

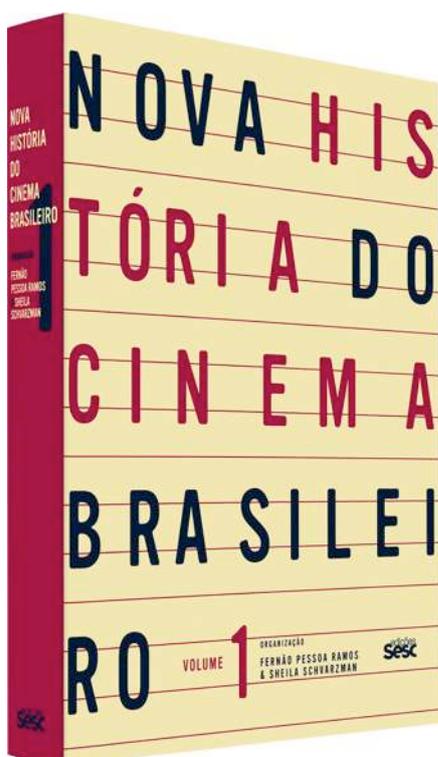
Sobre Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schwarzman (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, v. 1, 528 pp., ISBN: 9788594930835, v. 2, 600 pp., ISBN: 9788594930842.

Por Fabricio Felice*

Viu que a fala da Emília ainda não estava bem ajustada, coisa que só o tempo poderia conseguir. Viu também que era de gênio teimoso e asneirenta por natureza, pensando a respeito de tudo de um modo especial todo seu. “Melhor que seja assim”, filosofou Narizinho. “As ideias de vovó e Tia Nastácia a respeito de tudo são tão sabidas que a gente já as adivinha antes que elas abram a boca.

As ideias de Emília hão de ser sempre novidades.”

Reinações de Narizinho, Monteiro Lobato



Os dois volumes impressos de *Nova história do cinema brasileiro*, organizados pelos pesquisadores e professores Sheila Schwarzman e Fernão Pessoa Ramos, ultrapassam as 1000 páginas e reúnem 22 autores em 25 capítulos que buscam dar conta de mais de 120 anos de história do cinema brasileiro. O leitor que optar pelas versões eletrônicas dos livros encontrará, entre seus quase 7000 kilobytes, os nomes de mais quatro autores, responsáveis, cada um, por mais três capítulos e uma extensa filmografia disponíveis somente nos formatos digitais da publicação. Diante da amplitude do arco temporal abordado, da variedade de

temas e episódios pesquisados e da quantidade de estudiosos envolvidos na empreitada, um livro como esse —que são dois, é sempre bom lembrar— não

pode ser apresentado nem avaliado a contento numa única resenha. Ficam os votos, então, para que novos textos apreciativos se debrucem sobre os muitos caminhos apontados pelos pesquisadores envolvidos nesta bem-vinda publicação.

Considerar a história como uma arena de disputas não é novidade, tampouco surpreende. No entanto, no Brasil de 2019, os embates neste campo vêm se mostrando ainda mais incandescentes. Foi possível presenciarmos o esforço de membros do Poder Executivo Federal em negar —ou celebrar (neste caso, também uma forma de negação)— o golpe civil-militar ocorrido no país em 1964 e, ao mesmo tempo, ver uma escola de samba, a Estação Primeira de Mangueira, conquistar o título de campeã do carnaval carioca com um desfile que tinha a revisão da história do Brasil como tema central de seu enredo. Para acrescentar mais lenha às labaredas das disputas, um discurso antiacadêmico e anti-intelectual do governo federal brasileiro se recrudesciu a ponto de oficializar cortes orçamentários na universidade pública, reconhecido reduto de pesquisas científicas de qualidade realizadas no país. Neste cenário, a publicação destes dois volumes, além de cumprir com a proposta de apresentar ao leitor a história do balaio de gatos que é o cinema brasileiro, pode ser, pelo menos por enquanto e sem medo de resvalar na pieguice, valorizada como mais um entre tantos símbolos dos esforços e dos resultados da pesquisa universitária feita no Brasil.

