

ANO
2015



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GABRIELLI DE JESUS ZANCA | ALEX VIANY E O CINEMA BRASILEIRO

Através do propósito de lançar um olhar historiográfico sobre a obra, o pensamento e a trajetória de Alex Viany, a finalidade dessa dissertação é compreender o lugar desse intelectual nos debates e projetos voltados à formação do cinema brasileiro. Essa pesquisa põe em destaque as reflexões de Alex Viany sobre a arte cinematográfica brasileira através de um exercício comparativo de dois de seus principais livros, *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959) e *O Processo do Cinema Novo* (1999).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Janice Gonçalves

Florianópolis, 2015

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**ALEX VIANY E O CINEMA
BRASILEIRO: HISTÓRIA E PROJETO**

GABRIELLI DE JESUS ZANCA

FLORIANÓPOLIS, 2015

GABRIELLI DE JESUS ZANCA

**ALEX VIANY E O CINEMA BRASILEIRO:
HISTÓRIA E PROJETO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em História do Tempo Presente, Linha de Pesquisa Linguagens e Identificações, como requisito parcial para o título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Janice Gonçalves

FLORIANÓPOLIS

2015

Z27a Zanca, Gabrielli

Alexs Viany e o cinema brasileiro: história e projeto / Gabrielli de Jesus Zanca. - 2015.

144 p. il.; 21 cm

Orientadora: Janice Gonçalves

Bibliografia: p. 127-133

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2015.

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema e História. 3. História.

4. Alex Viany. I. Gonçalves, Janice. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

CDD: 791.4302681 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

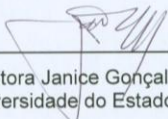
GABRIELLI DE JESUS ZANCA

ALEX VIANY E O CINEMA BRASILEIRO: HISTÓRIA E PROJETO

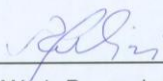
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

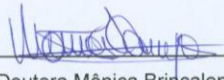
Orientadora:


Doutora Janice Gonçalves
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:


Doutora Márcia Ramos de Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:


Doutora Mônica Brincalepe Campo
Universidade Federal de Uberlândia

Florianópolis, 13 de março de 2015.

AGRADECIMENTOS

Agradecer todos aqueles que me ajudaram a conceber essa dissertação não é uma tarefa simples, muitas foram as pessoas que estiveram ao meu lado e me ajudaram a seguir em frente, e a todas elas dedico o meu mais sincero: Obrigada!

Primeiramente, devo agradecer ao apoio institucional do Programa de Pós-Graduação em História – PPGH/ UDESC, e à CAPES, pelo auxílio financeiro. Afinal, sem eles essa dissertação nunca deixaria de ser um projeto.

Agradeço também, a professora Janice Gonçalves, por me orientar, acolher e incentivar na escrita e elaboração dessa dissertação (a sua sutileza e atenção foram essenciais para a finalização desse trabalho).

Sigo com os agradecimentos, citando os meus pais, Gilberto e Luíza que através do seu amor incondicional, sempre apoiaram as minhas escolhas, projetos e loucuras de vida. E os meus irmãos, Alessandro e Adriano que sempre se fizeram presentes com muito amor e preocupação.

E por fim, agradeço aos meus amigos que fizeram parte dessa aventura:

Aos “históricos”, vocês sabem fazer uma vida entre amigos ser prazerosa;

Às “meninas do mestrado”, vocês foram essenciais para que essa etapa da minha vida fosse cumprida;

Ao povo do Etapa, por me mostrarem que a distância não afasta as boas amizades;

À Amanda, por ser minha irmã que eu achei em Florianópolis;

Ao meu quinteto fantástico, Anderson, Polly, Nati, Balão e Parachen, porque tivemos tudo para dar errado e demos muito certo.

Esta dissertação é dedicada à todos que sempre estiveram ao meu lado e não me deixaram desistir, mesmo quando as dificuldades da vida me direcionavam a isso.

Toda história escrita é um produto de processos de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação como aqueles usados na produção de uma representação filmada. É só o meio que difere, não o modo como são produzidas as imagens.

Hayden White

RESUMO

Esta dissertação tem o propósito de lançar um olhar historiográfico sobre a obra, o pensamento e a trajetória de Alex Viany, com a finalidade de compreender seu lugar nos debates e projetos voltados à formação do cinema brasileiro. A pesquisa põe em destaque suas reflexões sobre a arte cinematográfica brasileira através de um exercício comparativo de dois de seus principais livros, *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959) e *O Processo do Cinema Novo* (obra póstuma, de 1999, que se constitui em uma coletânea de artigos e entrevistas sobre o cinema nacional). No primeiro capítulo será abordado o livro de 1959: o seu conteúdo e o posicionamento nacionalista e preocupado de Viany, em realizar um estudo introdutório da história do cinema nacional – sua industrialização, os caminhos e ações possíveis para a formação de um cinema de conteúdo e produção tipicamente brasileiros. Já no segundo capítulo, analisa-se como o discurso nacionalista passa a ser pensado como um aspecto cultural que expressa, através do Cinema Novo, uma representação da realidade e da sociedade brasileiras entre as décadas de 1960 e 1970. Como resultados da pesquisa, pode-se destacar um panorama do cinema nacional onde Alex Viany ocupa múltiplas funções, com destaque para seu papel de articulador em conexão com um grupo de intelectuais e realizadores referenciais, como Paulo Emilio Salles Gomes, David Neves e Nelson Pereira dos Santos. Viany contribuiu para a construção da história do cinema nacional ao mesmo tempo em que atuou em seu processo de formação, caracterizando a escrita de *O Processo do Cinema Novo* como uma narrativa do que aconteceu após a crônica de *Introdução ao Cinema Brasileiro* – ação e teoria na historiografia do cinema brasileiro que, forjando um horizonte de expectativa, encontram, no espaço de

experiência (Koselleck, 2006) desses intelectuais do cinema, uma legitimação.

Palavras-chave: Alex Vianny. Cinema Brasileiro. História.

ABSTRACT

This dissertation intends to study the historiographical contribution of the work, opinions and trajectory of Alex Viany to the Brazilian cinema; with the intention of comprehending his place in the debates and projects regarding the early development of Brazilian cinema. This research brings forward his thoughts on Brazilian cinematographic art, through comparisons of Alex Viany's two main books on the subject. *Introdução ao Cinema Brasileiro/Introduction to Brazilian Cinema* (1959) and *O Processo do Cinema Novo/The development of the Cinema Novo movement* (Posthumous work from 1999, constituted of selected articles and interviews about the Brazilian national cinema). The first chapter of this dissertation is about the book published in 1959: its content and its worried nationalist position. In this introductory book to Brazilian cinema, the author mentions its industrializing process, and the ways he thought could make it an industry with typically Brazilian content and production. In its second chapter, this research analyses how the nationalist discourse can be seen as a cultural aspect expressed through the Cinema Novo movement. This discourse was present in its representation of Brazilian society between 1960 and 1970. Among the results of this research, is a panorama of the Brazilian cinema where Alex Viany occupied multiple positions. He was well known as a critic, and he was influential between the intellectuals and film makers of the time. Some of them were: Paulo Emilio Salles Gomes, David Neves and Nelson Pereira dos Santos. Alex Viany contributed to the creation of the Brazilian cinema, as well as to its history. He wrote "*The development of the Cinema Novo movement/O Processo do Cinema Novo*", which narrated what happened after having written *Introdução ao Cinema Brasileiro*. By recording and debating the history of the Brazilian cinema as it

happened, he forged expectancies and influenced the intellectuals of the time, (Koselleck, 2006) who in turn made his work acknowledged.

Key-words: Alex Viany.Brazilian cinema.History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Caricatura de Alex Viany realizada por Carlos Scliar, em 1952.....	23
Figura 2 - Alex Viany, Orson Welles e Vinícius de Moraes em Hollywood, década de 1940.	25
Figura 3 - Imagem inicial do sítio eletrônico Alex Viany: Disponibilização do Acervo Documental.	34
Figura 4 - Cartaz do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro (1952), contido no livro Introdução ao Cinema Brasileiro, de 1959.	51
Figura 5 - Cartaz do filme Agulha no palheiro (1952).	54
Figura 6 - Capa da primeira edição do livro Introdução ao Cinema Brasileiro, em 1959.	59
Figura 7 - Cartaz do 2º Congresso Nacional do Cinema Brasileiro em 1953.	69

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Filmes que participaram de festivais no ano de 1962.	78
Tabela 2 - Cineastas da 1ª fase do Cinema Novo, segundo Alex Viany (Continua).....	83
Tabela 2 - Cineastas da 1ª fase do Cinema Novo, segundo Alex Viany (Continuação).....	84
Tabela 2 - Cineastas da 1ª fase do Cinema Novo, segundo Alex Viany (Conclusão).....	85
Tabela 3 - Cineastas de 2ª. fase do Cinema Novo, segundo Alex Viany.	86
Tabela 4 - Filmes realizados por Joaquim Pedro de Andrade	104
Tabela 5 - Filmes realizados por David Neves	106
Tabela 6 - Filmes realizados por Leon Hirszman (Continua)	107
Tabela 6 - Filmes realizados por Leon Hirszman (Conclusão).....	108
Tabela 7 - Tabela de filmes realizados por Marcos Farias ...	110
Tabela 8 - Filmes realizados por Miguel Borges.	111
Tabela 9 - Filmes realizados por Paulo César Saraceni.	112
Tabela 10 - Filmes realizados por Maurice Capovilla	113
Tabela 11 - Filmes realizados por Walter Lima Junior	114

Tabela 12 - Filmes realizados por Domingos de Oliveira.	115
Tabela 13 - Filmes realizados por Rui Guerra (Continua)	116
Tabela 13 - Filmes realizados por Rui Guerra (Conclusão)..	117
Tabela 14 - Filmes realizados por Orlando Senna (Continua).	117
Tabela 14 - Filmes realizados por Orlando Senna (Conclusão).....	118
Tabela 15 - Filmes realizados por Eduardo Coutinho	119
Tabela 16 - Filmes realizados por Cacá Diegues	120
Tabela 17 - Filmes realizados por Nelson Pereira dos Santos (Continua).....	121
Tabela 17 - Filmes realizados po Nelson Pereira dos Santos (Conclusão).....	122

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABCC – Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos.

CTI – Comando dos Trabalhadores Intelectuais.

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda.

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S/A.

GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica.

IDART – Departamento de Informação e Documentação Artística.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

MAM/RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

RCB – Revista Civilização Brasileira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
1 VIANY ESCREVE SOBRE O CINEMA: A INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO.....	41
1.1 UM PONTO DE VIRADA: RUMO AO CINEMA BRASILEIRO.....	43
1.2 A ESTRUTURA DE INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO.....	56
2 VIANY CONVERSA SOBRE O CINEMA: O PROCESSO DO CINEMA NOVO.....	73
2.1 OS TEXTOS CRÍTICOS: O CINEMA NOVO POR VIANY.....	76
2.2 ENTRE A CRÍTICA E A ENTREVISTA: O DEBATE.....	Error! Bookmark not defined.
2.3 DEPOIMENTOS, ENTREVISTAS, CONVERSAS.....	Error! Bookmark not defined.
2.3.1 Entrevistas individuais: Joaquim Pedro de Andrade.....	103
2.3.2 Entrevistas individuais: David Neves.....	105
2.3.3 Entrevistas individuais: Leon Hirszman.....	106
2.3.4 Entrevistas individuais: Marcos Farias.....	108

2.3.5 Entrevistas individuais: Miguel Borges.....	110
2.3.6 Entrevistas individuais: Paulo César Saraceni.....	111
2.3.7 Entrevistas individuais: Maurice Capovilla.....	112
2.3.8 Entrevistas individuais: Walter Lima Junior.....	113
2.3.9 Entrevistas individuais: Domingos de Oliveira.....	114
2.3.10 Entrevistas individuais: Rui Guerra.....	116
2.3.11 Entrevistas individuais: Orlando Senna.....	117
2.3.12 Entrevistas individuais: Eduardo Coutinho.....	118
2.3.13 Entrevistas individuais: Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos.....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS.....	127
APÊNDICES.....	134

INTRODUÇÃO

Em Viany não há como separar sem artifícios o historiador do crítico, do ensaísta e do cineasta – nem do militante político, para quem as muitas batalhas do cinema brasileiro são uma das formas possíveis e legítimas de conduzir a batalha maior da sociedade brasileira. Mesmo porque elas se interpenetram continuamente, e mutuamente se aprofundam e esclarecem. (GALVÃO, 1987, p 11).

