

V CBEO - Curitiba



CBEO

Congresso Brasileiro de
Estudos Organizacionais

V CONGRESSO BRASILEIRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS
Curitiba-PR - Brasil

PAULO EMÍLIO SALES GOMES: DESCOLONIZAR A IMAGEM

Vania Martins dos Santos (UNIGRANRIO) - vaniamarsan@yahoo.com

Mestra em Sociologia (IUPERJ), Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Administração da UNIGRANRIO e professora da graduação e pós-graduação da UNIGRANRIO

Marcos Antonio Martins (IBMEC) - marcantmartins@hotmail.com

Mestre em Engenharia de Produção (COPPE-UFRJ) e professor da graduação e pós-graduação do IBMEC-RJ

1.Introdução

Paulo Emílio Sales Gomes foi um pensador de difícil enquadramento. Suas reflexões sobre a atividade cinematográfica no Brasil se deram a partir de diferentes campos nos quais transitou, como história, crítica de cinema e filosofia. Foi também um militante, tanto no campo político, enquanto um jovem comunista, quanto em sua relação com o cinema brasileiro, ao longo de toda a sua vida.

Os traços dessa militância pelo cinema começam com sua luta pela Cinemateca Brasileira, pela qual não mediu esforços desde os anos 1940, tendo participado também da fundação do Clube de Cinema de São Paulo (1940), da Filmoteca do Museu de Arte Moderna (1949).

Esteve na França entre 1935-1939 e 1946-1954, onde estudou cinema e teve uma convivência influente com Henri Langlois (fundador da Cinemateca Francesa) e com André Bazin (crítico fundador da *Cahiers du Cinéma*). Nesse contexto escreveu uma biografia sobre Jean Vigo, que se tornou reconhecida na França por redimensionar a obra deste cineasta à luz de questões sociopolíticas. De volta ao Brasil, repensou seu próprio estranhamento e indiferença aos filmes brasileiros, refletindo sobre os problemas que então se apresentavam para a constituição de uma atividade cinematográfica contínua no país e construindo sua própria visão crítica da importância do cinema brasileiro – no período da ditadura militar, nada favorável ao exercício da crítica.

Suas reflexões situaram o cinema no contexto de relações econômicas, culturais e políticas, renovando a historiografia do cinema brasileiro e sendo parte de um momento de reflexão crítica que trouxe a relação entre cinema, Estado e sociedade para a esfera de debates públicos e desembocou na renovação cultural proposta pelo Cinema Novo.

No começo da década de 1960, escreveu “*Uma situação colonial?*”, um “artigo devastador que inspira, entre outros, o jovem Glauber Rocha” (XAVIER, 2001, p. 10). As questões apontadas nesse artigo são retomadas no texto que é recebido como sua obra de maturidade, “*Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*”, de 1973, quando elabora, com apetite antropofágico, a dialética do “não ser” e “ser outro”, a partir da qual reinterpreta de modo original a história do cinema brasileiro.

Embora tenha sido professor de cinema nas Universidades de São Paulo e de Brasília, adotou o estilo ensaístico e não acadêmico para falar sobre cinema no Brasil, preferindo discutir os filmes e a realidade nacional por meio de uma singular “explicapresentação” (GOMES, 2016). Com seu desejo de compreender sistematicamente a formação do cinema no Brasil, mostrou que sua preocupação fundamental, tanto no plano teórico como no prático, era com os problemas nacionais (ZUIN, 2012).

Por esses caminhos, pôs em perspectiva os problemas que afetavam o cinema brasileiro: os filmes são ruins? O público os rejeita? A história do nosso cinema tropeça em ciclos? E diante do quadro tão frustrante para os que se atraíam por essas discussões, adotou uma postura que deixou ricas contribuições a esses debates: “Então a gente se põe a cismar...”. Assim desconstruiu explicações simplistas e naturalizantes, como a que afirmava que “o Brasil não produz filmes como não produz cerejas” (GOMES, 2016, p. 32), e expôs a dinâmica ocupante / ocupado que marca a condição de subdesenvolvimento do país e cujos impasses o *market share* de 16,4% do cinema nacional alcançado no ano de 2016 continua a expressar.

A nosso ver, as reflexões desse autor merecem ser recolocadas em cena não somente para qualificar os debates acerca da história econômica do cinema brasileiro, mas também para realçar o que nos parece ser uma vigorosa contribuição para os estudos decoloniais, evidenciando que o autor antecipa algumas preocupações e proposições desta corrente de estudos.

Nesse sentido, temos como objetivo nesse artigo explorar as relações entre o pensamento de Paulo Emilio Sales Gomes e os estudos decoloniais. Para tanto, começaremos apontando as problemáticas trazidas pelos estudos decoloniais na análise da constituição da modernidade / colonialidade, para então pontuar as contribuições de alguns autores contemporâneos que discutem o papel do cinema nesse processo. Apresentaremos em seguida as contribuições de Paulo Emílio para tais discussões, a partir das análises que delineou ao longo das décadas 1960 e 1970 sobre a trajetória do cinema brasileiro em um contexto de subdesenvolvimento. Acreditamos que a relevância e a originalidade de suas reflexões colocam questões que ainda desafiam o campo do cinema brasileiro, ao problematizar seu entrelaçamento como o que hoje podemos chamar de uma matriz de poder colonial.

2. Estudos decoloniais

Será possível produzir um conhecimento alternativo e radical, a partir da perspectiva subalterna? Seria possível deslocar o lugar a partir do qual estes paradigmas são pensados, permitindo a emergência de um pensamento crítico que pensa com e a partir de corpos e lugares étnicos-raciais/sexuais subalternos? Para Grosfoguel (2008) o desenvolvimento de uma perspectiva decolonial exige um cânone de pensamento mais amplo do que o cânone ocidental. O que se denomina de processo de descolonização do conhecimento pressupõe uma libertação das amarras do domínio de pensamento e prática, que se circunscrevem em uma determinada forma de colonialidade do poder/pensamento.

O que se discute aqui é a transcendência do constructo hierárquico e dualista de universalismo e particularismo, povos superiores e inferiores, centro e periferia. O rompimento com a totalitária epistemologia eurocêntrica que possa promover a descolonização do conhecimento e do ser (MIGNOLO, 2006). Grosfoguel (2008) enfatiza a necessidade de transcender epistemologicamente, de descolonizar a epistemologia e o cânone ocidentais.

