesso em 30 janeiro de 2024.
- _____. História da história do cinema brasileiro: passado, presente e futuro. In: Julierme Morais & Manoel Gustavo de Souza Neto (Orgs.). **Teoria da História & História da historiografia: exercícios de pesquisa**. 1ed. São Paulo (SP): Pimenta Cultural, 2022, v. 1, p. 37-68.
- _____. MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, ago. 2014, p. 50-67. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2014v21n31p50>. Acesso em 25 janeiro de 2024.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBAS, Peri. Roteiro do cinema mudo brasileiro. SÁ NETO, Arthur Autran Franco. **Alex Viány: crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco. **Alex Viány: crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SALLES GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 2 volumes.

_____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SILVA NOBRE, Francisco. *À margem do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1963.

_____. **Pequena história do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955.

_____. **1001 Cearenses notáveis**. Rio de Janeiro: Casa do Ceará Editora, 1996.

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



www.revistafenix.pro.br

Recebido em: 29/06/2024
Parecer dado em: 21/08/2024