Almiro Viviani Fialho (1918-1992), mais conhecido sob o pseudônimo de Alex Viany, é o protagonista desta dissertação, que põe em destaque suas reflexões sobre o cinema brasileiro, em especial aquelas reunidas em dois livros: *Introdução ao Cinema Brasileiro*, publicado em 1959 e considerado ponto inicial dos estudos sobre a trajetória histórica do cinema nacional, e, *O Processo do Cinema Novo*, publicação póstuma de 1999, organizada por Luís Carlos Avellar a partir dos materiais existentes no acervo pessoal de Alex Viany e resultantes, sobretudo, de entrevistas por ele realizadas entre as décadas de 1960, 1970 e 1980¹. Ao se dar destaque ao primeiro livro, de 1959, e ao publicado postumamente, em 1999, busca-se compreender quais as representações acerca do cinema brasileiro estiveram presentes na trajetória de Alex Viany, indicando e analisando semelhanças e diferenças de posicionamento, no intervalo de mais de três décadas, de modo a captar seu lugar nos debates e

¹Cabe esclarecer que esses não foram os únicos trabalhos de Viany reunidos em livro, pois ainda podem ser mencionados: *O Velho e o Novo* (1965), *Quem é Quem no Cinema Novo Brasileiro* (1970) e *Dois Pioneiros: Afonso Segreto e Vitorio Maio* (1976), sem contar livros por ele organizados, como *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema* (1978) e *Minhas memórias de cineasta* (1978), sobre Luiz de Barros.

projetos voltados para o cinema brasileiro na segunda metade do século XX. Acrescente-se que o livro de 1999 permite vislumbrar reflexões, que não são meramente individuais, pois foram realizadas em interação com outros sujeitos (atuantes em relação ao cinema brasileiro), por meio de entrevistas, abrindo-se a uma pluralidade de visões. Entende-se que esses livros são marcos referenciais, tanto na historiografia do cinema brasileiro, como na consolidação do campo cinematográfico neste país.

A motivação para a realização desta dissertação nasceu durante a pesquisa para meu Trabalho de Conclusão de Curso, desenvolvido na Universidade Federal de Santa Catarina e intitulado *Walt Disney no Brasil: a revista Clima e Fantasia*(2010). Ao pesquisar sobre dois dos colaboradores da revista *Clima* (1941-1944), Vinícius de Moraes e Paulo Emílio Salles Gomes, também levantei informações sobre Alex Viany, com quem ambos mantiveram amizade².

Viany também despertou meu interesse por ter mudado radicalmente sua trajetória em termos de preferências cinematográficas: de amante do cinema hollywoodiano, tornou-se defensor do cinema brasileiro e suas experimentações. Compreender as razões e as circunstâncias dessa mudança me animou a realizar a pesquisa, ânimo reforçado pela possibilidade de combinar o estudo de seus trabalhos publicados com materiais de seu arquivo pessoal, disponibilizado na Internet (<<http://www.alexviany.com.br/>>).

Mas afinal, como Almiro Viviani Fialho se tornou o crítico, cineasta e historiador do cinema Alex Viany?

² A produção crítica e o período em que Alex Viany esteve em Hollywood o aproximou de Walt Disney e de suas animações; desta forma, pesquisar sobre as inovações cinematográficas promovidas por Disney levou à produção crítica de Viany, principalmente no tange às produções de 1940. No acervo online de Viany (<http://www.alexviany.com.br/>), é possível encontrar fotografias e alguns artigos de Viany para a revista *O Cruzeiro*, correspondentes a este período.

Figura 1 - Caricatura de Alex Viany realizada por Carlos Scliar, em 1952.



Fonte: Alex Viany: Disponibilização do Acervo documentalParte ilustrativa do link Biografia. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em 16/02/2015

Nascido em Cascadura, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, o primogênito do médico Américo Gomes Fialho e da professora Elisabetta Viviani Fialho sofreu influência direta da

mãe “cinemeira”³. Cedo começou a escrever sobre cinema: em 1934, com apenas 16 anos, publicou seu primeiro texto no jornal o *Diário da Noite* (RJ), como resultado de um concurso promovido pelo cronista Pedro Lima intitulado *O que pensam os fãs?*⁴. Na ocasião, Almiro Viviani Fialho adotou o pseudônimo Alex Viany, que não mais abandonou. Anos mais tarde, fez da publicação de textos sobre cinema, em jornais e revistas, uma atividade regular e profissional, com atuação breve na revista *O Carioca* e, na década de 1940, na revista *O Cruzeiro*, da qual se tornou correspondente internacional nos Estados Unidos, entre 1945 e 1948 (VIANY, 1978, p.1)⁵. Na temporada nos EUA, manteve a possibilidade de conhecer e conviver com alguns dos principais realizadores do cinema mundial, a exemplo de Orson Welles e Walt Disney; e também conheceu o então diplomata Vinícius de Moraes à época atuando como vice-cônsul brasileiro em Los Angeles⁶.

³Viany, em trecho de carta endereçada à atriz Ruth de Souza nos anos 1980 (sem data definida), se refere a sua mãe desta maneira, acrescentando que ele foi atingido com o terrível micróbio da cinefilia. Carta de Alex Viany para Ruth Souza, Rio de Janeiro, arquivo Alex Viany, série “Correspondências enviadas”. Cinemateca do MAM. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Em 1986, na revista *Filme e Cultura*, no artigo *Memória dos cinemas do subúrbio carioca*, Viany relatou o costume dele e de Dona Betina (sua mãe) de frequentarem os cinemas do centro do Rio de Janeiro (VIANY, 1986, p.50).

⁴ Pedro Lima (1902-1987) foi crítico de cinema, mentor e amigo de Alex Viany. Foi o primeiro presidente da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC); como crítico, preocupou-se com a produção nacional (RAMOS, 2004, p.326).

⁵ Quando retornou ao Brasil, ele passou a contribuir com a revista esporadicamente, com seus artigos e reportagens de cinema. A fonte dessas informações, uma entrevista de Viany concedida a José Inácio de Mello e Souza em 21/09/1978, integrou o projeto Pesquisa Década de 50, para o IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística).

⁶ Em relação a Orson Welles, convém informar que eles já haviam trabalhado juntos em 1942, quando Welles esteve no Brasil para a realização do documentário *It's All True* (Viany foi um dos pesquisadores que o acompanharam - SHOHAT, 2006, p.234). Quanto a Vinicius de

Figura 2 - Alex Viany, Orson Welles e Vinícius de Moraes em Hollywood, década de 1940.



Fonte: Disponibilização do Acervo Documental Alex Viany. Série: Iconografia, subsérie: Fotografias pessoais. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em 16/02/2015.

Inicialmente admirador do cinema hollywoodiano (leve, romanesco, de fácil entendimento), na década de 1940 o Viany

Moraes, sua trajetória abarca produções poéticas, teatrais, musicais e cinematográficas, destacando-se, o livro *Antologia Poética* (1954), a peça teatral *Orfeu da Conceição* (1956), além de parcerias musicais, com Tom Jobim, Baden Powell e Toquinho (as mais conhecidas). No cinema, Vinicius, tão cinéfilo quanto Alex Viany, fez crítica cinematográfica, entre as décadas de 1940 e 1950, para os principais jornais e revistas do período; entre elas, destaque a *Revista Clima* e os jornais *A manhã* e *Ultima Hora*. Informações disponíveis em: (<<http://www.viniciusdemoraes.com.br/>>); acesso em 24/01/2015.

“americanófilo por gosto e convicção” se distanciou do *american way of life* que o seduzira, e passou a defender uma estética fílmica contrária àquela que motivou seu ingresso no mundo da crítica de cinema (AUTRAN, 2003, p.28). A partir de seu retorno ao Brasil, em dezembro de 1948, realizou essa defesa por meio de projetos editoriais⁷, publicações em jornais e revistas de grande circulação, aproximação em relação à produção cinematográfica⁸, participação em congressos sobre cinema brasileiro⁹ e realização de pesquisas sobre a história desse cinema (VIANY, 1978, p.1).

Na década de 1950, a preocupação com questões tanto teóricas como sociais, além da busca por soluções estéticas que suprissem a necessidade de representar um Brasil ausente do cinema, estiveram na base das reflexões sobre o cinema nacional promovidas por Alex Viany, bem como, por outros intelectuais com os quais, inclusive, mantinha contato, como Paulo Emílio Salles Gomes e David Neves¹⁰. Simultaneamente,

⁷ Da amizade com Vinicius de Moraes, que conhecera nos EUA, surgiu o projeto da revista *Filme*, que pretendia “sair do *star system* hollywoodiano” (AUTRAN, 2003, p.31) ao produzir análises fílmicas acompanhadas de reflexões sociais, políticas e culturais. *Filme* teve apenas dois números, lançados em 1949; não há exemplares da revista no arquivo pessoal de Viany, abrigado fisicamente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e disponibilizado *online* (<<http://www.alexviany.com.br/>>).

⁸ Em 1951 foi contratado como roteirista e argumentador pelo estúdio Maristela Filmes, fundado em 1950. O universo temático dos filmes do Maristela deveria ser a realidade que não era explorada pelas produções norte-americanas; seu período próspero foi de 1954 a 1956, entrando em falência em 1958 (LEITE, 2005, p.85). Na mesma década de 1950, Viany iniciaria sua carreira de diretor, com o filme *Aguilha no palheiro*, de 1952.

⁹ O I Congresso Paulista de Cinema, realizado em 1952, e os I e II Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro, realizados em 1952 e 1953, respectivamente (AUTRAN, 2008, p.71).

¹⁰ Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) foi de militante comunista em sua juventude a um dos principais intelectuais de cinema do Brasil. Suas contribuições críticas e teóricas o tornaram um articulista do cinema nacional através de publicações como *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* e a *Revista Clima*. Em sua trajetória intelectual ajudou a fundar a

tais discussões realizaram um alinhamento político com a esquerda que, para Viany, significou também, em 1951, a filiação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) (AUTRAN, 2003, p.58)¹¹. Nesse contexto, Viany passou a valorizar o realismo no cinema, tendo como referências, particularmente, o Neorrealismo italiano e o Realismo Socialista Soviético (VIANY, 1954, p.7)¹².

O debate político e cinematográfico foi integrado, a partir de 1950, à revista *Fundamentos*, “principal revista de divulgação cultural do Partido Comunista” que, segundo a pesquisadora Mariarosaria Fabris (1994, p.64-65), passou em 1950 a se interessar por cinema, dedicando a maior parte das matérias a este respeito à produção cinematográfica brasileira.

Para o cinema brasileiro, a década de 1950 foi também um marco em produção e realização de grandes estúdios, como surgimento de companhias como *Atlântida*, *Vera Cruz* e *Maristela*, entre outras. Isto somado ao incentivo da legislação que progressivamente abriu espaço para o mercado de filmes

Cinemateca Brasileira e os cursos de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Atuou também como curador-chefe e professor nessas instituições (MORAIS, Julierme, 2014, p. 120). David Neves (1938-1994) foi um dos fundadores do Cinema Novo e mantinha estreitas relações com Alex Viany; desenvolveu uma obra cinematográfica profundamente ligada à cidade do Rio de Janeiro e publicou o livro *Cinema Novo no Brasil*, em 1966, entre outros (RAMOS; MIRANDA, 2004, p.397).

¹¹ No Brasil, o principal organizador da perspectiva socialista foi o PCB. Em torno do Partido e de seus aparelhos de divulgação cultural gravitou grande número de intelectuais que se identificavam com a crítica da sociedade brasileira sob a perspectiva da esquerda (BARBOSA, 2003, p.2).

¹² O cinema neorrealista italiano caracterizou-se pelo esforço em representar, em uma obra de ficção, a realidade social e econômica de uma época. O realismo socialista foi o estilo artístico oficial da União Soviética entre as décadas de 1930 e 1960, incluindo todas as manifestações artísticas e culturais (MASCARELLO, 2006, p.109 e 206).

nacionais (AUTRAN, 2009,p.8) impulsionou a consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil¹³.