Para Grosfoguel (2008) um dos mais poderosos mitos do século XX foi a noção de que a eliminação das administrações coloniais conduziria à descolonização do mundo. Segundo o autor, com a descolonização jurídico-política, saímos de um período de “colonialismo global” para adentrarmos num período de “colonialidade global”. O conceito de colonialidade, a opressão e a exploração cultural, política, sexual e econômica impetrados por grupos étnicos raciais dominantes, nos permite compreender a continuidade de dominação após o fim das administrações coloniais. Isto é, continuamos sob a égide de uma mesma “matriz de poder colonial”, que segundo Quijano (2000), afeta todas as dimensões da existência social, incluindo a sexualidade, a autoridade, a subjetividade e o trabalho. Segundo o conceito de “colonialidade do poder”, continuamos a viver num mundo colonial, não somente circunscrito ao âmbito das relações de exploração entre capital e trabalho ou nas relações de dominação entre centro e periferia, mas também na construção da subjetividade e do conhecimento (QUIJANO, 2000; MIGNOLO, 1995).

Mignolo (2006) afirma que os saberes subalternos foram eclipsados quando se afirmou a superioridade do saber europeu, mostrando que há uma diferença colonial no centro do processo de produção dos conhecimentos. Para Grosfoguel (2008) esta estratégia epistêmica tem sido fundamental para a produção de um conhecimento que se pretende universal e não-situado. A projeção do conhecimento ocidental como o único capaz de alcançar uma consciência universal, hierarquizada e subordina o conhecimento não-ocidental, situando-o como particular e periférico, portanto incapaz de alcançar a universalidade. Entretanto, esse conhecimento “oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia” (GROSFOGUEL, 2008, p.119).

Desse modo, Grosfoguel (2008) estabelece a distinção entre “lugar epistêmico” e “lugar social”, apontando que o fato de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente que pense epistemicamente a partir de um lugar epistêmico subalterno. Para o autor, portanto, falamos sempre a partir de um determinado lugar epistêmico nas estruturas de poder, de modo que o universalismo, a neutralidade e a objetividade da produção desinserida e não-situada da produção do conhecimento não passam de falácias.

Desse modo, as perspectivas subalternas se consubstanciam em uma crítica do conhecimento hegemônico nas relações de poder. O que se pretende é descolonizar esta visão eurocêntrica, não-situada, rompendo a dicotomia centro-periferia e buscando a compreensão de que não existe apenas uma única tradição epistêmica legítima, a partir da qual se alcança a verdade e a universalidade. A epistemologia decolonial resulta de um diálogo crítico entre diversos projetos políticos epistêmicos do mundo pluriversal, incluindo cosmologias e visões de pensadores críticos do Sul, promovendo um deslocamento epistêmico que teria como consequência a própria descolonização do conhecimento e do ser (MIGNOLO, 2006). Segundo Mignolo (2006), o cerne da questão não é o de estudar os marginalizados, mas o de construir conhecimento a partir das próprias bordas. Para o autor, é assim que a epistemologia geopoliticamente orientada confronta a epistemologia eurocêntrica, um dos pilares dos desígnios imperiais globais.

Segundo Mignolo (2006) o pensamento crítico de borda se afasta da ideia de pós-colonialismo, ao deslocar a teoria crítica de Horkheimer fundada na experiência da história europeia a partir de um pensamento crítico fundado nas experiências dos impérios e colônias subalternos, implicando a existência de pessoas, linguagem, religiões e conhecimentos em ambos os lados, ligados por meio de relações estabelecidas pela colonialidade de poder e trazendo ao primeiro plano

os diferentes tipos de atores teóricos e princípios de conhecimento que deslocam a modernidade europeia (que articulou o próprio conceito de teoria nas ciências sociais e humanas) e empodera os que foram epistemologicamente desempoderados pela geopolítica e egopolítica do conhecimento” (MIGNOLO, 2006, pp. 206-207).

Para Mignolo (2006) o pensamento de borda emerge das respostas epistêmicas anti-imperiais à diferença colonial, ou seja, à diferença que o discurso hegemônico atribuiu ao “outro”, classificando-o como inferior e, ao mesmo tempo, construindo sua configuração histórico-social como superior e como um modelo a ser seguido. Significa a recusa a tais rótulos, razão pela qual o deslocamento epistêmico decolonial propõe uma mudança na regra desse jogo, minando os pressupostos que naturalizam o denominado poder imperial. Desse modo, busca incorporar as contribuições ocidentais para servir a um projeto político que afirma a diferença colonial ou imperial e suas consequências sobre uma subjetividade fracionada.

Mignolo (2006) afirma que nos impérios subalternos, subsiste uma espécie de “esquizofrenia cultural”, ou o fenômeno da dupla cultura: de um lado, uma elite imperial / nacional orientada para o eurocentrismo e com complexo de inferioridade e, de outro, a cultura impenetrável do povo, da qual a elite se envergonha ou pela qual se sente atraída.

O autor critica o pensamento que distingue global x local, por reforçar a ideia de “culturas autênticas” em oposição a “forças globais”. Para o autor, as histórias locais estão em todos os lugares, apenas umas estão em melhores condições de se tornarem forças globais. A maioria das culturas locais foram confrontadas nos últimos 500 anos com desígnios imperiais globais de todos os tipos: religiosos, políticos, econômicos, epistêmicos. O pensamento de borda propõe, nesse contexto, alternativas à ideia naturalizada de que os últimos 500 anos da

história europeia representam o ponto de chegada da humanidade, o fim da história ou o aprofundamento da modernidade. Se assim for, então devemos falar do aprofundamento da colonialidade, já que colonialidade e modernidade são dois lados da mesma moeda.

Para Mignolo (2006), o que é preciso fazer é o giro decolonial que se desprende da da colonialidade do conhecimento e do ser. E desprender-se não é abandonar ou ignorar, pois não se pode abandonar ou ignorar a sedimentação das linguagens imperiais e das categorias de pensamento. Desse modo, mover-se por entre as bordas não é um trabalho fácil e vai além da auto-afirmação de cada um dos lados da borda, em direção à compreensão partilhada de que ambos os lados necessitam se emancipar (FARIA, 2013). Daí a possibilidade de emergência de um pensamento de borda que elabora alternativas à modernidade eurocêntrica, apoiando-se na “dupla consciência” ou na habilidade de pensar a partir de ambas as tradições e, ao mesmo tempo, de nenhuma delas. Uma ideia que marca a recusa à ideia de um híbrido feliz de partes distintas, afirmando sua construção a partir da diferença colonial de poder e se dirigindo contra ela (MIGNOLO, 2003, p. 58).

Assim a proposição avança para uma forma de lidar com essas sedimentações (devorando-as) em direção à ideia de que um outro mundo é possível, em lugar de uma modernidade alternativa, um mundo em que muitos mundos coexistem, sem a imposição de desígnios globais ou de uma resposta fundamentalista a ela. Este mundo só poderia existir no contexto da pluriversidade (como projeto universal) e nunca no contexto dos abstratos universais. O pensamento de borda pode ser concebido como uma rota para esse futuro possível.