A quantidade de autores reunidos em torno do tema garantiu, em certos momentos, a multiplicidade mais do que saudável de pontos de vistas e abordagens distintas de períodos, obras e personalidades da história do cinema no Brasil. Apesar de certa monumentalidade da edição e de sua ambição em abarcar variados campos de estudo relacionados à história do cinema brasileiro, a maioria dos textos procura se afastar conscientemente de uma tradicional —e ainda comum— opção pela consagração histórica do binômio grandes realizadores/obras-primas da cinematografia brasileira.

A reunião das vozes de mais de duas dezenas de autores garantiu um tom didático e introdutório à publicação. Didático, porque cada capítulo serve de porta de entrada para o leitor se dedicar a novas leituras relacionadas a cada tema específico. E o tom introdutório aqui atribuído ao resultado final está longe de indicar qualquer falta de aprofundamento dos textos. Ao contrário, ele pretende reforçar que a maioria dos autores evitou a apresentação de um quadro fixo e definitivo da história do cinema brasileiro, com ares de “assunto encerrado”. Mesmo sendo resultados de pesquisas exaustivas que ocuparam ou ocupam as vidas acadêmicas desses pesquisadores ao longo de anos, a maioria dos textos se apresenta aberta a novas abordagens, passando o bastão para estudos futuros sobre os temas. Apesar das personalidades e dos estilos bastante reconhecíveis dos autores, quase nenhum deles se ocupou em pintar a sua Batalha do Avaí ou Batalha dos Guararapes particular do cinema brasileiro, ainda que em alguns trechos ou capítulos, em especial os assinados por Fernão Ramos e Cléber Eduardo, se vislumbra um desejo de firmar uma visão totalizante sobre certas obras cinematográficas e determinados momentos históricos.

É provável que a maioria dos leitores acesse a publicação seletivamente, elegendo seus capítulos de interesse. No entanto, lidos os dois volumes por completo, o contato com a multiplicidade de análises trazidas por cada autor, que em muitas ocasiões se debruça sobre filmes, personalidades e períodos históricos comuns a outros capítulos, confere à publicação o nível de complexidade necessária para que ela se coloque à altura do cinema que pretende contar a história. Aqui seguem dois exemplos muito simples, porém ilustrativos da variedade vocal-autoral do livro. O primeiro se trata do curta-metragem *Remanescências* (Carlos Adriano, 1997), realizado a partir das imagens contidas no único fragmento restante de película cinematográfica daquela que é considerada a primeira filmagem realizada em território brasileiro, em 1897, pelo cinegrafista José Roberto Cunha Sales. No primeiro capítulo do livro, de autoria de José Inácio de Melo Souza, um estimulante

carro abre-alas que pretende dissipar uma série de lugares-comuns incansavelmente ruminados sobre os primeiros tempos do cinema brasileiro, o curta de Carlos Adriano é considerado “apenas uma imagem manipulável numa banalização pós-moderna” (v. 1: 27).¹ Longe de ser o objeto principal das análises do autor neste capítulo, que se interessa pelo curta no que ele se conecta ao fragmento legado por Cunha Sales, *Remanescências* encontra abrigo mais confortável no capítulo dedicado à história do cinema experimental brasileiro, assinado pelos pesquisadores Guiomar Ramos e Lucas Murari. Desta vez, nas palavras dos autores, aqui interessados no caráter experimental sabidamente atribuído à obra de Carlos Adriano, *Remanescências* é valorizado como uma investigação de “elementos da matéria fílmica a partir da ressignificação de 11 fotogramas capturados pelo pioneiro José Roberto Cunha Sales em 1897” (v. 2: 283).²