Foi nesse período que o gênero Chanchada, por meio das produções da *Atlântida*, ganhou o interesse do público e, como consequência, promoveu o lucro, devido ao baixo custo das produções e ao enorme número de salas disponíveis para exibição¹⁴.

As películas alcançavam boa bilheteria e demonstraram de forma contundente as possibilidades de comercialização das produções nacionais – consequentemente, evidenciaram que tais produções poderiam dar lucro e se autofinanciar (LEITE, 2005, p.70).

A produtora *Vera Cruz*, aproveitando o pioneirismo das produções fílmicas da *Atlântida*, implantou um padrão hollywoodiano, ao realizar a modernização de equipamentos e a produção de roteiros mais elaborados e diversificados, além de investir em especialistas estrangeiros de som, filmagem e montagem.

Os diretores da produtora carioca concentravam seus esforços nas chanchadas carnavalescas, desenvolvendo roteiros relacionados ao samba, ao futebol e às favelas, isto é, argumentos baseados em temas populares, filmes de consumo fácil e de baixo orçamento. A Vera Cruz procurou investir em outra seara, pois, aos

¹³Sobre as a industrialização do cinema brasileiro e a legislação a respeito da exibição de filmes nacionais nas salas de cinema ver AUTRAN, 2009, p.1-13.

¹⁴ Sidney Ferreira Leite, em seu livro *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*, aborda, no capítulo *A era dos estúdios* (LEITE, 2005, p.63-88), o surgimento, ascensão e declínio das principais companhias cinematográficas surgidas entre as décadas de 1940 e 1950. Nesse capítulo as produtoras *Atlântida*, *Vera Cruz* e *Maristela* são relacionadas às influências dos padrões hollywoodianos, ao mercado interno e à conscientização cultural e política dos profissionais de cinema no Brasil.

olhos da elite paulistana que dirigia o cinema nacional não se deveria continuar levando para as telas um país mulato, atrasado e festivo, que não correspondia às aspirações estéticas e culturais dessa elite (LEITE, 2005,p.78).

Tudo isso ocorria em um cenário político e cultural que foi descrito pelo crítico literário Roberto Schwarz como o de uma “hegemonia cultural de esquerda” (SCHWARZ, 1996, p.62), da qual fizeram parte dos intelectuais brasileiros intelectuais brasileiros, entre os anos de 1964 e 1969. Este cenário girava em torno da defesa do desenvolvimento cultural nacional e por meio de uma produção artística contestatória à situação política vigente. Para Schwarz, um pensamento político de esquerda, entre os intelectuais, teve maior destaque quando o golpe militar foi instaurado. Os vínculos de vários intelectuais brasileiros a uma perspectiva de esquerda já estavam presentes porém, na década de 1950, quando era possível perceber intelectuais como Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes e Vinícius de Moraes simpatizando com ideais comunistas e discutindo estes ideais em suas produções textuais. Como ponderou Schwarz:

Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve em parte ao menos na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional (SCHWARZ, 1996, p.63).

O engajamento à esquerda, também no campo cultural, foi mantido na década de 1960, época em que Viany integrou o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI), grupo que apoiava as reformas de base do governo João Goulart e que também era composto por Ênio Silveira, Dias Gomes, Nelson Werneck Sodré e Álvaro Lins, entre outros. O CTI, fundado em 1963, foi criado com o intuito de unir o pensamento

daqueles que exerciam uma atividade intelectual no Brasil. Comuitos de seus integrantes ligados ao PCB, o grupo procurou, segundo o pesquisador Rodrigo Czajka "(...) conciliar as diversas frentes intelectuais existentes e cristalizar não só um campo de interesses legítimos de seus interlocutores, assim como conceber a cultura como resultado dessa legitimidade"(CZAJKA,2005, p.30).

A ligação de Viany com Ênio Silveira se estreitou com a atuação de Alex Viany na editora Civilização Brasileira, e na *Revista Civilização Brasileira*– RCB (1965-1968). Esta revista se tornou mais uma trincheira de suas batalhas, então voltadas para os rumos do Cinema Novo, em favor de um cinema brasileiro renovado. Para tornar públicos os problemas da realidade brasileira e os debates referentes ao universo de produção cultural e intelectual, a RCB surgiu da convergência ideológica das visões de seus participantes, com a intenção de ser um amplo e dinâmico fórum de discussões. A produção cultural vinculada a uma atividade política foi uma consequência do debate intelectual que a RCB alcançou, ao abordar uma variedade de temas, em um contexto de desintegração das grandes entidades de esquerda, depois do Golpe Militar em 1964¹⁵.

Para o também membro fundador da RCB, David Neves (1966, p.49), Viany foi o porta-voz oficial do movimento cinemanovista no Brasil, que tinha como um de seus objetivos principais apresentar, através dos filmes, os problemas fundamentais da realidade brasileira de modo a dar ao público a oportunidade de refletir criticamente sobre eles.

Entre meados dos anos 1970 e até próximo de sua morte, ocorrida em 1992, Viany dedicou-se em especial à direção de cinema e à pesquisa sobre o cinema brasileiro,

¹⁵ Para mais aprofundamento sobre o Comando dos Trabalhadores Intelectuais, seus integrantes e a relação com a *Revista Civilização Brasileira*, seus colaboradores e o cenário político que marcou a linha editorial da revista, verificar a dissertação de CZAJKA (2005).

realizando ou participando de algumas publicações¹⁶. Também nesse período começou a se preocupar com o destino a ser dado ao seu extenso arquivo pessoal.

Em decorrência de problemas de saúde, Viany optou por depositar seu acervo na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), entre os meses de abril e maio de 1981, visando que esse legado permanecesse acessível para contribuições a pesquisas e projetos sobre o cinema brasileiro (HEFFNER, 2008, p.55)¹⁷

A intenção desse trabalho, desenvolvido ao longo de anos por Alex Viany, era fazer com que a informação sobre o cinema brasileiro não se concentrasse em pequenos grupos, mas circulasse de maneira ampla, provocando estudos, leituras e revisões necessárias ao entendimento do que foi e do que continua a ser a complexa prática do cinema em um país como o Brasil (ROCHA MELO, 2008, p.46).

Com o projeto *Alex Viany: Disponibilização do Acervo Documental*, idealizado por sua filha e atriz, Betina Viany, os documentos pertencentes ao acervo foram organizados e digitalizados, em 2008, possibilitando e potencializando o alcance deste material através do sítio eletrônico <www.alexviany.com.br>; um suporte que não fora

¹⁶ A filmografia de Viany consiste em *Aglaia* (1950) como assistente de direção, *Balança mas não cai* (1952) e *O Saci* (1953), como direção de produção e roteirista e por fim, *Agulha no palheiro* (1953), *Rua sem sol* (1954), *Ana* (1955), *Sol sobre a lama* (1963), *A máquina e o sonho* (1974), *Maxixe, a dança perdida* (1980) e *A noiva da cidade* (1980), como diretor e em alguns casos também roteirista. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>, acesso em: 25/01/2015.

¹⁷ Betina Viany narrou, no texto de abertura do livro *Acervo Alex Viany* (2008), as peculiaridades de seu pai notívago e as constantes visitas de pessoas à sua casa, em busca de materiais do seu sempre disponível arquivo particular.

imaginado por Viany, que iniciou, em meados de 1960, o projeto *Filmografia e Cadastro do Cinema Brasileiro*. Nesse projeto, por meio do envio de uma ficha cadastral aos profissionais de cinema, Viany tinha como intenção levantar informações e “corrigir tanto quanto possível os erros e omissões do livro de 1959”, *Introdução ao Cinema Brasileiro* (HEFFNER, 2008, p. 50).

Como resultado desse trabalho paralelo à sua função de crítico e intelectual, e somando-se o material que fora guardado para suas pesquisas e consultas, o conservador-chefe do MAM/RJ, Hernani Heffner, apontou, acerca do volume da documentação:

Em 1985 constituíam cerca de 140 pastas-fichário, contendo mais de 14 mil folhas e um número bem maior de documentos. Deste universo, 37 pastas se referiam diretamente aos profissionais de cinema brasileiro e 22 pastas aos filmes brasileiros (HEFFNER, 2008, p.50).

Entre o período de depósito do acervo, na Cinemateca, em 1981, e a concretização do projeto *Disponibilização do Acervo Alex Viany*, em 2008, a organização do acervo contou com o trabalho inicial de pesquisadores como Maria Rita Galvão, Lécio Augusto Ramos e Thereza Afflalo, por meio do projeto *Arquivo Alex Viany*. Contudo, o financiamento do projeto, junto à Financiadora de Estudos e Projetos - FINEP e à Empresa Brasileira de Filmes - EMBRAFILME¹⁸, não se concretizou, acarretando em perdas documentais, deterioração

¹⁸ A EMBRAFILME foi criada com o objetivo de supervisionar a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos (Decreto-lei nº 862, de 12 setembro de 1969). Com a direção geral de Roberto Farias, na década de 1970, acontece a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), ampliação da Embrafilme e a criação da Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), ligado à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais etc.). (AMANCIO, 2008, p. 92).

de materiais e apropriação indevida de parte do conteúdo (HEFFNER, 2008, p.55)¹⁹. Maria Rita Galvão, Lécio Augusto Ramos e Thereza Afflalo tentaram, em meados da década de 1980, dar continuidade ao projeto, porém sem êxito²⁰.

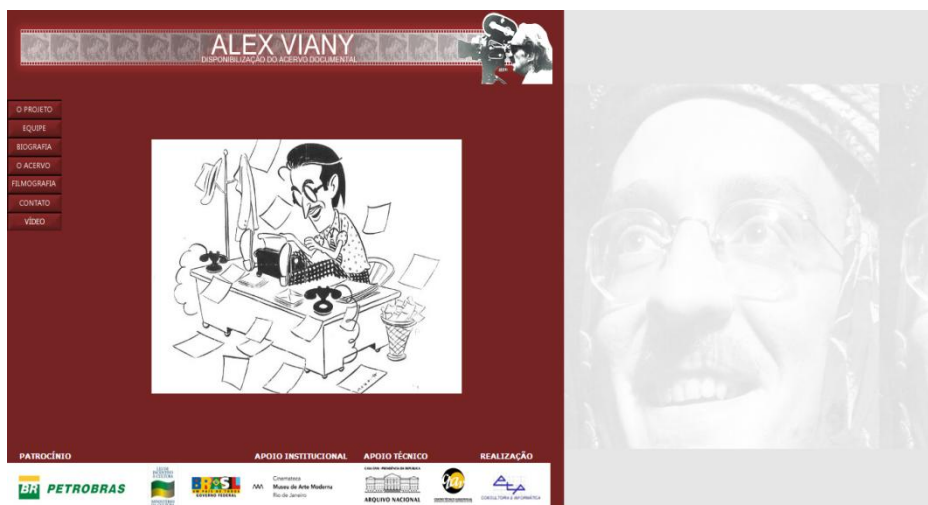
O acervo é constituído por cartas, papéis de pesquisa, entrevistas, fotografias, filmes e impressos, como livros, revistas e jornais. Sua digitalização gerou cerca de 80.000 imagens e, dentre elas, algumas não foram disponibilizadas no sítio eletrônico por serem documentos de cunho pessoal ou por terem questões referentes a direitos autorais, conforme o livro *Acervo Alex Viany* (2008, p.126)²¹.

¹⁹ Vale ressaltar que Viany cogitou doar seu arquivo pessoal à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como parte do projeto de implantação do curso de cinema naquela instituição. Porém, devido a questões burocráticas e financeiras que envolviam o transporte do material, somando-se aos problemas de saúde de Viany, o acervo permaneceu aos cuidados da Cinemateca do MAM/RJ. (ROCHA MELLO, 2008,p.43).

²⁰Correspondência trocada entre Maria Rita Galvão, Lécio Augusto Ramos e a documentarista Thereza Afflalo também fazem parte do acervo de Viany no MAM e no sítio eletrônico, além do projeto *Arquivo Alex Viany*, idealizado por eles, porém com acesso restrito à visualização. As informações correspondentes à institucionalização do arquivo estão presentes no artigo de HEFFNER(2008).

²¹O livro *Acervo Alex Viany* (2008) foi produzido com o apoio técnico do Arquivo Nacional e institucional da Cinemateca do MAM/RJ, com a intenção de comemorar o lançamento do sítio eletrônico *Alex Viany – Disponibilização do acervo documental*.

Figura 3 - Imagem inicial do sítio eletrônico Alex Viany: Disponibilização do Acervo Documental.