2.1. Cinema, colonialidade / modernidade

Thiong'o (2007, p. 30) traz a questão da descolonização do pensamento para o campo do cinema e nesse contexto observa que “se nós vivemos em uma situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmos, a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem”, por isso ao refletir sobre o problema, propõe não somente a descolonização dos recursos econômicos, da tecnologia e dos espaços políticos, como também a descolonização da mente.

O cinema se destaca na reflexão filosófica como elemento significativo para a compreensão das mudanças que se configuraram na modernidade, especialmente em relação às transformações dos modos de percepção e recepção da experiência social (BENJAMIN, 1985). Tal reflexão se estendeu na direção do exame de suas relações com a indústria cultural e a conversão da cultura em mercadoria (ADORNO e HORKHEIMER, 2002). Por outro lado, o cinema também ganhou expressão como objeto de reflexão nos trabalhos que analisaram sua utilização política pelo fascismo, pelo comunismo e por regimes ditatoriais que se instauraram no Sul, como se pode ver pelos usos do cinema (a quem Getúlio Vargas chamou de “o livro das imagens luminosas”) na propaganda política do Estado Novo no Brasil (SCHVARZMAN, 2004).

Para Shohat e Stam (2014), o começo do cinema coincidiu com o apogeu do projeto imperial, a dominação de vastos territórios e o subjugo de sua população. Os países mais prolíficos na produção de filmes durante o período silencioso – a Grã-Bretanha, a França, os EUA, a Alemanha – eram simultaneamente os países que tinham como principal interesse expandir seus empreendimentos imperiais.

As máquinas e técnicas criadas no capitalismo não só se articulam ao processo de dominação e acumulação de capital, como também criam um universo cultural à sua imagem, expressando o seu triunfo e difundindo-o pelas mais diversas sociedades, por meio de um poderoso imaginário cultural, ideológico e estético (BERNARDET, 2008). Repousando sua origem nesse modelo de ciência ocidental, o cinema integrou narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo sob a perspectiva do colonizador, participando da criação e

retransmissão de narrativas hegemônicas do mundo patriarcal / capitalista / colonial / moderno (SHOHAT e STAM, 2006).

O cinema se expandiu exatamente no momento em que a ideologia desse projeto ultrapassou o circuito das elites, atingindo os estratos populares, em parte graças à popularização da exibição de filmes. Shohat e Stam (2014) deixam claro o papel do cinema na consolidação desse discurso por meio da expressão da fotogenia eurocêntrica e da legitimação de narrativas de dominação e conquista, lembrando precisamente que se tratou de um processo que extraiu sua força não apenas do poder simbólico do cinema, mas também da estrutura hegemônica da indústria europeia / americana que dominou os canais de distribuição e exibição de filmes na Ásia, África e Américas.

No Brasil tivemos contextos exemplares dessas articulações entre políticas de Estado e forças de mercado, quando nos anos 1940 o governo norte-americano de Roosevelt, visando à implantação da Política de Boa Vizinhança, trocou a estratégia da força de intervenção bélica por um plano de sedução mais seguro e eficaz, visando angariar a simpatia pelo estilo de vida norte-americano. Neste contexto foi criado o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), órgão responsável pela produção de filmes e cinejornais sobre os Estados Unidos e ‘outras Américas’, que atuou segundo Tota (2005) como uma ‘fábrica de ideologias’ estimulando e articulando mais do que empatias recíprocas entre os países nos campos da comunicação e da informação.

Na perspectiva dos filmes criados por essa Divisão de Cinema, os Estados Unidos eram o lugar do desenvolvimento, do progresso e do trabalho, enquanto a América Latina aparecia como um mundo exótico e turístico, com recursos pouco explorados e que poderiam servir aos esforços de guerra (MACEDO, 2013). O projeto foi capitaneado por Nelson Rockefeller, proprietário da *Standard Oil*, ciente de que o sucesso das empresas americanas dependia não apenas da força de venda de seus produtos, como também da simpatia popular pelos Estados Unidos e por seus valores liberais democráticos (TOTA, 2005).

Tais articulações indicam que o paradigma colonial / imperial não desapareceu com o fim da estrutura formal do colonialismo, ao contrário, poderíamos falar de uma presença imperial submersa em toda a história do cinema, como apontam Shohat e Stam (2014). Segundo Appadurai (2004, p. 78), “Mais pessoas em todo o mundo veem as suas vidas pelo prisma das vidas possíveis oferecidas pelos meios de comunicação de massas sob todas as suas formas. Ou seja, a fantasia é agora uma prática social; entra, de infinitos modos, no fabrico de vidas sociais para muitas pessoas em muitas sociedades.”

Consideramos que os conceitos anteriormente apresentados representam conexões importantes com a reflexão de nosso autor em questão, Paulo Emílio Sales Gomes. Destacamos o esforço desse autor em pensar o cinema não só como um crítico que notadamente traz para o contexto dos filmes nacionais discussões já legitimadas no Norte a respeito dessa expressão artística e cultural. A originalidade de seu pensamento nos mostra o entrelaçamento de aspectos econômicos, políticos e ideológicos, que alcança não apenas as relações de dominação entre centro e periferia, como também a construção da subjetividade e do conhecimento, nos ajudando a reconhecer a matriz de poder colonial nele presente.

3. O cinema brasileiro em quatro ciclos: questões fundamentais

3.1 Bela Época

Nesse primeiro contexto de desenvolvimento do cinema brasileiro, Paulo Emílio procura mostrar como a mentalidade importadora dos distribuidores e exibidores no Brasil se formou em paralelo à constituição de uma indústria mundial de cinema.

Segundo o autor, a técnica do cinema chegou cedo no Brasil (em 1896), ao mesmo tempo que na Europa (1895) e EUA (1896). As primeiras filmagens ocorreram no país em 1896. Porém, enquanto atividade econômica e social, o cinema vegetou no Brasil por dez anos (GOMES, 1996).

Somente em 1908 (após a estabilização do fornecimento de energia elétrica) teve início um período de produção de filmes de gêneros variados, que reconstituíam crimes, apresentavam revistas musicais, crítica de costumes ou melodramas. Embora denominado pela historiografia como Idade de Ouro, tal período restringiu-se ao Rio de Janeiro, onde os homens de negócio atuaram de modo vertical na atividade, produzindo, importando e exibindo em suas próprias salas, o que favoreceu a atividade até por volta de 1911.

Esse período de florescimento, contudo, encontrou uma estrutura de poder que se formava na Europa e Estados Unidos, contra a qual não foi capaz de fazer frente. Ao contrário, o que se viu foi o estabelecimento de uma aliança de interesses entre os proprietários de salas de cinema e as firmas estrangeiras, dando início a uma relação centro / periferia no mercado de cinema. Os agentes de cinema no Brasil decidiram que era melhor negócio dedicar-se à comercialização das fitas importadas. Assim nasceu a mentalidade importadora.

Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e América do Norte. Em alguns meses, o cinema eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro (GOMES, 1996, p. 11).

Paulo Emílio observa que não seria adequado falar em conquista do mercado, como dizem os que advogam a tese do imperialismo, e sim da criação deste mercado pelas firmas estrangeiras, no qual os brasileiros ingressaram como importadores e exibidores, isto é, como agentes das marcas estrangeiras. Para quem comercializava fitas naquele momento, “O filme brasileiro era concebido em termos de curiosidade episódica e não como produto destinado a alimentar um mercado” (GOMES, 2016, p.40). Nesse contexto, as decisões de negócio visavam principalmente o lucro auferido com a fita pronta e importada, dificultando o escoamento da produção brasileira artesanal que “só pelo milagre da teimosia” manteve alguma continuidade.

Tal lógica aprofundou-se ao longo do tempo, deixando suas marcas tanto na organização do mercado cinematográfico, quanto na legislação: “Como nosso mercado cinematográfico foi criado para o filme estrangeiro e desenvolveu-se em função dos seus interesses, estruturou-se espontaneamente na vida social brasileira a ideia de que essa situação era inalterável” (GOMES, 2016, p. 40).

A legislação, por sua vez, exprimiu tal estado espírito, tornando o amparo à importação uma norma no Brasil, sem se importar em criar as condições básicas para a fabricação de filmes. Tais iniciativas “não tinham por objetivo suscitar uma indústria e uma arte cinematográficas brasileiras, em cujas possibilidades os promotores não acreditavam” (GOMES, 2016, p.42). Considerando todas as vantagens aos importadores, tornou-se ainda mais barato importar filmes prontos do que película virgem, matéria-prima indispensável para a fabricação de fitas no Brasil.

Os agentes brasileiros que atuavam no setor de cinema naquele período, embora constituindo uma classe heterogênea, eram unidos pela indissolúvel associação aos interesses da importação de fitas prontas. Os legisladores, ao tomarem medidas em favor dessa classe, acabavam por abrir maiores facilidades para a importação, apoiando um *status quo* que deixou à margem os artesãos da cinematografia brasileira. Quando os clássicos do cinema mudo nacional começam a surgir nos anos 1930, dando vaga até mesmo a uma incursão na vanguarda

com o filme Limite (Mario Peixoto, 1931), já era tarde: “Quando o nosso cinema mudo alcança essa relativa plenitude, o filme falado já está vitorioso em toda parte” (GOMES, 1996, p.13).

Nas décadas de 1930 e 1940, Paulo Emílio aponta que leis paternalistas obrigam a exibição de filmes brasileiros, o que estimula a produção de jornais cinematográficos e de comédias populares produzidas por proprietários de salas que buscavam se beneficiar com o cumprimento da lei. Entretanto, esses filmes, embora tenham seu valor reconhecido no imaginário popular e tenham oferecido um panorama da sociedade que projetou nas telas, não escaparam da observação de Paulo Emílio quanto a seu teor alienado: “Acontecimentos como uma rebelião militar de inspiração comunista ou a instauração no país de um regime fascista não deixaram traços em nosso cinema” (GOMES, 1996, p.15).

3.2 Vera Cruz

Para Paulo Emílio, a malograda experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) só pode ser compreendido se articulado à lógica de um mercado ocupado: filmes nacionais custosos entregues a distribuidores estrangeiros pouco interessados na iniciativa desses ambiciosos industriais paulistas que “nutriam a ilusão de que as salas de cinema existem para passar qualquer fita, inclusive as nacionais” (GOMES, 1996, p.96).

O tema da ficção / ilusão, tão caro ao cinema, é aqui resgatado por Paulo Emílio de um modo provocativo para analisar dialeticamente a interação entre cinema e suas condições materiais de produção. A experiência da Vera Cruz havia mostrado, na interpretação do autor, como personalidades da alta hierarquia social paulista haviam se lançado em uma “aventura cinematográfica”, padecendo do mesmo mal de seus antecessores pequenos, no que diz respeito a serem todos orientados por ficções, alimentadas pelo total desconhecimento das condições econômicas e sociais da atividade cinematográfica: “durante anos a fio ninguém teve ideia de como as coisas se passavam; os dados nos quais se assentava a produção e o comércio dos filmes brasileiros eram bem mais fantasiosos do que o enredo das fitas” (GOMES, 2016, p.32).

Os pioneiros que em diferentes épocas se lançaram à aventura de produzir filmes não encontravam elementos de informação válidos e acessíveis que os orientassem:

(...) a lógica que articulava as ideias de nossos produtores era a da ficção. Sem o amparo de informações ordenadas e de um sistema de ideias constituído objetivamente e testado pela experiência contínua, nossos produtores criavam para uso próprio, de acordo com suas inclinações e preferências, concepções baseadas em dados esparsos, incertos ou obscuros, e por isso fatalmente disparatadas (GOMES, 2016, p. 32)

Os erros de diagnóstico, em sua avaliação, ocorriam também em grupos com outros espectros políticos, que intuía as relações imperiais, sem identificar o *locus* de enunciação desses poderes: “Falava-se muito em imperialismo, mas em nenhum momento foi esclarecido, mesmo parcialmente, o sistema que sufocava o desenvolvimento do cinema nacional” (GOMES, 2016, p.35).

Paulo Emílio reconhece a existência de lutas no setor pelo menos desde 1915, mas “contra fantasmas criados pela nossa imaginação ingênua de povo subdesenvolvido ou contra as máscaras de uma realidade totalmente deformada pela ignorância” (GOMES, 2016, p. 41). No começo dos anos 1950, os debates públicos sobre cinema careciam ainda desse gosto de realidade. Pareciam sessões de exorcismo, onde interesses estrangeiros eram definidos como espíritos maléficos e onipresentes (GOMES, 2016).

Em seus combativos artigos, o autor convocava os agentes do setor cinematográfico brasileiro a se apropriarem da realidade, conhecendo os mecanismos da relação ocupantes /

ocupados e superando a esterelidade das lutas desconectadas da realidade econômica e social. E foi mesmo esse “gosto da realidade”, inserindo um componente dialético da experiência, o legado positivo da experiência fracassada da Vera Cruz, necessário ao florescimento de uma consciência acerca das condições de existência do cinema no país: “A fundação da Vera Cruz trouxe no bojo de suas contradições a possibilidade de melhoria do pensamento sobre a cinematografia no Brasil” (GOMES, 2016, p. 34).