Outro exemplo simples, mas igualmente significativo da mobilidade autoral do livro, aparece uma vez mais entre as colocações de José Inácio de Melo Souza que, no mesmo capítulo citado acima, defende uma sedutora e conhecida afirmação de sabor revisionista e iconoclasta: “o cinema mudo nunca foi mudo” (v. 1: 40). O autor chama atenção, assim, para as inúmeras formas de interação entre sons e imagens experimentadas pelo espetáculo cinematográfico antes da sincronização definitiva do som à projeção de filmes ocorrida em finais da década de 1920. Por sua vez, os pesquisadores Carlos Roberto de Souza e Rafael de Luna Freire, em capítulo que trata da chegada do cinema sonoro ao Brasil, mesmo enfatizando a complexidade de elementos sonoros associados aos ambientes de projeção de filmes anteriores a 1929, não descartam que, em meio a músicas, ruídos, narradores, apresentadores e uma miríade de sons, houvesse a possibilidade de projeções cinematográficas completamente silenciosas. Os autores também não se furtam de afirmar que

¹ Capítulo “Os primórdios do cinema no Brasil”.

² Capítulo “Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro”.

“o cinema silencioso quase sempre tenha sido mudo” (v. 1: 295),³ levando em conta a ausência da voz humana em inúmeros filmes e projeções —característica evidente do período, a despeito de outros tipos de acompanhamento sonoro executados durante as sessões de cinema.

Não à toa, a história do período silencioso do cinema brasileiro ganha expressivo destaque entre os dois volumes. Os oito capítulos (nove, na edição eletrônica) que se dedicam ao tema, dos primeiros tempos à chegada do cinema sonoro ao país, ocupam bem mais da metade do primeiro livro. Essa presença marcante deve-se principalmente ao crescimento experimentado pela pesquisa acadêmica sobre cinema silencioso no Brasil. Mesmo que o objeto sempre tenha contado, em maior ou menor medida, com o interesse de estudiosos em momentos anteriores, é possível afirmar que as abordagens históricas sobre o período se depararam com alguns terrenos fecundos nas últimas três décadas, estimulando pesquisadores a ampliar seus referenciais teóricos, a diversificar seus temas e objetos de interesse e a aprofundar os seus estudos. Entre os ambientes férteis, podemos citar os congressos acadêmicos de cinema e de história que incluem —ou costumavam incluir— comunicações dedicadas ao cinema silencioso em seus grupos de trabalho (como os encontros da SOCINE⁴ e os simpósios da ANPUH,⁵ por exemplo). Vale também mencionar uma maior aproximação cultivada entre pesquisadores e acervos audiovisuais guardados por cinematecas e arquivos brasileiros, além de cursos de pós-graduação que passaram a acolher um maior número de projetos de mestrado e doutorado a respeito do tema. Merece ainda destaque a existência de grupos de pesquisa sobre cinema silencioso, como, por exemplo, aquele que se reuniu na Cinemateca Brasileira em meados da década de 2000

³ Capítulo “A chegada do cinema sonoro ao Brasil”.

⁴ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, criada em 1996 e que já conta com 23 encontros acadêmicos realizados.

⁵ Associação Nacional dos Professores Universitários de História ou, simplesmente, Associação Nacional de História, que a cada dois anos realiza o Simpósio Nacional de História. A 30ª edição do encontro ocorreu em julho deste ano.

para assistir e debater os poucos títulos silenciosos produzidos no Brasil que ainda contam com cópias de exibição aptas à projeção.⁶

Este movimento de diversificação e aprofundamento dos enfoques sobre determinado período da história do cinema brasileiro também pode ser observado, em maior ou menor grau, nos capítulos seguintes da publicação. Para tanto, vale uma comparação entre os dois volumes lançados em 2018 e a edição de 1987 de *História do cinema brasileiro*, igualmente organizada por Fernão Pessoa Ramos —que nesta edição mais recente divide a tarefa com Sheila Schvarzman, como já mencionado.