Fonte: Alex Viany: Disponibilização do Acervo Documental. Tela inicial. <<http://www.alexviany.com.br/>>, acesso em: 25/01/2015.

É interessante destacar que, enquanto Viany se debruçava, como pesquisador, sobre o cinema brasileiro, seus escritos e projetos o tornaram parte da história deste cinema, como um personagem engajado em “pensar um cinema que fosse uma expressão autêntica da cultura brasileira” (ROCHA MELLO, 2008, p.34). Dessa maneira, seus guardados são, portanto, registros dessa atuação e de suas interações com um número muito significativo de instâncias culturais e de intelectuais brasileiros que contribuíram para a construção do campo cinematográfico no Brasil, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1980. Avaliar o seu papel, como indivíduo, nesse contexto, bem como seus elos com uma extensa rede de sociabilidades, marcada por intenso engajamento e ativismo em prol de um cinema nacional renovado e renovador, foi um dos motores da pesquisa que deu origem a essa dissertação.

A relevância da atuação de Alex Viany para a história do cinema nacional já foi destacada por outros pesquisadores: autores como Maria Rita Galvão, Arthur Autran, Luís Alberto Rocha Melo e Luís Carlos Avellar tornaram Viany objeto de seus trabalhos. Maria Rita Galvão, como já referido, esteve envolvida na primeira tentativa de organização do acervo de Alex Viany e também escreveu a seu respeito, em 1987, para a segunda edição do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Arthur Autran produziu uma extensa pesquisa acerca de sua vida e obra, em sua dissertação de mestrado, defendida em 1999, e publicada no livro *Alex Viany: Crítico e Historiador* (2003). Luís Alberto da Rocha Melo, aos 18 anos, produziu um documentário sobre Alex Viany, em 1988, *Alex Viany – Um Documentário em Vídeo*, e mais tarde foi coordenador do projeto de catalogação e digitalização do acervo. Luís Carlos Avellar, guardião das conversas promovidas por Viany na década de 1980, foi o responsável pela organização e texto de abertura do livro *O Processo do Cinema Novo*, livro póstumo de Viany (VIANY, 1999).

Contudo, aspectos de sua trajetória que remetem a um olhar evolutivo sobre a sua produção bibliográfica constituem uma lacuna a ser abordada. O foco dessa dissertação, assim, se direciona a perceber como o pensamento de Alex Viany se desenvolveu e transformou em relação à escrita sobre o cinema brasileiro, e como projetos e ideais foram colocados em prática por Viany e pelo grupo de intelectuais do cinema brasileiro do qual ele fazia parte.

Da inicial e, tal como considerada por Viany, despretenhosa escrita da *Introdução ao Cinema Brasileiro*, à elaborada pesquisa-ação de *O Processo do Cinema Novo*, Viany abordou o presente e o futuro do cinema nacional em um movimento que nasceu a partir do exaustivo debate sobre como realizar um cinema verdadeiramente brasileiro. Entende-se que suas motivações, preocupações e anseios para com os filmes, bem como os personagens que o ajudaram a articular não

somente a escrita, mas também a produção do movimento cinemanovista, podem ser apresentados e analisados através da comparação entre suas duas obras principais. Juntas, *O Processo do Cinema Novo* e *Introdução ao Cinema Brasileiro* fazem parte da historiografia do cinema brasileiro, não somente por seu caráter documental e referencial, mas por simbolizar o trabalho de uma vida, que teve o Cinema Novo como um de seus principais eixos.

Assim, a *Introdução ao Cinema Brasileiro* será analisada tendo em vista as motivações que levaram Viany a escrevê-lo e as reflexões próprias da visão do autor acerca do cinema. Já *O Processo do Cinema Novo* terá como destaque suas reflexões em interação com a de outros intelectuais e agentes do Cinema Novo, fruto de conversas e debates coletivos. Por isso, neste último livro, serão valorizadas, as entrevistas nele contidas, as transcrições das conversas entre ele e o grupo de amigos e profissionais do cinema que aceitaram discutir e abordar o passado, o presente e o futuro dos filmes que viam e realizavam. De forma complementar, serão considerados os artigos que fazem parte do produto final da obra, pois a partir deles é possível perceber um processo que culminou nas conversas, realizadas, em sua maioria, na década de 1980 (ver, a respeito, o Apêndice A).

Na discussão realizada na dissertação, ganha destaque a noção de “intelectual”. O intelectual aqui enfocado é compreendido como um articulador de um pensamento cinematográfico, cuja autoridade é reconhecida em decorrência de sua produção e atuação e que influencia, com suas ideias, o debate público (MARLETTI, 2010, p.637). Esse viés pode ser complementado pelo de Durval Albuquerque Jr., que entende o intelectual como:

(...) aquele que tem uma identidade marcada pela fascinação como futuro, com a criação do novo, usando o presente como um momento de preparação para uma mudança ou uma transformação que trará um futuro diferenciado,

que legitima seu trabalho a partir da ideia de que este contribuiu para a criação de uma sociedade nova, moderna (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2005, p.57-8).

Trata-se aqui não apenas de analisar o papel do intelectual Alex Viany, mas também, através dele, o papel de um grupo de intelectuais, que agiam em uma verdadeira rede, empenhada, entre outras atividades, em projetos que envolviam a criação de sindicatos e associações, a promoção de congressos de cinema e o intercâmbio com cineastas de outros países (geralmente europeus), por meio de festivais de cinema.

Esta dissertação é, desta forma, composta de dois capítulos, cada um deles tendo como referência principal um dos livros de Alex Viany, *Introdução ao Cinema Brasileiro* e *O Processo do Cinema Novo*. Para além desses dois livros referenciais e de bibliografia pertinente aos temas da pesquisa, foram ainda mobilizados diversos documentos do arquivo pessoal de Alex Viany disponíveis *online*: cartas, transcrições de entrevistas e originais datilografados de textos críticos do período de 1950 a 1970, veiculados em revistas como *O Cruzeiro*, *Revista de Cinema* e *Fundamentos* e em jornais como *Diário da Noite* e *Shopping News*.

O primeiro capítulo intitula-se *Viany escreve sobre cinema: a Introdução ao Cinema Brasileiro*, tendo como eixo norteador a análise desse livro publicado em 1959. Busca-se analisar o lugar desse livro na produção intelectual de Viany bem como na historiografia sobre o cinema brasileiro: como o livro costuma ser considerado nos estudos a este respeito? Qual foi a sua recepção no momento em que foi lançado? De que maneira e em que medida seu pensamento e sua narrativa, através do livro, influíram no debate cinematográfico de então e contribuíram para a formação do Cinema Novo? O que se sabe sobre o processo de produção do livro, e como os documentos de arquivo de Alex Viany permitem compreender esse processo? Além disso, analisa-se o conteúdo propriamente

dito da *Introdução ao Cinema Brasileiro*, para compreender o que Viany entendia por “cinema brasileiro” e como apresentou a trajetória desse cinema: principais personagens dessa história; papel atribuído aos diretores, aos filmes e à indústria cinematográfica; aspectos positivos e negativos destacados por Viany, nessa trajetória; projeções para o futuro – como deveria ser esse cinema?. Tanto quanto possível, houve o esforço de compreender o livro como um **produto** do debate sobre o cinema brasileiro existente na década de 1950 e como um **agente** no interior desse mesmo debate, objetivando marcar e influenciar posições.

No segundo capítulo, intitulado *Viany conversa sobre cinema: O Processo do Cinema Novo*, o foco recai sobre esse livro póstumo, publicado em 1999, organizado e editado a partir de materiais elaborados e preparados durante vários anos por Viany e que integram seu arquivo pessoal. Com as questões norteadoras do capítulo procura-se compreender não só as peculiaridades da publicação, mas as permanências e rupturas observáveis nas ideias de Viany em relação ao livro de 1959; e, além disso, atentar para as dissonâncias e convergências entre suas posições e as dos entrevistados, tendo em vista a caracterização do Cinema Novo. Assim, cabe averiguar: Quem foram os entrevistados? Do que trataram as conversas, no que se refere ao cinema e, em especial, ao Cinema Novo? Que balanços e expectativas podem ser mapeados nas entrevistas? O que se manteve nas entrevistas, das discussões de Viany presentes no livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*? Complementarmente, e em interação com os materiais disponíveis no arquivo pessoal de Viany, serão examinadas as seguintes questões: como compreender a seleção das entrevistas para o livro, considerando as 75 entrevistas existentes no acervo? Que interlocutores foram excluídos e como compreender essa exclusão? Em que medida as entrevistas do livro permitem vislumbrar a extensa rede de sociabilidades de Alex Viany?

Vê-se que os livros em questão não serão aqui abordados na perspectiva dos estudos da cultura escrita, que destacam as interações do produto-livro com um dado mercado editorial ou que valorizam e analisam, por exemplo, as marcas de leitura deixadas nos exemplares editados, de forma a discutir as relações dos leitores com os livros e suas leituras singulares. Os dois livros de Viany selecionados nesta dissertação para exame mais detido, foram analisados tendo em vista seu papel como veículos de ideias e de promoção de debates e, neste sentido, a abordagem aproxima-se da noção de *agency*, pois serão percebidos “em sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder etc.” (MENESES, 2003, p.15).

Finalmente, a dissertação leva em conta as contribuições da História do Tempo Presente, que pode oferecer novas perspectivas em meio a tantos trabalhos que foram organizados sobre a vida, obra e acervo de Viany. Para Koselleck “uma questão à qual sempre vale a pena recorrer é a seguinte: por que somente em determinada época certos fenômenos são reunidos em um conceito comum?” (KOSELLECK, 2006, p.117). Sob essa perspectiva, o período entre as décadas de 1950 e 1970 representou uma época em que o discurso nacionalista esteve presente em vários aspectos culturais, políticos e sociais. O nacionalismo, conceito comum a Alex Viany e a outros intelectuais do cinema brasileiro encontrou na arte cinematográfica uma forma de legitimação de um projeto ligado a representação social e estético cinema brasileiro.

O futuro almejado por Viany, a partir desses aspectos representativos, esteve relacionado a uma espera de um futuro, que segundo Koselleck (2006, p.311), pode surgir de uma forma diferente do que foi experimentado no passado onde as expectativas podem ser revistas e as experiências recolhidas.

Este futuro almejado para o cinema nacional recai em uma contemporaneidade do passado (DOSSE, 2013, p.10) onde a História do Tempo Presente remete a um alcance do acontecido, uma presentificação que conduz a um sentido, as ações que motivaram a escrita de *Introdução ao Cinema Brasileiro* e *O Processo do Cinema Novo*.

1 VIANY ESCREVE SOBRE O CINEMA: A INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO

Nacionalismo? Bom, nós éramos muito nacionalistas, todos nós éramos assim, achávamos que... Eu sei lá, a gente achava que tinha a receita ou estava em busca de uma receita de um cinema nacional, de uma linguagem nacional, e esta linguagem era certamente realista... (VIANY, 1978, p. 7)

No trecho acima, Alex Viany, em depoimento a José Inácio de Mello e Souza, indica que a discussão sobre o cinema brasileiro, no início da década de 1950, foi marcada pelo nacionalismo e pela busca de uma realidade brasileira retratada nas telas de cinema. Este cenário foi constituído a partir do movimento político e cultural do período, e o nacionalismo ecoou nas expressões artísticas como forma de sedimentar uma identidade condizente com o que seria a realidade e a verdade do povo brasileiro.

Álvaro Lins, no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1956, demonstrou preocupação em colocar em prática o nacionalismo na literatura, afirmando que o Brasil deveria buscar a emancipação cultural assim como buscava a de ordem econômica (VIANY, 1959, p.1). Em outros trechos deste mesmo discurso, é possível perceber que o nacionalismo era algo presente no meio intelectual do período; os comentários de Lins, citados no livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), atestam que a questão também havia chegado à reflexão sobre a arte cinematográfica.

Conforme Renato Ortiz, no livro *Cultura e Identidade Nacional*, “a relação entre a temática do popular e do nacional é uma constante na história da cultura brasileira” (2005, p.127); Essa constante também pode ser observada no cinema, como parte de uma manifestação cultural, quando o nacionalismo

cinematográfico busca na realidade e no povo brasileiro, sua legitimação.