Agentes envolvidos naquela experiência tomaram consciência de certos aspectos econômicos e políticos, como o fato de que o governo subvencionava a produção cinematográfica estrangeira, iniciando a investigação a respeito da conjuntura cinematográfica brasileira (GOMES, 2016, p.38). Por isso, o autor irá celebrar em artigos no início dos anos 1960, os indícios do surgimento de uma “consciência cinematográfica nacional”, que visualizava nas comissões de cinema atuantes nas esferas municipal, estadual e federal, as quais julgava como importantes esferas de organização e de debate da classe cinematográfica. Este é um momento em que os responsáveis pelo cinema brasileiro elaboram os problemas que entravam suas atividades e buscam esclarecer e persuadir os homens públicos a reconhecê-los e a assumir também suas responsabilidades de criar um ambiente regulatório favorável.

A modulação reflexão / ação política parecia abrir a possibilidade de transformação do cinema brasileiro “de uma veleidade de uns poucos pioneiros, ou de uma atividade de artesãos modestos e teimosos, em necessidade social, implicando para sua satisfação uma série de iniciativas legislativas, industriais, políticas e econômicas” (GOMES, 2016, p. 44).

3.3 Chanchada

A chanchada, na “pequena história” traçada pelo autor, representa outro momento exemplar de uma dinâmica que cobra do cinema brasileiro um caro tributo: a prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento (GOMES, 2016).

Conforme se desenvolveu entre os anos 1950 e 1960, o ciclo da Chanchada foi um marco de uma produção que colheu bons resultados econômicos e que, sem deixar de ostentar cruéis marcas de subdesenvolvimento, “se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrário ao interesse estrangeiro” (GOMES, 1996, p. 95). Enquanto o cinema americano oferecia padrões estético-sociais desconectados de nossa realidade, “em contrapartida, a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante” (GOMES, 1996, p. 95).

A chanchada desfrutou de uma conjuntura favorável, especialmente no caso dos produtores cariocas, que também eram comerciantes da exibição. O ciclo, porém, se encerrou quando perdeu, em favor da televisão, a predominância no campo do entretenimento, sendo que a televisão não se tornou um circuito de exibição para o filme brasileiro e sim para a produção estrangeira (GOMES, 1996).

Podemos perguntar se, do ponto de vista de Paulo Emílio, faltava algo mais ao ciclo da chanchada, além da razoável prosperidade econômica obtida. A sugestão vem em uma passagem na qual o autor compara três momentos do cinema brasileiro: “O ocupante foi tratado, em geral, de maneira respeitosa pelo cinema mudo, foi gozado pela Chanchada e *fustigado* pelo Cinema Novo (GOMES, 1996, p. 106, grifo nosso).

3.4 Cinema Novo

A novidade mais marcante do Cinema Novo para o autor é que seus filmes “exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós-modernista, mas inédita em nosso cinema” (GOMES, 1996, p.99). Paulo Emílio reconheceu o Cinema Novo como parte de um amplo fenômeno histórico nacional, de “luminosa maturidade”. Havia nele – arriscando uma

interpretação que ultrapassa os escritos de Paulo Emílio – uma proposta reflexiva, antropofágica, que tão bem se expressou nos filmes posteriormente reconhecidos como obras-primas.

Entretanto, o Cinema Novo também foi um ciclo, vivido intensamente, mas em curtos anos, tendo o “destino truncado” por questões que também se inserem no quadro geral da dialética ocupante / ocupado (GOMES, 1996), manifestada em clivagens entre os filmes e o público: “O antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador, mas nos espetáculos cinematográficos que essas fitas proporcionavam, os ocupados estavam muito mais presentes na tela do que na sala” (GOMES, 1996, p.99).

Os realizadores desse movimento, embora “dessolidarizados da sua origem ocupante” e “sentindo-se representante dos interesses do ocupado”, na realidade “esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma”, pois “o espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir” (GOMES, 1996, p. 102). Seu dilema foi bem expresso pelo autor: “nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava a ser intérprete do ocupado” (GOMES, 1996, p.104).

Em artigo de 1963, entretanto, o autor faz comentários instigantes sobre dois filmes do movimento, Arraial do Cabo (1960) e Porto das Caixas (1962), indicando que nunca foram objeto de distribuição através da rede comercial de salas de cinema. O título do artigo, “Um filme difícil?” nos põe a cismar quanto à existência de algum hermetismo intrínseco aos filmes do Cinema Novo, que teria selado seu destino de afastamento do público (GOMES, 2016, p. 148). Sobre o filme Vidas Secas (1963), comenta que foi retirado de cartaz na segunda semana em uma sala carioca, apesar da afluência do público, pois o exibidor a tinha colocado em cartaz apenas para cumprir a obrigatoriedade de exibição, retornando ansiosamente à exibição do habitual produto importado (GOMES, 2016). Desse modo, chama a atenção para o que classifica como uma “tradicional má vontade do comércio cinematográfico que abarrota o mercado nacional com filmes importados de qualquer espécie, mas que olha sempre com desconfiança para o produto brasileiro” (GOMES, 2016, p. 157).

4. Colonial e decolonial no cinema brasileiro

Em “Cinema, trajetória no subdesenvolvimento” (1973), Paulo Emílio tece valiosas reflexões sobre aquilo que “o emaranhado social brasileiro esconde, para quem se dispuser a enxergar, a presença em seus postos respectivos do ocupado e do ocupante” (GOMES, 1996, p. 90).

Reivindicando uma articulação consciente entre cinema e realidade social, discute o papel dos filmes na formação da imagem nacional, observando o que ocorrera no caso indiano, cuja produção, embora volumosa, era feita com capital inglês e reproduzia temas e ritmos do cinema estrangeiro: “A penetração imperial tendeu naturalmente a fornecer ao habitante dessas regiões uma ideia de si próprio adequada aos interesses do ocupante” (GOMES, 1996, p.88), uma aceitação dessas imagens como componentes de sua autovisão.

Na era do filme mudo no Brasil, muitos se esforçavam para “impedir a imagem da penúria, substituída pela fotogenia de inspiração norte-americana” (GOMES, 1996, p.93). Também localiza com clareza e em tom de crítica a preocupação expressa nas revistas de cinema, especialmente na década de 1920, com a imagem do Brasil no exterior, citando o depoimento de um cronista: “Para um dos diretores de Cinearte, o importante é que os americanos se convençam de ‘que os habitantes do Brasil não são pretos, e a nossa civilização, afinal de contas, é igualzinha à deles’” (GOMES, 2016, p. 90). Por fim, Paulo Emílio, com seu marcante poder de síntese, estoca a “velha convenção cinematográfica para a qual a virtude é

loura e o pecado moreno” (GOMES, 2016, p.119).