O capítulo dedicado à chanchada e ao cinema carioca das décadas de 1940 e 1950 já estava presente na edição de 1987 e retorna, no livro de 2018, ampliado pelo mesmo João Luiz Vieira que assinava o texto original. Na edição mais recente, o período é enriquecido com um capítulo vizinho que aborda o cinema independente no Rio de Janeiro, resultado de valiosas pesquisas e análises de Luís Alberto Rocha Melo. O mesmo se dá com a história do cinema paulista da década de 1950. Afranio Mendes Catani, que redigiu, na publicação de 1987, uma longa exposição sobre os grandes estúdios paulistas, como a Vera Cruz e a Maristela, está presente na edição de 2018 com um capítulo bem mais sucinto, que é prontamente sucedido por outro que analisa o cinema paulista realizado para além daqueles renomados estúdios, de autoria das pesquisadoras Flávia Cesarino Costa e Laura Loguercio Cánepa. O organizador Fernão Ramos, que já se incumbia do Cinema Novo e do Cinema Marginal na antiga edição, retorna desta vez com quatro capítulos, que se estendem desde o pré-Cinema Novo até a pós-Retomada. O repeteço também se dá com o pesquisador José Mario Ortiz, que, no livro de 1987, se ocupava do então “cinema brasileiro contemporâneo”. O autor retorna ao período

⁶ Entre as boas consequências dessas reuniões, podemos citar a publicação do livro *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, em 2011, o lançamento da caixa de DVDs *Resgate do cinema silencioso brasileiro*, em 2009, e as cinco edições da Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, realizadas na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, entre 2007 e 2011.

estudado, desta vez dividindo a autoria do capítulo com o pesquisador Arthur Autran e atualizando o texto em que já analisava o cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980.

Com mais de 30 anos separando as duas edições, é óbvio e inevitável constatar que a produção cinematográfica da Boca do Lixo, da Embrafilme e da Retomada *viraram* história —e, portanto, capítulos de destaque no segundo volume da publicação. Porém, para além dessa cronologia estabelecida e quase consensual da história do cinema brasileiro, a edição de 2018 apresenta capítulos que tentam desarticular sensivelmente essa linearidade temporal e episódica, com estudos sobre a produção experimental, o filme documentário, o mercado distribuidor e a relação entre cinema e Estado —com destaques para as experiências do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e da Embrafilme.

Uma questão que vale a pena ser colocada diz respeito à adjetivação que a história do cinema brasileiro ganhou no título da publicação. Por que o leitor é apresentado a uma *nova história* do cinema brasileiro pelos editores e organizadores do livro? Numa primeira análise, é nítido que estamos diante de uma edição revista, atualizada e, principalmente, ampliada daquela lançada em 1987. No entanto, o adjetivo *nova* atribuído à história do cinema brasileiro no título parece querer impregná-lo de um teor de ruptura ou de novidade editorial que tem dificuldades de encontrar sua realização plena na totalidade da publicação.

Todo discurso que deseja atribuir a seus procedimentos e resultados um legítimo valor de novo, por maiores dificuldades que encontre para se autodefinir, busca sua afirmação se contrapondo rapidamente àquilo que necessita identificar como velho. Na introdução de *Nova história do cinema brasileiro*, os organizadores destacam logo de início que o objetivo da publicação “é reunir estudos que pensam o cinema brasileiro por pontos de

vistas diversos” (v. 1: 11)⁷ —no que o livro é notadamente bem-sucedido, como já apontado— e explicam que a publicação “incorpora novos objetos, métodos e documentação, sobretudo as mudanças da historiografia em geral ao longo dos últimos trinta anos” (v. 1: 11). Os organizadores acrescentam ainda as contribuições dos estudos culturais, a ampliação do acesso a acervos filmicos e documentais e a incorporação de novas propostas metodológicas de pesquisa e de escrita da história do cinema. Citando o Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), ocorrido em Brighton, na Inglaterra, em 1978,⁸ buscam exemplificar como os capítulos dialogam com “os horizontes abertos pelas novas abordagens das teorias cinematográficas e dos intercâmbios internacionais” (v. 1: 11).