O nacionalismo aqui referido estava na produção de filmes que representaram cenários, personagens e temas brasileiros sob uma perspectiva que se distância da caricatura do brasileiro, que movimentou os intelectuais de cinema no final de década de 1950. Nas produções cinematográficas brasileiras dessa época, o popular não estava necessariamente ligado ao nacional, e uma consciência política e cultural por parte dos “homens de cinema” (expressão utilizada por Viany), tinha como princípio o desejo que “descolonizassem a linguagem dos filmes e explorassem os problemas socioeconômicos do país” (LEITE, 2005, p.88).

Vale a pena destacar que o nacionalismo também estava inserido no âmbito do que era 'nacional e popular' em uma reflexão promovida pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros-ISEB, criado em 1955 (ORTIZ, 2005, p.130). Esse contexto ecoou no pensamento intelectual do período, naquilo que se referia à formação de um cinema genuinamente brasileiro. O importante era excluir uma interferência colonial em nossa cultura para promover uma identidade nacional atrelada ao popular. Como afirma Ortiz: “Identidade nacional e cultura popular se associam ainda aos movimentos políticos e intelectuais nos anos 50 e 60 que se propõem a redefinir a problemática brasileira em termos de oposição ao colonialismo” (2005, p.128).

Para Alex Viany, e alguns intelectuais do cinema brasileiro, o nacional e o popular deveriam estar interligados através de uma produção cinematográfica representativa, onde reflexões sobre sociedade e política constituíssem uma identidade nacional apoiada no povo e em sua realidade. Na escrita do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Viany destaca que as primeiras produções cinematográficas brasileiras vieram da reprodução de histórias que eram distantes de uma realidade social que as rodeava. A

representação do povo era caricatural e a Chanchada, que foi de extrema importância para a industrialização do cinema no Brasil, pouco ajudou na formação de um cinema politicamente e socialmente reflexivo.

A meu ver, o principal e mais imediato problema do nosso cinema é a produção de filmes legitimamente brasileiros. E, numa análise em profundidade, as chamadas grandes companhias nada fizeram nesse sentido (...) Por isso mesmo, urge que os produtores independentes atendam às necessidades prementes de formação – ou melhor, do início da formação – de uma tradição cinematográfica brasileira. (...) Não tenho dúvidas de que só teremos um cinema capaz de enfrentar a concorrência estrangeira no Brasil quando fizermos um cinema realmente brasileiro. (VIANY, 1952).

O discurso nacionalista proferido por Viany e seus contemporâneos encontra na “década de 1950, um espaço de reverberação onde artistas e intelectuais procuravam estar ligados a uma arte politicamente comprometida com a realidade brasileira” (CZAJKA, 2005, p.10).

Nessa atmosfera de mudanças, impulsionada por um contexto nacionalista, Viany escreveu *Introdução ao Cinema Brasileiro*.

1.1 UM PONTO DE VIRADA: RUMO AO CINEMA BRASILEIRO

O livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* é obra do entusiasmo de Viany ligado à própria busca do tempo perdido, no que diz respeito ao interesse pela produção do cinema nacional, suprimida por ele de sua vida durante a época em que esteve nos Estados Unidos (de 1945 a 1948).

Havia escrito muito sobre o cinema brasileiro desde que para cá voltara, vindo de Hollywood, em fins de 1948. Havia reunido um monte de recortes e anotações. Pensava ter como base uma série de artigos alinhavados para a revista “Manchete”. (VIANY, 1959, p.11)

Este entusiasmo pela produção do cinema nacional o levou a se tornar um personagem multifacetado, atuante em diversas frentes de idealização e realização cinematográfica. Como Viany afirmou em seu livro:

De 1949 para cá, tenho participado ativamente de todos os movimentos do cinema brasileiro, como jornalista, sempre, e esporadicamente como argumentista, roteirista, produtor, diretor, coordenador e curioso em todos os setores. (VIANY, 1959, p.13)

Na elaboração de uma escrita de caráter histórico sobre uma vertente artística que ainda estava em busca de sua identidade, a percepção de Viany se embasou em grande quantidade de materiais, projetos e produções que, a seu ver, mereciam ser estudadas e analisadas.

Quando tomou para si a tarefa de escrita de um livro introdutório sobre a história do cinema brasileiro, fez uso de sua carreira jornalística para chegar aos dados e fatos que formassem um panorama dos acontecimentos, narrados cronologicamente no livro. Para isso, recorreu a arquivos de amigos, conhecidos e “homens de cinema” brasileiro, listados na introdução do livro como pessoas que cederam seus guardados por meio de uma “entusiástica e desinteressada ajuda” (VIANY, 1959, p.12).

Rudá de Andrade, Zenaide Andréa, Alinor Azevedo, José Carlos Burle, Plínio Campos, Sanin Cherques, Mário Falaschi, Nalty de Freitas, Paulo Emilio Sales Gomes, Célio Gonçalves, Adhemar Gonzaga, Pedro Gouvêa

Filho, E. Carrera Guerra, Sérgio Hingst, João Ângelo Labanca, Antônio Augusto Cavalheiro Lima, Pedro Lima, Watson Macedo, Rosendo Marinho, Humberto Mauro, A. Monteiro Filho, Pedro Neves, Jurandir Noronha, Luís Noronha, Geraldo e Renato Santos Pereira, Sérgio Pôrto, Alípio Ramos, Pery Ribas, Gentil Roiz, Geny e Rui Santos, Carlos Fernando de Oliveira Santos, Caio Scheiby e Gilberto Souto (VIANY, 1959, p.12).

Dentre os citados, em agradecimento, é possível destacar os nomes de Pedro Lima, Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Alinor Azevedo e Paulo Emilio Salles Gomes como figuras destacadas no meio intelectual cinematográfico brasileiro. Nos textos de Viany, os trabalhos, ações e realizações fílmicas desses “homens de cinema” são constantemente citados.

Esse intercâmbio de informações foi essencial para a escrita do livro, uma vez que o cinema mundial, em especial o norte-americano, regia as críticas e o interesse cinematográfico de Viany no início de sua carreira jornalística.

Entregue desde 1934 às lides da imprensa cinematográfica, nem posso pensar agora nas ocasiões perdidas: quantas preciosas entrevistas, quantas importantes observações, quanto material que nunca mais me chegará em mãos! (VIANY, 1959, p.13).

Ainda na introdução, em meio a um relato sobre as dificuldades, auxílios e escolhas que foram tomadas para a escrita do livro, Viany aproveita para promover o trabalho de seus amigos, como uma espécie de propaganda e agradecimento por suas contribuições.

Não escondo minha ignorância quanto aos primórdios de nosso cinema. Aí, para que

tenhamos um panorama completo e satisfatório, resta-nos esperar os prometidos trabalhos de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Jurandir Noronha, Pery Ribas e outros estudiosos (VIANY, 1959, p.13)²².

Para Viany, o início do cinema no Brasil foi basicamente um período de importação das produções estrangeiras, em um mercado que demorou a produzir seus próprios filmes e, quando o fez, fatores de distribuição, qualidade de som e falta de incentivo às produções nacionais o mantiveram no patamar de receptor e reproduzidor da produção mundial.

(...)muitos filmes foram produzidos no Brasil até 1910, em um só rolo, naturalmente, como as produções da época em todo o mundo. Em sua maioria, eram simples registros de acontecimentos sociais ou políticos, ou cenas apanhadas em locais pitorescos, ou mesmo coisas tão inevitáveis como o tal trem a chegar que praticamente caracterizaram os primeiros passos de todos os cinemas nacionais (VIANY, 1959, p.40).

Viany percebia as artes no Brasil, como uma esponja das produções estéticas promovidas por movimentos mundiais: “Não poderemos aspirar uma posição internacional enquanto não houvermos consolidado uma forte situação nacional. Isto em arte como em política” (VIANY, 1959, p.1). A fórmula usada pelo cinema brasileiro era, portanto, aquela importada de outros países. E esta era uma conclusão que tinha importantes consequências nos anos de 1950.

Processos e acontecimentos da década de 1950, que antecederam a escrita do livro *Introdução ao Cinema*

²² Os futuros trabalhos mencionados foram interrompidos ou não foram finalizados por seus realizadores, exceto pelos trabalhos de Jurandir Noronha que escreveu *No tempo da manivela* (1987) e *Pioneiros do Cinema brasileiro* (1984).

Brasileiro influenciaram o seu conteúdo. O nacionalismo crescente, o populismo de Vargas, o pós 2ª Guerra Mundial, a nova hegemonia estadunidense (reforçada por sua indústria cultural), os movimentos anticoloniais e de libertação nacional na Ásia e na África e os movimentos europeus de cinema, que emergiram na época, formaram um conjunto de fatores que incentivou a produção cinematográfica brasileira a sair do que era entendido como reprodução, e alcançar a criação. Neste período, especificamente no que se refere ao cinema, o Brasil recebia as influências de uma estética cinematográfica que buscava ser constituída pela realidade e formada por elementos verossímeis, de caráter até mesmo documental, o que deu à ficção um tom de realidade representada. O Neorrealismo italiano foi um exemplo de estética que também estava comprometida, desde meados de 1945, com a denúncia de problemas sociais e a reflexão sobre eles.

Afinados com essa perspectiva e baseados em um ideal político de esquerda, os defensores da renovação do cinema brasileiro viam a invasão de estrangeirismos, sobretudo dos Estados Unidos, como uma ameaça à produção cinematográfica nacional. Estando o cinema nacional impregnado por uma estética hollywoodiana, era abafado um cenário artístico socialmente engajado e comprometido em mostrar a realidade brasileira. Neste contexto, os ideais políticos e estéticos de um grupo de cineastas, produtores, diretores e críticos, atuantes na década de 1950, foram essenciais para conceber uma trajetória histórica do cinema nacional tal como proporião Viany e, depois dele, outros estudiosos, como Paulo Emílio Salles Gomes e David Neves.

O marco da guinada político-ideológica de Alex Viany, promovida por sua proximidade com o ideário comunista, foi seu retorno ao Brasil, quando trouxe com ele toda a bagagem de cultura cinematográfica presente nos Estados Unidos. Esta bagagem norteou a utilizar a tecnologia moderna para

repensar conceitualmente o cinema brasileiro em parâmetros diferentes daqueles impostos por Hollywood.

Em entrevista a Pedro Lima, que o introduziu ao jornalismo cinematográfico, Viany enumerou os motivos que o fizeram abandonar o estilo de vida e produção cinematográfica estadunidense:

1. A inflação americana que aumentava o custo de vida, reduzindo a quantidade de vezes que o espectador ia ao cinema.
2. A baixa qualidade dos filmes.
3. A concorrência da televisão, pois os estúdios tinham dúvidas se deveriam produzir filmes para este veículo.
4. O refluxo de mercados externos, por conta das restrições e da concorrência,
5. E, o mais importante, a separação imposta pelo governo ao truste cinematográfico (VIANY, apud. AUTRAN, 2003, p. 28).

O projeto da revista *Filme* é um exemplo desta mudança político-ideológica de Alex Viany. A partir de seu retorno ao Brasil, em 1948, a postura política pensada para a revista *Filmee* seus artigos de teoria cinematográfica demonstrou seu interesse em “evidenciar um pensamento crítico mais engajado e reflexivo” (VIANY, 1987, p. 18). Em carta para um amigo, em 1948, Viany afirmou: “Filme já é uma revista política. Francamente liberal e de esquerda [sic]”²³.

A década de 1950 é marco da relação de Alex Viany com a cinematografia brasileira, foi neste período que o contato com os filmes e a imersão em sua produção e realização se tornou mais evidente. Viany se colocou em defesa de um cinema genuinamente nacional, o que implicava no fortalecimento da indústria cinematográfica brasileira, como

²³ Carta de Alex Viany para Carlos Fernando Santos, Hollywood, abril de 1948, arquivo Alex Viany, Cinemateca do MAM. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em 06 de fev. 2015.

transparece no seguinte comentário, contido na revista *Fundamentos*:

Assim, é com os olhos bem abertos que os defensores de nosso cinema caminham para o primeiro congresso nacional. Já de antemão, sabem quais são os inimigos. Agora, no Congresso, procurarão encontrar meios para enfrentá-los decisivamente. E, com o ímpeto que têm ninguém poderá detê-los. Com toda certeza, nossa indústria sairá reforçada do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro. (VIANY, 1952, p3)

Os inimigos aos quais Viany se refere na revista *Fundamentos*, de 1952, citados como um 'problema para a industrialização do cinema brasileiro', estão relacionados às distribuidoras, salas de exibição e ao colonialismo cinematográfico. O problema, para ele, estava na “ação das distribuidoras norte-americanas em associação com o exibidor brasileiro de maneira a tornar amplamente predominante o produto importado” (AUTRAN, 2009, p.5).