A imagem colonizada custou caro também à Vera Cruz, pois, segundo o autor, negligenciava a virtude popular do cinema carioca e colocava o filme brasileiro em um rumo totalmente diverso: “quando descobriram, mais ou menos ao acaso, o veio do cangaço ou apelaram conscientemente para a comédia do rádio, nascida nos mambembes do interior e do subúrbio, já era tarde” (GOMES, 1996, p. 97).

Pondo-se a cismar diante de tal dinâmica, Paulo Emílio explora mais a fundo a relação ocupante / ocupado no Brasil, apresentando uma análise bastante singular:

Não somos europeus nem americanos do Norte, mas destituídos de cultura original, *nada nos é estrangeiro, pois tudo o é*. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar (GOMES, 1996, p. 90).

Na história do “Pequeno cinema antigo” brasileiro (1969), o autor parece sugerir que a “Idade de ouro” do cinema brasileiro, embora economicamente viável, careceu de uma identidade própria, aproximando-se mais de “decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles da Europa e da América” (GOMES, 1996, p. 91), sendo aceitos em uma época na qual o público não estava acostumado aos padrões construídos no exterior.

Esse cinema, de qualidade artesanal e subdesenvolvida, coincidiu com a “definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados” (GOMES, 1996, p.92). É neste contexto que “logo após o estrangulamento do primeiro surto cinematográfico brasileiro, os norte-americanos varreram os concorrentes europeus e ocuparam o terreno de forma praticamente exclusiva. Em função deles e para eles o comércio de exibição foi renovado e ampliado” (GOMES, 1996, p.93). Essa dinâmica foi consolidada com a aliança entre os comerciantes de cinema brasileiros e as firmas produtoras estrangeiras, quando “o Brasil abriu as portas à produção em massa da diversão, sem que ocorresse a ninguém a ideia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica (GOMES, 1996, p. 92).

A produção dos filmes no Brasil assim se embebeu das relações coloniais e imperiais de poder: foram dadas as costas à construção do cinema nacional e à possibilidade de um embate pelo mercado ou de um espaço de resistência, e foi isso o que, a nosso ver, tornou “rarefeita” a dialética ocupante / ocupado, nos esclarecendo a colocação de que “nunca fomos propriamente ocupados...” (GOMES, 1996, 95). Restou aos que permaneceram dedicados a operar o “milagre da teimosia”, a condição de marginais rejeitados que não conseguiram, em nenhum momento posterior da história do cinema no Brasil, ocupar de forma consistente e com o mínimo de permanência, seu próprio mercado.

Mesmo os momentos bem-sucedidos junto ao público não passaram ou de casos individuais e esporádicos (o cinema nacional também teve seus *block and busters*) ou de ciclos de pouco mais de anos, bolhas dentro da hegemonia da indústria hollywoodiana: “(...) a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é” (GOMES, 1996, p. 93).

Assim, mesmo diante da razoável continuidade na produção de filmes brasileiros, já nas primeiras décadas de 1960, Paulo Emílio argumenta contra a ilusão da existência de uma indústria cinematográfica: “Tal não acontece. Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro” (GOMES, 2016, p. 85).

Por isso, seu diagnóstico no clássico artigo “Uma situação colonial?” (1960) aponta que:

A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento (GOMES, 2016, p. 27).

O autor aborda, ainda nesse artigo, que reinava uma insatisfação generalizada com as atividades de cinema no Brasil. Importadores e exibidores atingem a prosperidade, mas apenas como reflexos de realidades sociais situadas fora de nossas fronteiras. Se encontram desconectados da existência social de sua comunidade, são alienados de seus interesses e sequer se comprometem em exhibir os filmes nacionais que possam interessar ao público. “A situação de coloniais implica crescente alienação e a depauperação do estímulo para empreendimentos criadores”, uma forma de ser vencido, a despeito da prosperidade comercial (GOMES, 2016, p. 27).

Os produtores, por sua vez, se restringem a gêneros de filmes que eles próprios desprezam, alegando ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita, pois no fundo estão convencidos de que o público brasileiro é “inverso ao cinema nacional”. Dessa forma, optam pelo “prolongamento de espetáculos que este admira no rádio, televisão ou teatro ligeiro” (GOMES, 2016, p. 28). É neste contexto que a percepção do público do que é “cinema” se enlaça de forma exclusiva ao cinema estrangeiro: “Cria-se assim uma harmoniosa combinação de pontos de vista entre os produtores e o público desses filmes brasileiros. Para ambos, cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os primeiros fazem e o segundo aprecia” (GOMES, 2016, p. 28).

O público, por sua vez, formou seu hábito de cinema pelo consumo de filmes estrangeiros, adotou inteiramente os heróis, os temas, os sentimentos e as paisagens do filme importado, e não sentia falta do cinema nacional (GOMES, 2016, p. 4).

Os críticos tampouco poderiam se proteger de tal condição, pois também cuidam, em um mercado ocupado, de algo que recebem passivamente e sem poder de influência ou de diálogo: “o enriquecimento cultural do crítico gira progressivamente na órbita de um mundo cultural distante (...) Como para o público ingênuo, o cinema brasileiro também é outra coisa para o intelectual especializado” (GOMES, 2016, p. 29).

Diante deste “mal-estar generalizado”, muitos dos que procuram digerir os fracassos continuam retirando a reflexão do campo das relações entre o cinema e suas condições históricas e sociais de existência, individualizando a culpa dentro da própria equipe técnica e artística, entre distribuidores e exibidores ou na redação dos jornais (GOMES, 2016, p.28). E é aqui que o autor claramente põe em questão a articulação entre as atividades cinematográficas e o contexto de relações históricas, políticas e econômicas em que está inserido:

a mediocridade reinante não emana das pessoas empenhadas nas diferentes tarefas, mas é o resultado direto de uma conjuntura muito precisa. Através do exame de condição dos distribuidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se como precisão as linhas de uma situação colonial (GOMES, 2016, p. 30).

Por essas razões, Paulo Emilio considerava importante a consciência sobre o “mau filme nacional”, expressa na “aflição” que a todos assolava no contexto dos debates no campo do cinema, ao final dos anos 1950 (“o nosso cinema nos humilha”): “Morreu a indiferença pelo cinema brasileiro”, pois os maus filmes “assumem aos nossos olhos uma importância que não lhes concedíamos antigamente”. (GOMES, 2016, p. 44). Nesse mesmo debate sobre o “mau

filme nacional”, podemos observar uma recusa da pretensão de universalidade do cinema dominante.

O filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós, e adquire muitas vezes uma função reveladora: “Em suma, emana da análise de um mau filme brasileiro uma alegria de entendimento que o consumo da Arte de um Bergman, por exemplo, não proporciona a um espectador brasileiro” (GOMES, 2016, p. 203). E arremata: “O subdesenvolvimento é fastidioso, mas sua consciência é criativa” (GOMES, 2016, p. 175). Para Zuin (2012), a compreensão do cinema no Brasil por Paulo Emílio somente poderia ser avaliada dentro do sentido e do significado que a cultura possui em um país periférico e subdesenvolvido, no qual a “situação colonial” persistia em se manter, sem profundas alterações nos valores e nas ações sociais.

Galvão (FILME CULTURA, 1980) lembra que o termo subdesenvolvimento pode ser interpretado no contexto das discussões propostas por Paulo Emílio como englobando, além da sujeição econômica, a imagem cultural do ocupado retransposta pelos filmes que transmitem uma imagem do país que não foi elaborada por ele. Bernadet (FILME CULTURA, 1980), repensando as contribuições de Paulo Emílio observa que a ausência ou o enfraquecimento da luta contra o mercado ocupado também seria um elemento importante na compreensão dessa ideia, já que não refletir sobre a identidade de um processo cultural como o do cinema, no contexto das relações de dominação entre países, é sinal do bom funcionamento desse esquema de dominação. Ou como observa Grosfoguel (2008, p. 119), “o êxito do sistema-mundo colonial/moderno reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial pensar epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes”.

Seria tal situação colonial – além da falta de comunicabilidade com o público, além das portas fechadas pelos exibidores – outro elemento a adensar o dilema enfrentado pelo Cinema Novo? Deixamos então a provocação do próprio Glauber Rocha, seguindo a reflexão que contextualiza o cinema em certa matriz colonial de poder: “O Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil” (ROCHA, 1981, p. 32).

Até o momento em que pôde analisar o cinema no Brasil, Paulo Emílio também abarcou as relações desse contexto com o Estado, avaliando que esse agente continuava a replicar o papel assumido desde os primórdios da atividade, alimentando a solidariedade fundamental entre o poder público e os ocupantes (GOMES, 1996). Acreditava ser necessária uma mudança, na direção de uma política cinematográfica que superasse medidas pontuais e paternalistas de proteção.

Deste modo, procurou formular uma reflexão sobre o conjunto de condições em que se desenvolve o cinema no Brasil, dando-lhe a dimensão de um problema de governo, revelando uma expectativa de que isso fosse percebido a ponto de orientar políticas governamentais consistentes para o setor: “no mundo moderno, nenhum cinema nacional pode subsistir e se desenvolver sem o amparo de toda uma legislação especial” (GOMES, 2016, p.25).

Entendemos que o autor não vislumbra uma situação de dependência entre cinema e Estado, pois critica a produção que tem sobrevivido graças às imposições legais de exibição:

Os fabricantes adquiriam certa garantia para o escoamento de seus jornais cinematográficos mais ou menos publicitários e as autoridades públicas obtinham destaque para suas monótonas inaugurações e visitas. Satisfazendo pequenos interesses e não perturbando os grandes, isto é, não alterando o *status quo* do mercado, a obrigatoriedade do complemento nacional estabilizou-se (GOMES, 2016, p. 33).

O autor comenta alguns aspectos da legislação vigente no início dos anos 1960, criticando principalmente os privilégios cambiais para as fitas importadas; o sistema regulador de preços das entradas que favorecia as fitas importadas, cujos custos de produção já estavam pagos desde sua entrada no mercado brasileiro; e a lei de remessa de lucros que permitia às distribuidoras estrangeiras que remetiam divisas às respectivas matrizes no exterior aplicar uma porcentagem do imposto de renda devido numa produção brasileira, tornando-se assim produtoras de filmes nacionais com recursos públicos. Eram, em sua avaliação, “anomalias” que se instauravam no setor cinematográfico e que não eram combatidas por nenhuma esfera de igual poder (GOMES, 2016).

Dentro desse precário contexto de apoio ao cinema brasileiro, a legislação termina por expressar sua condição de subdesenvolvimento, tendendo a perpetuá-la (GOMES, 2016), faltando em nível estatal uma ação sistêmica que apoiasse o rompimento desse ciclo:

Tendo falecido ainda jovem, Paulo Emílio não presenciou, a partir de meados dos anos 1970, o desenvolvimento da relação entre Estado e cinema no Brasil. As ações sistêmicas em nível estatal, embora acenadas em alguns momentos, não demonstraram continuidade. Na década de 1990, no contexto de uma política neoliberal, o governo de Fernando Collor de Melo pôs fim à política cultural praticada até então, extinguindo a Lei brasileira de incentivo fiscal (Lei 7.505/86, conhecida como Lei Sarney), entidades públicas do campo da cultura, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Conselho de Cinema (Concine, órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria cinematográfica no Brasil), além de transformar o próprio Ministério da Cultura em uma Secretaria de governo. A produção cultural foi tratada como uma área produtiva qualquer, que deveria se sustentar por meio de sua inserção no mercado, eximindo o Estado de qualquer responsabilidade nessa área (MARSON, 2009).

Toda produção cultural foi afetada por essa política, mas no campo do cinema tal abalo encontrou expressão máxima no ano de 1992, quando apenas 3 filmes brasileiros foram lançados, contra uma média de 80 filmes lançados ao longo das décadas de 1970 e 1980, levando ao recorde mínimo de 0,05% de *market share* para os filmes nacionais (MARSON, 2009). A Embrafilme, empresa de economia mista com capital majoritariamente estatal, foi criada em 1969 e havia se tornado importante financiadora e também distribuidora do cinema brasileiro, chegando a ser responsável por 35% da arrecadação total desses filmes (AMÂNCIO, 2000). Diante de sua extinção, praticamente não havia distribuidoras nacionais estabelecidas para lançar filmes brasileiros, deixando ainda mais espaço para as grandes empresas distribuidoras estrangeiras desinteressadas pelos filmes brasileiros (IKEDA, 2015).

O modelo adotado para escapar desse cenário foi o modelo de incentivo fiscal, cujo foco era estimular entre as distribuidoras estrangeiras estabelecidas no mercado o interesse em lançar filmes brasileiros com potencial de bilheteria. Os pressupostos dessa política de reocupação do mercado cinematográfico brasileiro indicavam que a captação de recursos incentivados levaria a um aumento da competitividade dos filmes brasileiros, mas os resultados não confirmaram o planejado, revelando, ao contrário, a fragilidade dos demais elos da cadeia produtiva do cinema, como a distribuição e exibição (IKEDA, 2015). As palavras de Gatti (2009) apontam para um diagnóstico semelhante ao de Paulo Emílio ao tentar compreender a trajetória do cinema brasileiro no subdesenvolvimento: “Os espaços se abrem para uma inequívoca e maior ocupação das empresas que operam com produto audiovisual importado, reforçando a presença dos agentes econômicos estrangeiros no mercado nacional” (GATTI, 2009, p. 128).