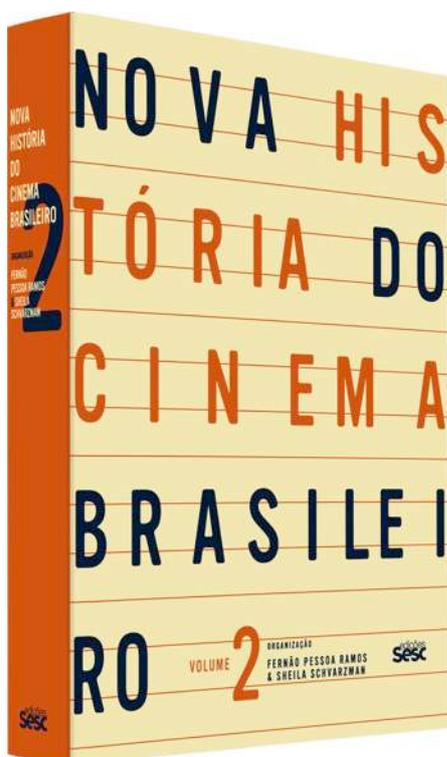
Sem fazer aqui uma cobrança exagerada por uma ruptura radical que justifique a expressão *nova história do cinema brasileiro* que intitula os dois volumes, talvez a introdução apresentada pelos organizadores pudesse contextualizar e conceituar com maior clareza as correntes teóricas e as experiências metodológicas que orientam e sustentam esta nova história. Lidos no conjunto e confrontados entre si, os textos oscilam entre rupturas pontuais e continuidades pontuais com temas, abordagens e cronologias estabelecidas em uma boa porção das histórias do cinema brasileiro já publicadas. É evidente que, em muitos capítulos, a balança pende para o lado da incorporação de novos objetos e investigações, resultando na diversificação de temas para além do escopo que elege a relação entre a persona do realizador cinematográfico e o longa-metragem de ficção como o *leitmotiv* da história do cinema. No entanto, a atração por esse totem segue presente, e sua consagração acaba por se revelar indissociável da história do cinema brasileiro apresentada pelo livro.

⁷ “Introdução”. As citações seguintes são desse texto.

⁸ Sobre o Congresso FIAF de Brighton, ver: Cuarterolo, Miquel, Nuñez e Torello (2018).

Nova história, velha história

Longe de ser o único, Jean-Claude Bernardet pode ser citado como um dos estudiosos que mais se ocupou em apresentar um pensamento estruturado para justificar a necessidade de novas maneiras de contar a história do cinema



no Brasil. Entre os escritos de Bernardet sobre o tema, a velha história do cinema brasileiro a ser repensada e criticada foi fartamente exemplificada por meio de citações de diversos autores e recebeu o elegante nome de historiografia clássica. Títulos de Bernardet como *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de 1979, e *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de 1995, ecoam em diversos capítulos de *Nova história do cinema brasileiro*, indicando a boa acolhida que as reflexões deste autor tiveram ao menos em uma parcela dos pesquisadores acadêmicos da área.

Em um resumo brevíssimo das muitas colocações de Bernardet, seus escritos propõem uma história do cinema brasileiro que não se mantenha subordinada apenas à análise da produção de longas-metragens de ficção. Desviando-se dessa rota central, o pesquisador teria a chance de se deparar com uma sorte de obras, personalidades, episódios e dinâmicas sociais que poderiam contar tanto ou mais sobre o cinema feito no Brasil quanto os acontecimentos relacionados à realização de longas ficcionais. Não há dificuldade em se notar, portanto, que alguns dos resultados alcançados por parte dos pesquisadores reunidos em *Nova história do cinema brasileiro* sejam debitados à influência das propostas de Bernardet, ainda que o crédito não se deva unicamente a

este autor, visto que o intercâmbio de teorias e metodologias vem se intensificando na área nas últimas décadas —como a própria introdução do livro faz questão de realçar.

Também longe de ser o único, o historiador e crítico Alex Viany pode ser tomado como um dos símbolos maiores de uma história do cinema brasileiro que se consolidou como tradicional, especialmente pelo seu livro *Introdução ao cinema brasileiro*, de 1959. As ideias expressas por Viany nessa obra referencial já receberam diversas críticas, incluindo as de Jean-Claude Bernardet. Juízos que expressam desacordo, por exemplo, com a cronologia estabelecida por Viany, que privilegiaria determinados perfis de longas ficcionais brasileiros em detrimento de outros títulos e temas relegados à irrelevância histórica. Sem entrar aqui nos pormenores de *Introdução ao cinema brasileiro*, interessa apontar que a abordagem histórica de Viany encontra uma recepção hospitaleira no capítulo de Fernão Ramos sobre o Cinema Novo, algo que provoca evidente contraste com a busca por uma nova história experimentada em outros capítulos, e que permite ao leitor perceber sinais de um debate interno entre as diferentes posturas dos autores sobre como tematizar, pesquisar e escrever a história do cinema brasileiro.