As ambições que envolveram a realização do I Congresso Nacional de Cinema podem ser observadas em um texto da revista *Fundamentos* de 1951, referente à *Mesa Redonda do Cinema Nacional* (texto cuja autoria não está claramente identificada). Nele se exalta a necessidade de superar a dominação americana, que sufocou a indústria e causou sua instabilidade.

Dentro deste ponto de vista é que devemos encarar com muita seriedade o I Congresso Nacional de Cinema, e fazermos o máximo para o seu êxito. O congresso nos dará oportunidade de se levar a todo Brasil o conhecimento dos nossos mais prementes problemas, e de se arregimentar em um único bloco todos aqueles

que se interessam e trabalham em cinema na nossa terra. (B.P., 1951,p.29)²⁴

No mesmo texto coloca-se que na mesa redonda mencionada anteriormente afirmou-se também a necessidade de se batalhar por um cinema culturalmente representativo para assim se conseguir uma “amplitude nacional e o alcance internacional” (1951, p.29).

²⁴ No índice da *Revista Fundamentos* não há especificação da autoria do artigo, assinado apenas como B.P.

Figura 4 - Cartaz do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro (1952), contido no livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de 1959.



Fonte: VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

No I Congresso Paulista de Cinema, em 1952, a participação de Viany marcou uma postura contrária ao populismo de Getúlio Vargas, porém, também se deparou “com posicionamentos de esquerda mais fanáticos influenciados por um realismo-marxista mais dogmático, uma filosofia de esquerda pseudo-marxista” (VIANY, 1978, p.18)²⁵. A este respeito, cabe comentar que, além de seu interesse pelo Neorrealismo italiano, a ele também interessava o Realismo Socialista Soviético.

Viany também buscou traduzir suas preocupações e propostas para a linguagem cinematográfica, como no filme *Agulha no palheiro*, um longa-metragem baseado no cotidiano, onde a comédia exalta cenas urbanas de um povo simples e trabalhador. Em depoimento para *Filme e Cultura*²⁶, Viany demonstra que seu filme de estreia como diretor possui uma história com aspectos comuns a sua vida pessoal:

É uma história muito pessoal, que tem muito a ver com o que estava acontecendo comigo. Por exemplo: a figura que a Sarah Nobre faz foi calcada em minha mãe, que havia morrido no ano anterior. O nascimento da menina é o nascimento da minha filha Betina, até a hora, tudo direitinho (VIANY, 1979, p. 41).

²⁵ Para Viany, o período de 1949 a 1951, nos debates sobre o cinema no Brasil, foi marcado por um esquerdismo difuso, pela defesa do realismo, especialmente do neorrealismo italiano, e por atenção à produção de conteúdo nacionalista e à industrialização do cinema brasileiro. A segunda fase (1951-1959) é marcada pela associação ao PCB, que pode ainda ser dividida em dois períodos; o primeiro (1951-1954), caracterizado por uma defesa a um cinema independente como forma de promover uma indústria nacional e o segundo (1954-1959), marcado por uma maior atenção a um ideal nacionalista e as propostas estéticas para o realismo no cinema (AUTRAN, 2003, p.250).

²⁶ Essa citação encontra-se também no artigo *Alex Viany e os caminhos do cinema no Brasil* (MELO, 2008, p. 41).

Viany reconhece que o filme possui defeitos e que poderia ter sido rodado de uma forma diferente da que foi. No entanto, as escolhas feitas remetem a presença, e influência em seu meio, do neorrealismo italiano e ao fato da oportunidade de rodar o filme ter sido muito repentina. Em entrevista concedida a José Inácio de Melo e Souza, em 1978, o filme *Agulha no Palheiro* é lembrado:

David [Neves] veio para mim com essa proposta: “Nós temos não sei quantos dias um estúdio vago e pode botar uma estória no papel dentro de poucos dias; e botei no papel a estória, eles aprovaram e eu fiz o roteiro não sei em quantos dias, foi muito rápido porque tinha um certo dia para começar. (VIANY, 1978, p. 42).

O resultado do filme teve uma recepção que, na época de seu lançamento, foi mais rigorosa com a estreia cinematográfica de Viany; porém, mais tarde, nos depoimentos de *O Processo do Cinema Novo*, há um reconhecimento da importância que o filme teve ao inserir elementos neorrealistas em sua composição²⁷.

²⁷ Sobre a recepção do filme *Agulha no palheiro*, verificar AUTRAN (2003, p.112-122).

Figura 5 - Cartaz do filme Agulha no palheiro (1952).



Fonte: VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

Os combates pelo cinema verdadeiramente brasileiro continuavam no trabalho como crítico, com importantes contribuições para o movimento cinemanovista. Nos seguintes fragmentos de crítica para o *Jornal de Cinema* (RJ), sobre o filme *Rio, 40 graus* (1955), Viany demonstra seu entusiasmo com o realismo e a verdade no cinema:

Enfim, eis um filme que honra não só o cinema, mas a própria cultura nacional; um filme que tem coração e alma e ideias; uma obra de arte que toma partido pelos bons e pelos sofridos; uma obra de cinema que aponta um caminho de verdade – e de verdade brasileira – aos cineastas desejosos de fazer qualquer coisa de sério pela indústria cinematográfica de nosso país (VIANY, 1956, p.1).

Apesar de seus altos e baixos – e baixos os há, até bastante graves -, *Rio, 40 graus* é obra séria, humana, comovente, e com um tom de realidade brasileira, carioca, digno de todos os elogios. A realidade brasileira, sem dúvida, não é total, mesmo quando se leva em conta o que pode e deve ser contado cinematograficamente num filme realista. (VIANY, 1956, p.3).

Cabe ressaltar que a crítica realizada reflete aspectos políticos e sociais que estavam inseridos no discurso intelectual do período. Os anseios por uma representação do povo brasileiro, que ocupavam a mentalidade de cineastas, críticos e teóricos do cinema nacional, encontraram, nesse período através dos aspectos de distribuição, produção e exibição o lugar para disseminação das ideias que foram propostas no I e II Congressos Nacionais de Cinema. A crítica a *Rio, 40 graus* é um exemplo do tipo de reflexões que rondava a intelectualidade da época, e que motivava a crítica cinematográfica de Viany já nos anos imediatamente anteriores à redação do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*.

1.2 A ESTRUTURA DE INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO

O retorno de Alex Viany ao Brasil e seu crescente interesse por um projeto de cinema verdadeiramente brasileiro levou-o a escrever sobre uma história, na época, ainda não contada, referente à produção cinematográfica nacional. Trabalhos da atualidade que fazem uso da figura de Alex Viany o apontam como referência tanto desse pioneirismo na historiografia do cinema brasileiro, quanto de engajamento no movimento do Cinema Novo em seu período de efervescência. Desses trabalhos atuais destaco os de Jean-Claude Bernardet e Paulo Emilio Salles Gomes. Dentro da temática do estudo sobre a história do cinema brasileiro, esses autores reconhecem, a partir de um posicionamento crítico, as escolhas e ações de Viany no campo da escrita sobre cinema. Bernardet, no livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, afirma:

Preocupados, por vezes em excesso como é o caso de Viany, com a invasão cultural estrangeira e sua suposta opressão sobre a brasileira, não havia abertura para avaliar a profundidade das vinculações econômicas, sociais e culturais entre nossa sociedade e as dos países dominantes. De outro lado, já fica claro que boa parte da limitação dessa historiografia se deveu ao forte atrelamento ideológico dos historiadores em relação à incorporação cinematográfica. (BERNARDET, 2009, p.11)

Paulo Emílio, como contemporâneo de Viany, publicou em 1966, junto com o auxílio de Adhemar Gonzaga²⁸, *70 anos de cinema brasileiro*. Este livro tinha como principal intenção

²⁸ Adhemar Gonzaga auxiliou Paulo Emilio na parte iconográfica do livro. O material utilizado provém dos tempos da revista *Cinearte* e da companhia cinematográfica *Cinédia*. (RAMOS, MIRANDA, 2000, p.334)

transpor as crônicas do cinema brasileiro e partir para uma história da atividade cinematográfica no Brasil, principalmente no que diz respeito ao nascimento do cinema brasileiro (MORAIS, 2014, p.120). Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, o livro de Viany, de 1959, conferiu ao autor o pioneirismo em publicar a primeira filmografia brasileira, útil como instrumento de trabalho, porém deficitária no que tange ao seu conteúdo historiográfico (AUTRAN, 2003, p. 237).

É possível perceber que a produção textual sobre cinema do período era diletante, iniciada por quem tivesse disposição de buscar e organizar documentos que representassem o início do cinema no Brasil. A exemplo de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, fundadores da revista *Cinearte* (1926-1942), cujos arquivos muito ajudaram Viany a conceber o livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Como obra anterior à este livro de Viany, pode ser citada a publicação de Francisco Silva Nobre, o livro *Pequena História do Cinema Brasileiro* de 1955. Este foi uma tentativa de coletar dados, no intuito de ser uma crônica do cinema brasileiro e com ela relembrar alguns momentos, sem grandes análises e reflexões (MORAIS, 2014, p.121).

A recepção de *Introdução ao Cinema Brasileiro* em seu lançamento, em 1959, foi entusiástica, na perspectiva daquele segmento da intelectualidade que tinha em comum o cinema nacional como principal motivação de seus debates e projetos.

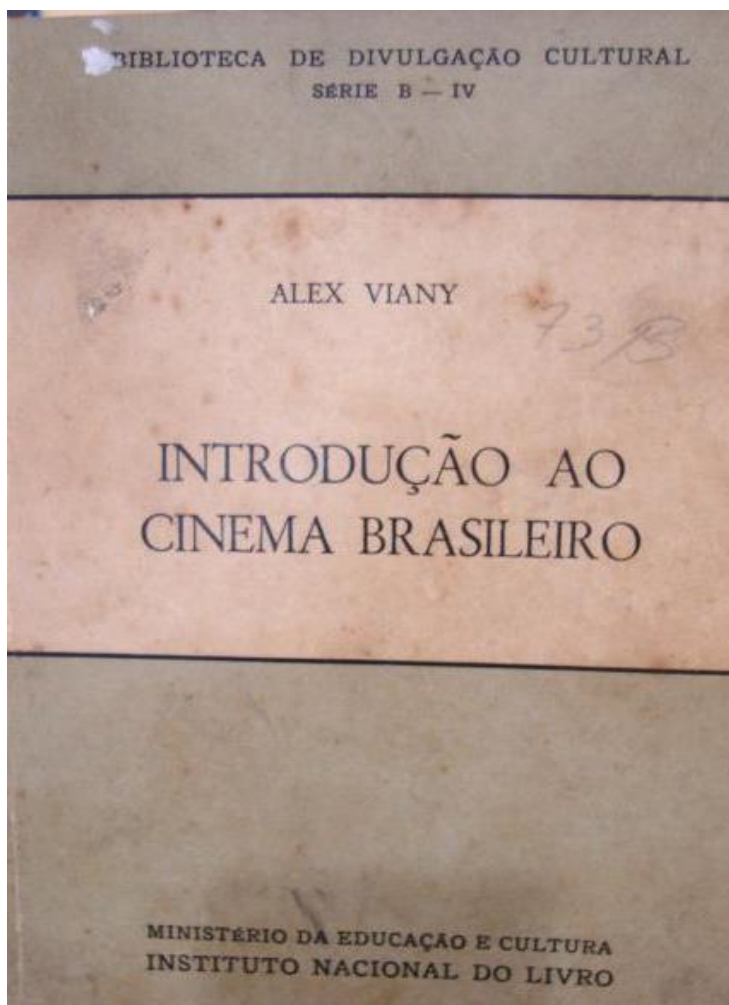
Dos livros dedicados ao nosso cinema, bastante incompletos, como é o caso de F. Silva Nobre, ou estreitos na análise, como o de Carlos Ortiz, nada podemos tirar de interessante, salvo a parte filmográfica, esta com enormes lacunas. (...) A recente publicação, pelo Instituto Nacional do Livro, de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany, é a primeira contribuição realmente importante para

um conhecimento ordenado de nosso cinema.
(SANZ, 1959, apud.AUTRAN, 2003, p.236)²⁹

De certa maneira, Viany foi um dos precursores dos estudos cinematográficos brasileiros no que diz respeito a uma obra mais elaborada, a partir do desenvolvimento cronológico dos acontecimentos e da preocupação em expor listas de filmes e anexos iconográficos. Vale ressaltar que, antes da publicação do livro em 1959, alguns projetos de Viany não chegaram a se desenvolver, como os livros: *Cinema: 1945-1948*, a partir de textos escritos para *O Cruzeiro*; *Neo-realismo Italiano*, a ser lançado em uma coleção de livros sobre cinema; *Cinemateca de Bolso*, parte de uma coleção (Sétima arte); e *Foco profundo*, que abordaria uma estética cinematográfica pautada no realismo (AUTRAN, 2003, p.192).