Na tabela 1, os dados sobre cinema no Brasil no ano de 2016 ilustram o cenário que exploramos até aqui.

Tabela 1

Mercado cinematográfico no Brasil (2016)

Percentual de municípios brasileiros com salas de cinema	3,86%
Títulos brasileiros lançados	142
Títulos estrangeiros lançados	315
Market share de filmes nacionais	16,5%
Salas de exibição no país	3.160
Percentual de salas de cinema no Rio de Janeiro e em São Paulo	44,2%
Renda total de bilheteria	R\$ 2,6 bilhões
Público	184 milhões
Percentual de renda das 3 maiores distribuidoras estrangeiras no Brasil (Disney, Warner e Fox)	59%
Percentual de renda dos 3 maiores exibidores estrangeiros (Cinemark, Cinépolis e UCI)	47,7%
Salas ocupadas por títulos brasileiros no lançamento	12.730
Salas ocupadas por títulos estrangeiros no lançamento	67.194

FONTE: Anuário estatístico do Cinema Brasileiro 2016 (Agência Nacional de Cinema)

5. Considerações Finais

Os estudos sobre cinema na América Latina têm como desafio ainda pendente a construção de um lugar de enunciação a partir do qual seus saberes se situem histórica e geopoliticamente. As particularidades dos processos dessas artes nesse continente se assentam em singularidades históricas, culturais e epistêmicas que não foram abordadas, ainda, em toda a sua complexidade (LEON, 2012). É tal busca, imbricada na possibilidade de um ‘giro decolonial’, que nos faz recolocar em cena abordagens conceituais capazes de compreender a heterogeneidade do campo cinematográfico em suas manifestações artísticas, políticas e sociais na América Latina.

Os estudos culturais ampliaram a abordagem crítica do cinema, inserindo-o em relações geopolíticas que expõem a assimetria cultural em nível internacional como uma norma (LEON, 2012). Contudo, tais esforços tendem a ter um alcance limitado se não trouxerem ao cerne de suas análises as relações constitutivas entre o cinema e a geopolítica no contexto da modernidade / colonialidade ocidental. A direção dessa reflexão, a nosso ver, aponta para uma crítica decolonial, que se origina justamente no debate sobre as matrizes de poder geradas pela colonização nos campos do saber, da cultura e das representações, observando-se atentamente a sua reestruturação constante, ao longo das diversas ondas de modernização / dominação atravessadas no Sul.

Além de arte e entretenimento para as massas urbanizadas, o cinema tinha um sentido particular para Paulo Emílio, como uma forma de conhecimento que, imbuído da experiência histórica e social, poderia alavancar a tomada de consciência e a construção de um posicionamento crítico sobre essa experiência (ZUIN, 2012). Por isso concordamos com Glauber, para quem Paulo Emílio “levantou o véu de uma sutil contradição no processo colonizatório do século vinte, surpreendente variante até hoje ignorada pelos economistas ‘literários’” (ROCHA, 1977, p.1). Se o cinema, na visão de Paulo Emílio, assume tal faceta de manifestação das próprias contradições da sociedade brasileira, pode também ser assumido como um campo de observação e de ação sobre essas dinâmicas sociais e culturais. Nas palavras de nosso autor, no artigo “*Decepção e esperança*” (1960): “Convém lembrar, ainda, por menos agradável que se considere a asserção, que o cinema brasileiro nos exprime e revela” (GOMES, 2016, p.250).

Foi assim que, partindo da reflexão sobre os dilemas enfrentados por um cinema que se revelou frágil, marginalizado em seu próprio mercado e subordinado à cultura europeia e norteamericana, estabeleceu uma reflexão marcante para pensar os dilemas da própria construção

histórica, social e econômica da sociedade brasileira no interior da modernidade / colonialidade, suficientemente longe das dicotomias subdesenvolvido x desenvolvido e ousadamente perto da transversalidade de suas bordas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÂNCIO, Tunico. Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977/1981). Niterói: Ed.UFF, 2000.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO CINEMA BRASILEIRO 2016. Rio de Janeiro, Agência Nacional de Cinema, 2017.

APPADURAI, A. 2004. **Dimensões culturais da globalização**: a modernidade sem peias. Lisboa, Teorema.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).

FARIA, Alex. Border thinking in action: should critical management studies get anything done? In: MALIN, Virpi; MURPHY, Jonathan; SILTAOJA, Marjo (eds). **Getting things done**. Dialogues in critical management studies, v. 2. Bingley: Emerald, 2013.

FILME CULTURA. Maria Rita Galvão, Antonio Candido, Ismail Xavier, Jean Claude-Bernadet e Mauricio Segall debatem o artigo Cinema: trajetória no subdesenvolvimento de Paulo Emilio Sales Gomes. **Filme Cultura**. Ano XIII. Jul/Ago/Set.1980, Embrafilme. n. 35/36.

GATTI, Andre Piero. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: GATTI, Andre Piero; FREIRE, Rafael de Luna. **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira (orgs)**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

_____. **Uma situação colonial?** Organização e posfácio Carlos Augusto Calil; prefácio Ismail Xavier. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de Economia política e os estudos pós-coloniais transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista crítica de Ciências Sociais**, n. 80, Mar 2008. pp. 115-147.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **A indústria cultural**: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEON, Christian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. **Aisthesis**, n. 51, 2012, p. 109-123.

MACEDO, Kárita Bernardo de. O “Office of the Coordinator of Inter-American Affairs” entra em cena: novas abordagens para uma Política de Boa Vizinhança. **9º Encontro Nacional de História da Mídia**, 2013, Ouro Preto, MG.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras, 2009.

MIGNOLO, Walter. Theorizing from the Borders. **European journal of social theory**. 9, 2. 2006. Pp.205-221.

_____. **Historias locales/diseños globales.** Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003.

QUIJANO, Anibal. Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America. **Nepantla: Views from South**, Volume 1, Issue 3, 2000, pp. 533-580.

RAMOS, Fernão Pessoa. A virada na crítica do último Paulo Emilio Sales Gomes. **Folha de São Paulo**, 11 Dez. 2016.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media.** Routledge: London and New York, 2014.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil.** São Paulo: Unesp, 2004).

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativo do cinema africano? In: MELEIROS, Alessandra. **Cinema no mundo, indústria, política e mercado: África.** São Paulo: Escrituras, 2007.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZUIN, João Carlos Soares. Paulo Emílio Salles Gomes: a compreensão da realidade brasileira através da crítica de cinema. **Revista Sociedade e Estado**, Vol 27, N. 2, Maio/Agosto 2012.