Ao abordar o ambiente político e estético vivido nos anos embrionários do Cinema Novo, Fernão Ramos defende a relevância e a manutenção de uma linha evolutiva do pensamento crítico e historiográfico brasileiro que teria raízes nos escritos de Viany apresentados na sua *Introdução ao cinema brasileiro*. Para o autor, a visão de Viany “permanecerá fortemente influente até o início do século XXI” (v. 2: 19).⁹ Fernão reconhece que as propostas de Jean-Claude Bernardet mobilizaram parte dos pesquisadores acadêmicos do final do século XX, porém, elas não chegaram “a produzir um cânone ou uma periodização mais definida como a que se afirmara no eixo Viany/ Paulo Emilio/ Glauber

⁹ Capítulo “A ascensão do novo jovem cinema”. As citações seguintes são desse texto.

Rocha” (v. 2: 20).¹⁰ Ainda segundo o autor, a obra de Alex Vianny teria gerado um cânone que “teve a felicidade de surgir engatado na produção cinematográfica do período áureo do cinema brasileiro que se avizinhava, o Cinema Novo, e talvez daí venha sua pertinência e persistência” (v. 2: 20).

Não deixa de ser significativo notar que, neste livro que se quer nova história, o Cinema Novo seja o tema e o período a dividir a publicação em duas partes, abrindo o segundo volume e reforçando seu caráter consagrado de divisor de águas do cinema brasileiro e, portanto, da história desse cinema. A mera negação dessa força gravitacional aparentemente inesgotável exercida pelo Cinema Novo não converteria de pronto a história do cinema brasileiro numa nova história. Tampouco sua consagração merecia ser poupada de novos olhares e novas vozes que repensem —e possam até reconfirmar, por que não? — o seu lugar de honra conquistado na história do cinema. Portanto, não é o “velho, de novo eterno”¹¹ Cinema Novo que se questiona nesta *Nova história do cinema brasileiro*, mas por que, a partir dele, uma alteração significativa no perfil da publicação se mostra mais perceptível.

No segundo volume do livro, um longo arco temporal da história do cinema brasileiro das quatro últimas décadas do Século XX se concentra em capítulos assinados por Fernão Ramos. Além do texto sobre o Cinema Novo, o autor prolonga o tema em um segundo capítulo —que também aborda o Cinema Marginal—, e estende sua presença por mais outros dois, relacionados, respectivamente, ao cinema dos anos 1980 que convivia com o quadro de sobrevida da Embrafilme e à produção identificada com o período da Retomada, iniciado na década de 1990. Portanto, se no primeiro volume do livro o leitor se depara com uma variedade de autores que garante uma visão

¹⁰ Fernão Ramos se refere, em seu texto, ao Paulo Emilio de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de 1973, e de *70 anos de cinema brasileiro* (publicado em parceria com Adhemar Gonzaga), de 1966, e também ao Glauber Rocha de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963.

¹¹ “Cinema novo”, música de Caetano Veloso e Gilberto Gil no CD *Tropicália 2* (1993).

mais prismática do desenrolar histórico do cinema brasileiro, no segundo volume, com a permanência prolongada da visão de Fernão Ramos, esse mesmo leitor parece ser convidado a voltar ao leito central da história e a cruzar águas não menos turbulentas, mas com uma navegação bem mais segura. Ainda que uma interação verdadeiramente dinâmica entre pesquisa documental, análise fílmica e crítica cinematográfica seja mais do que benéfica aos textos históricos sobre cinema, nos capítulos assinados por Fernão Ramos a análise fílmica de títulos renomados toma a dianteira, deixando, às vezes, pouco espaço para a história respirar mais à vontade.