²⁹ Texto de referência: SANZ, José. Introdução ao Cinema Brasileiro. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1959.

Figura 6 - Capa da primeira edição do livro Introdução ao Cinema Brasileiro, em 1959.



Fonte: Acervo pessoal de Gabrielli de J. Zanca. VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

A estrutura do livro, dividida em três partes, foi concebida da seguinte maneira:

I. A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA

1. De como o Rapazinho de fez Homem
2. Um Esforço Individual: Almeida Fleming
3. Um surto Regional: Campinas
4. Outro Surto Regional: Recife
5. Outro esforço Individual: Humberto Mauro

II. NO PRINCÍPIO ERA O VERBO (QUE ATRAPALHAVA)

6. Onde o Rapazinho Leva um Tombo
7. Dois Dilettantes na Indústria: Gonzaga e Santos
8. Onde o Rapazinho Enfrenta Crise após Crise

III. VIAGEM (COM ESCALAS) À TERRA DE VERA CRUZ

9. A Visita do Filho Pródigo
10. Onde se Contam Tropeços e se Dá uma Receita.

O livro de Viany desenvolve na sua introdução, a descrição da metodologia de sua pesquisa e as motivações que levaram à escrita da obra. Viany inicia o primeiro capítulo comparando os primórdios do cinema brasileiro à infância difícil de uma criança. Com o título *A infância não foi risonha e franca* esta parte do livro desenvolve tópicos que envolvem a presença do cinematógrafo: a primeira projeção do cinema no Brasil, as primeiras experimentações fílmicas em saídas de fábricas, a instalação dos primeiros cinemas no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, até as produções regionais, como as de Campinas, em São Paulo, e Recife, em Pernambuco³⁰. Traz ainda referência àquele que, aos olhos de Viany e também de pesquisadores da atualidade, foi o precursor das pesquisas

³⁰ Campinas (SP), Recife (PE) e Cataguases (MG) são exemplos de produtores regionais que fizeram filmes e impulsionaram o cinema brasileiro; porém sofreram, com problemas ligados à distribuição dos filmes, o que dificultava, principalmente, a continuação dessas produções.

sobre cinema brasileiro: Humberto Mauro³¹. Para esse capítulo, Viany fez uso das pesquisas de Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga, juntamente com relatos de Arthur Azevedo e Almeida Fleming.

É nesse primeiro momento do livro que Viany coloca a questão social do cinema em foco: “Por que não procurarmos fazer um trabalho individual socialmente?”(VIANY, 1959, p.59). Pode-se perceber que esse pensamento rege a narrativa do livro de modo que, o social e o nacional, venham a ganhar espaço no cinema brasileiro tanto em sua concepção quanto na sua execução.

A infância não teria sido risonha para o cinema brasileiro porque a dominação norte-americana deixou a indústria brasileira como uma criança pequena que não sabia balbuciar uma palavra no que diz respeito ao comércio de exibições. Fez com que ela enriquecesse as fábricas estrangeiras e acostumou o espectador a padrões estéticos desenvolvidos para o entretenimento (VIANY, 1959, p.56). Neste capítulo, percebe-se, também, o empenho de Viany em destacar os esforços individuais como os de Humberto Mauro e Almeida Fleming, assim como os surtos cinematográficos de Cataguases (MG) e Recife (PE).

Para explicitar o fator nacionalista, dedica a Almeida Fleming um tópico do seu livro. Almeida Fleming já demonstraria a intenção de descolonizar a produção de cinema brasileira:

Estou disposto a só usar histórias brasileiras, nossa literatura é riquíssima em histórias para cinema. Infelizmente, nosso cinema esta tomando uma rotina muito ruim, imitando o cinema norte americano (FLEMING, 1987, p.64)³².

³¹ Humberto Mauro foi tema do livro organizado por Alex Viany, *Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetóriainocinema*, publicadoem 1978.

³² Almeida Fleming realizou trabalhos para o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) e para o Departamento de Cultura e Ação

Todos os esforços de autonomia cinematográfica demonstrados recaem no problema da distribuição. Problema esse apontado por Humberto Mauro:

Confiávamos no nacionalismo e na tolerância das plateias, o que até hoje não me desiludiu. Em breve, porém, comerciantes e técnicos [respectivamente Homero Côrtes, Agenor Côrtes de Barros e Humberto Mauro], verificamos o ledô engano: o filme nacional, sob todos os pretextos, encontrava uma resistência compacta e invencível entre os distribuidores, amarrados que estavam ao monopólio estrangeiro, que avassalava com os seus produtos o mercado brasileiro, de ponta a ponta (MAURO, apud. VIANY, 1959, p.86-87).

Apesar das dificuldades a respeito dos surtos regionais, Viany ressalta que esses foram umas das primeiras formas de profissionalização, uma vez que já havia quem vivesse, mal ou bem, de cinema (Viany, 1959, p.64).

No segundo capítulo, cujo título é *No princípio era o Verbo (que atrapalhava)*, a passagem do cinema mudo para o sonoro é analisada com enfoque nas crises frequentes dos estúdios, devido às dificuldades que estes sofriam frente às produções estrangeiras que mantinham seus filmes mais presentes nas salas de cinema. Nesta parte, ele dá destaque para Adhemar Gonzaga, cineasta que muito fez pelo início do cinema nacional; aborda ainda, os estúdios *Cinédia* e *Cinearte*, no Rio de Janeiro, produtores dos musicais de Carmem Miranda e do gênero “musicarnavalesco” (VIANY, 1959, p.105), que surgiram como o símbolo do Brasil no cinema.

Social da USP, produzindo ao longo de sua vida mais de 300 curtas-metragens ao longo de sua carreira. (RAMOS; MIRANDA, 2005, p.248)

Em 1931, era iniciada a construção dos estúdios da Cinédia em São Januário, num bom terreno da Rua Abílio (Hoje General Almério de Moura), e a segunda produção da companhia, *Mulher*, com argumento de Gonzaga e direção do paulista Otávio Gabus Mendes (...) (VIANY, 1959, p.105).

Essas produções destacadas por Viany representam a primeira década do cinema falado; o “Verbo” trouxe problemas que somente um investimento maior poderia sanar. A reflexão é sobre a produção cinematográfica do Brasil que estaria na contramão, dado que estava próxima de um padrão estético característico do cinema mudo. A transição entre o cinema mudo e o falado ocorre e o panorama da arte-indústria-técnica-comércio modifica as estruturas do cinema nacional (VIANY, 1959, p.118). Indústria essa que vira personagem principal na passagem que se refere à Carmem Santos e Adhemar Gonzaga e suas tentativas cinematográficas, que colocaram seus estúdios como os melhores até o surgimento da *Vera Cruz*. Autran (2003, p.214) indica que, apesar de Viany tratar dos filmes desses entusiastas, a produção não chegava a ser significativa para a indústria cinematográfica brasileira, uma vez que as produções de longas metragens eram poucas e artesanais.

A produtora *Atlântida*, fundada em 1941 por Alinor Azevedo e Arnaldo Farias, ganha os elogios de Viany quando as produções do estúdio retratam obras da literatura brasileira, onde elementos populares e estereotipados atingem as telas e o público através de *Oscarito* e *Grande Otelo*, mas esbarraram no vilão do cinema brasileiro, a distribuição.

Este capítulo por fim se encerra com as crises que a *Cinédia* e a *Atlântida* enfrentaram devido a problemas financeiros, e o surgimento da *Vera Cruz* e *Maristela*, em São Paulo.

Finalmente, em 1951, forçado por uma infundável cadeia de crises, Adhemar Gonzaga vendia parte dos terrenos da Cinédia, inclusive aquela em que se encontravam os palcos de filmagem. Naquele ano, que tão longínquo nos parece, o cinema brasileiro, com o aparecimento da Vera Cruz e da Maristela, transferira sua sede para São Paulo. E, teimando em fazer cinema, Gonzaga para São Paulo foi. Lá, porém, nada conseguiu, nem mesmo depois que a FilMOTECA de Museu de Arte Moderna, numa retrospectiva do cinema brasileiro, revelou à nova geração sua inestimável contribuição ao desenvolvimento de nossa cinematografia (VIANY, 1959, p.110).

Cinédia foi o maior conjunto cinematográfico até então, e o mais completo que [se] teve até hoje. Além dos excelentes palcos de filmagem, a companhia possuía laboratórios próprios, jornais semanais de atualidades, e até mesmo uma distribuidora(VIANY, 1959, p.111).

No terceiro e último capítulo, *Viagem (com escalas) à terra de Vera Cruz*, Viany desenvolve uma narrativa acerca a importância de se fazer cinema, com as epígrafes de Décio de Almeida Prado e Álvaro Lins. É possível perceber que a abordagem histórica do autor que, ao se referir aos fatos passados, faz frequentemente um diálogo com o presente no qual ele se encontrava. Este fato se evidencia, por exemplo, na sua posição ao analisar acontecimentos transcorridos na fase incipiente do cinema no Brasil, ao dizer que *hoje* (seu tempo) o importante era *fazer cinema*. Esta colocação se revela nas epígrafes de Décio de Almeida Prado (primeira) e de Álvaro Lins (segunda), que encabeçam o capítulo:

O que desejamos, antes de mais nada, é ter um cinema solidamente assentado em bases comerciais. Se bem que não nos falem

problemas de ordem artística, os de ordem financeira são ainda mais imperativos.

Fazer; eis o essencial, na verdade. (...) Realizar-se na imperfeição, mas fazer. (VIANY, 1959, p. 125).

Ambas epígrafes revelam os anseios de construção de projetos para o cinema nacional, mostrando que, mesmo o livro se tratando, de uma análise histórica do passado, há um diálogo frequente com o tempo presente, no qual Viany e os outros “homens de cinema” se encontravam.

O foco dessas análises recai sobre as companhias de cinema nacionais, especialmente as dificuldades que a *Vera Cruz* encontrou para difundir seus filmes, apesar de a qualidade dos equipamentos e profissionais ter melhorado. Essas dificuldades advieram do fato de questões práticas terem sido deixadas de lado, tais como: demanda, distribuição, exibição, administração e arrecadação. Como se apenas a qualidade técnica dos filmes fosse suficiente para o sucesso econômico. A *Vera Cruz*, na opinião de Alex Viany, pretendeu inovar tecnologicamente de modo radical, desprezando tudo o que fora feito antes descuidando do estudo de experiências anteriores:

A *Vera Cruz*, por assim dizer, iniciou suas atividades em hostilidade a tudo o que já se fizera de cinema no Brasil. Seus porta-vozes não hesitavam em dizer que com ela se começava a produção cinematográfica entre nós. Não interessava o que acontecera antes - nem mesmo como exemplo. E, naturalmente, o depoimento dos veteranos, que tanto tinham errado, de nada serviria. (VIANY, 1959, p. 132-133).

É através de uma narrativa cronológica que acontecimentos tomam forma no livro. Com a derrocada dos estúdios *Vera Cruz*, *Maristela* e *Multifilmes*, Viany mostra

como o cinema brasileiro, apesar dos percalços vividos, tinha a possibilidade de ascender futuramente desde que condições econômicas, técnicas e artísticas permitissem a concorrência em pé de igualdade com outras indústrias cinematográficas. O caráter cronológico da narrativa foi, aliás, criticado como uma das fragilidades de seu trabalho, do ponto de vista de uma história do cinema brasileiro que nesse caso estava mais próxima da crônica. Bernardet também criticou o uso da metáfora do “rapazinho”:

Aplicar à história o que seria a lógica da evolução do ser humano – “juventude, crescimento, maturidade, decadência” – leva necessariamente, entre outras consequências, a colocar a questão das origens e do nascimento. Assim, de certa forma, a aplicação do conceito de nascimento ao cinema brasileiro, que ocorrerá nos anos 60, vinha sendo preparada pelo ensaio de Viany de 1959. (BERNARDET, 1995, p.19).