Não se deve ignorar que o segundo volume também conta com capítulos de outros pesquisadores sobre a Boca do Lixo, a Embrafilme, o cinema experimental e até mesmo um texto extra sobre o Cinema Novo (assinado por Bertrand Ficamos e disponível apenas na versão eletrônica). No entanto, a passagem de Fernão Ramos por todos esses períodos e temas, mais do que uma simples ênfase do protagonismo do filme de longa-metragem na história do cinema brasileiro, parece explicitar a intenção do autor em formular um cânone de fundo tradicional que se adeque não somente à história do cinema brasileiro do século XX pós-Cinema Novo, mas que também possa ser estendido e aplicado ao cinema realizado neste ainda recente século XXI.

Um dos resultados dessa régua interpretativa tradicional se evidencia no modo como estão concebidos os capítulos que compõem a última parte do livro, destinada ao cinema brasileiro contemporâneo. Se nos deparamos com a novidade de um texto exclusivamente dedicado ao documentário, escrito por Carlos Alberto Mattos, e que confirma a relevância que essa produção conquistou nas últimas décadas, a presença de um capítulo relacionado aos filmes de grandes bilheterias e de outro que aborda o cinema autoral reforça uma bifurcação já velha conhecida da história do cinema brasileiro, que parece não conseguir conceber a trajetória do filme ficcional produzido nessas terras senão como duas estradas paralelas que dificilmente vão se cruzar no infinito.

No capítulo sobre os arrasa-quarteirões do cinema brasileiro contemporâneo, assinado por Sheila Schvarzman, o leitor tem contato com juízos críticos um tanto reconhecíveis sobre os percalços em torno da assimilação de modelos narrativos hollywoodianos consagrados e os questionamentos éticos a filmes que se valem da representação de referenciais populares e históricos a fim de garantir grandes plateias. Por sua vez, no capítulo que se debruça sobre o “novo cinema autoral”, seu autor Cléber Eduardo, ao abordar essa produção e seus realizadores, considera que tal “geração e meia de novos diretores pode não ter gerado ainda uma obra-prima ou um filme monumental, mas compõe na soma entre os filmes um conjunto, no mínimo, digno de interesse estético, e não somente histórico, como reflexo de dada, e mais ampla, configuração cultural” (v. 2: 569-570).¹² Mesmo reconhecendo o hibridismo entre ficção e documentário como uma das características mais determinantes desses filmes, além da ênfase dada à direção coletiva em alguns títulos —que diluiria a noção personalista de autor de cinema—, Cléber Eduardo não logra superar a tradicional carência messiânica da crítica cinematográfica brasileira por uma obra-prima.

Bibliografia

Bernardet, Jean-Claude (1979). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

____ (2008). *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume.

Cuarterolo, Andrea; Ángel Miquel; Fabián Nuñez e Georgina Torello (2018). “A 40 años de Brighton, 1978. Latinoamérica en el 34° Congreso de la FIAF ‘Cinema 1900-1906’” em *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, número 4, dezembro. Buenos Aires: Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA), pp. 312-356. Disponível em: <http://vivomatografias.com/index.php/vmfs> (Acesso em: dezembro de 2018).

¹² Capítulo “Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)”.

Gomes, Paulo Emilio Salles (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme.

____ e Adhemar Gonzaga (1966). *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura.

Lobato, Monteiro (2019). *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.

Ramos, Fernão Pessoa (org.) (1990). *História do cinema brasileiro*, 2ª ed. São Paulo: Art Editora.

Rocha, Glauber (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.

Viany, Alex (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro.

* Fabricio Felice é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Em 2012, defendeu a dissertação “*A apoteose da imagem*”: cineclubismo e crítica cinematográfica no *Chaplin-Club*. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Trabalhou no Arquivo Nacional do Brasil, na Filmoteca Espanhola, na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde coordenou o centro de documentação e pesquisa da instituição entre 2011 e 2015. Foi integrante do comitê executivo da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) no biênio 2013-2015. É membro do comitê de redação de *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: fabriciofelice@gmail.com