É possível fazer um paralelo entre trabalho de Julierme Moraes sobre Paulo Emilio, *Paulo Emilio Salles Gomes e a transformação de crônicas em uma história do cinema brasileiro: os casos do nascimento e da Bela Época*, com o trabalho de Alex Viany a partir do uso da crônica. Esta que, uma vez utilizada em sua narrativa, passa a ser base para um esquema interpretativo da história do cinema brasileiro (MORAIS, 2014, p.138).

Essa interpretação remete a aspectos que redirecionam as intenções que foram traçadas por Viany: por desenvolver sua narrativa embasada naquilo que ele considerava como problemas e acertos do cinema nacional, o seu pensamento nacionalista e realista produz um novo significado ao panorama dos “primórdios” do cinema no Brasil. Com isso, *Introdução ao Cinema Brasileiro* foi um livro que mostrou os aspectos que contextualizariam e influenciariam o Cinema Novo.

Esse discurso histórico em busca de origens cinematográficas e por isso mesmo gerador de tradição tinha um destinatário e foi ouvido. Basta para comprová-lo o testemunho de Carlos Diegues em 1987: Essa *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, “foi um dos fatores de aproximação de toda uma geração que, com sua publicação original em 1959, tomava consciência de que havia uma certa tradição à qual nunca nos haviam remetido, por ignorância e também por preconceito. (BERNARDET, 1995, p.22-23)

Bernardet entende ainda que o discurso que valoriza o “nascimento” do cinema brasileiro e que coloca Segreto como o seu “pai”, abre uma tradição de associá-lo à produção (e a produtores, diretores, roteiristas etc.) e não à exibição e ao público, levando à “visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes” (BERNARDET, 1995, p.27). Essa visão corporativa poderia ser desbancada pelo Cinema Novo que pensou o público como meta e idealizou a arte cinematográfica brasileira como uma representação da cultura popular. Mas as idéias engajadas que o cinemanovistas tinham, encontraram na prática empecilhos de julgamento de seus próprios idealizadores.

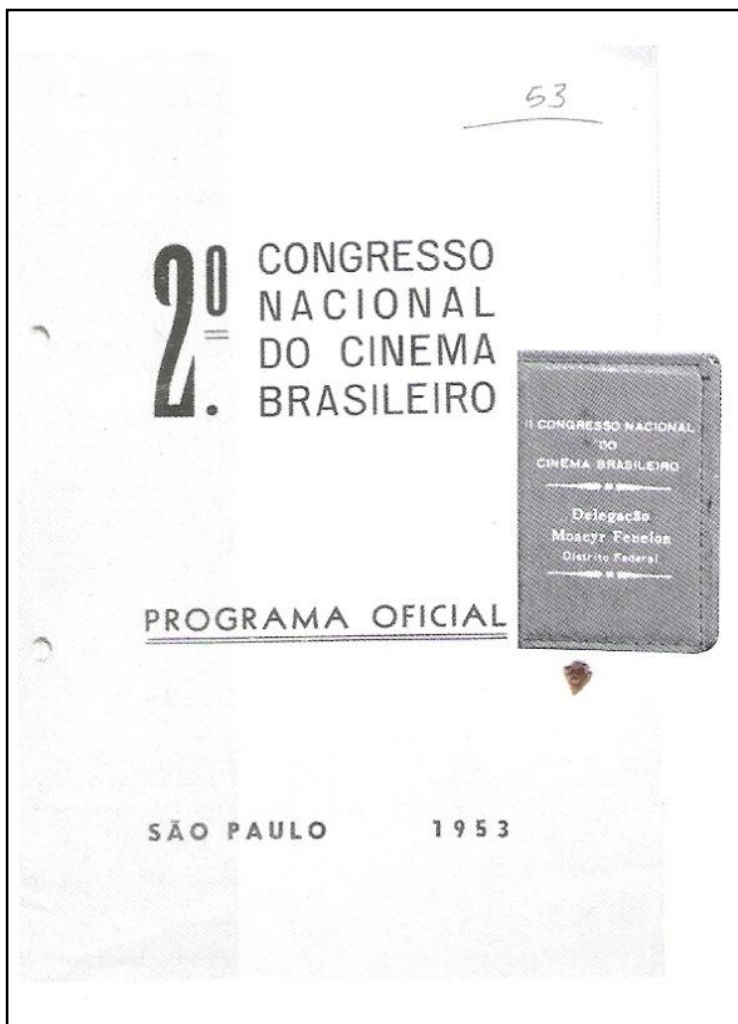
Em entrevista a revista *Opinião*, em 1974, Nelson Pereira dos Santos assume preconceitos e escolhas não acertadas em relação à religião (umbanda) e aos filmes *Barravento*(1961) e *O amuleto de Ogum*(1974) que possuem discrepâncias maniqueístas de abordagem. A intenção dos cineastas era se aproximar da realidade, mas essa tinha que passar pelo julgamento individual de cada autor do filme e, por isso, também se distanciava de seu objeto de representação, o povo.

Nós, os cineastas, tínhamos uma visão muito distanciada da realidade, uma espécie de condensação dessa realidade em termos quase científicos. Não muito, mas se pretendia científica. Assumimos em primeiro lugar a posição de cientistas e, em segundo lugar, a posição de autores de filmes ligados ao povo, com o qual queremos ter uma posição íntima e generosa (BERNARDET, 2009, p.245).

Nesta parte final do livro, Viany abre espaço para uma crítica mais presente e incisiva sobre os rumos e o cenário do cinema nacional, que, no seu entender, necessitava de uma legislação para garantir sua produção. Como disse Viany: “Daqui a pouco, com a ajuda de seus próprios esforços e de sua magnificante dedicação, os homens de cinema do Brasil não mais serão como o pobre do samba, que vive de teimoso que é”. (VIANY, 1959, p.172). Entretanto, quem eram esses “homens de cinema” a que Viany se referia?

Nesta época, o grupo que produzia, escrevia e pensava sobre o cinema brasileiro estava interligado por publicações que dialogavam entre si e, por consequência, formavam um grande banco de dados teórico sobre o “processo do cinema nacional”. Era um grupo integrado pelo próprio Alex Viany, com um anseio comum por retratar a realidade do povo brasileiro nas telas de cinema. Nesse primeiro livro, de 1959, Viany entende que a produção cinematográfica dos estúdios, juntamente com o início da industrialização do cinema brasileiro, provocou o grupo de “homens de cinema” e criou as ações do I e II congressos nacionais de cinema, além de estimular o intercâmbio de ideias.

Figura 7 - Cartaz do 2º Congresso Nacional do Cinema Brasileiro em 1953.



Fonte: O Acervo Alex Viany. VIANY, Betina. **Acervo Alex Viany**. Rio de Janeiro: ETA Consultoria e informática, 2008.

Em relação a esse período, e divididas por Viany em duas fases, essas ações haviam conseguido na primeira fase:

- a) a obrigatoriedade da exibição de um “complemento nacional” em todos os programas do país;
- b) a obrigatoriedade da exibição de um filme longa metragem em cada quadrimestre, num modesto total de três por ano (art. 25 do decreto-lei 20.493, de 24 de janeiro de 1946). Mais tarde, a proporção seria elevada para um filme brasileiro de longa metragem para cada grupo de oito programas de filmes estrangeiros. Além disso, os exibidores ficaram com a obrigação de pagar 50% de suas rendas aos produtores. (VIANY, 1959, p.150-151)

Na segunda fase, e com o término do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, efetuado em 1953, os problemas ganharam metas para serem seguidas:

Definição do filme brasileiro com estas características:

- a) Capital 100% brasileiro, realizado em estúdio e laboratórios brasileiros; argumento, roteiro e diálogos escritos por brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil; direção de brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil; papéis principais desempenhados por atores brasileiros; equipes técnicas e artística que obedeça, a lei dos 2/3;
- b) A criação de uma Escola Nacional de Cinema, membro da Universidade do Brasil, para a formação de técnicos, atores e críticos; a criação de cursos de história e estética cinematográficas nas faculdades oficiais de Filosofia;
- c) Um estudo, pelas autoridades competentes e os legisladores, do mercado cinematográfico

brasileiro, com o fim de ser verificado o consumo máximo anual de filmes, nas condições atuais, e estabelecidas, relativamente à capacidade do mercado e à produção nacional, as quotas máximas de importação de filmes estrangeiros, calculadas anualmente.

d) A criação de uma rede de fiscalização de rendas dos filmes nacionais, a fim de evitar a sonegação (VIANY, 1959, p.151-152).

Para Viany, quem fez parte da história inicial do cinema brasileiro, narrada por ele, foram aqueles que fizeram cinema apesar do colonialismo presente na escolha dos temas e do monopólio estrangeiro. Dentre os citados por Viany, os filmes que se destacaram foram: *O cangaceiro*, *João Ninguém*, *Sinhá Moça*, *Tudo Azul*, *Rebelião em Vila Rica*, *O grande momento*, *Cara de fogo*, *Favela de meus amores*, *Rio*, *40 graus* – produções que tinham potencial para direcionar as produções seguintes no caminho do cinema verdadeiramente brasileiro.

Este modo de escrever a história privilegia essencialmente o ato de filmar em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica como um todo, refletindo um comportamento de cineastas que, por mais que se preocupassem com formas de produção e comercialização, se concentram basicamente nos seus filmes em si, ou melhor, se concentram em cada um de seus filmes (BERNARDET, 1995, p.29).

Os dados presentes no livro surgem como uma espécie de longo apêndice, cuja divisão contém materiais correspondentes a Filmografia, Cadastro, Documentação e Iconografia. Esse conteúdo, que precisou de um maior esforço por parte de Viany para ser concretizado, inicia-se com a pretensão de realizar uma lista, em ordem alfabética, de todos os filmes realizados até aquele momento. A ficha cadastral

segue a mesma linha, com plano de expor os envolvidos na produção cinematográfica brasileira, e a Documentação, talvez o conteúdo mais relevante, com as leis relativas ao cinema brasileiro. Com uma perspectiva informativa e ilustrativa, o conteúdo do Apêndice possui um amplo número de cartazes, fotos de artistas e filmes, que, segundo Paulo Emilio Salles Gomes (Apud.AUTRAN, 2003, p.239), salvam o livro por sua contribuição catalográfica aos estudos históricos do cinema brasileiros³³, ele ainda aponta que o segmento histórico deixa a desejar por conta de uma pesquisa sem rigor organizacional.

Apesar dessa crítica e das falhas de Alex Viany como historiador, os esforços por ele movidos para produzir uma narrativa introdutória do cinema brasileiro são válidos se compreendidos no âmbito de uma produção historiográfica que contextualiza o cinema brasileiro de uma perspectiva nacionalista. Lembrando que o cinema foi só uma, dentre outras estruturas sociais e manifestações culturais que estavam em busca de uma identidade nacional. O pensamento nacionalista e de esquerda que dá as balizas do livro é uma condição teórica que precede a idealização e escrita de *O Processo do Cinema Novo*, afirmando a posição de Viany como agente articulador do cinema nacional.

³³Em um comparativo das duas edições do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de 1959 e 1987, o apêndice em que Viany escolheu promover, no livro de 1959, como um complemento do conteúdo por ele exposto, cede lugar a dois artigos de sua autoria que foram selecionados por Maria Rita Galvão, na produção da segunda edição. Os artigos foram: *Afonso Segreto e Vito Di Maio e Cinema no Brasil: o Velho e o Novo*. Ver VIANY (1959) e VIANY (1987).

2 VIANY CONVERSA SOBRE O CINEMA: O PROCESSO DO CINEMA NOVO

Alex [Viany]: E o Cinema Novo, afinal? Foi um movimento?

Nelson[Pereira dos Santos]: Eu acho que o Cinema Novo, hoje, vendo à distância, foi uma contribuição ao cinema brasileiro, foi a continuação daquele nosso projeto do começo dos anos 1950: Fazer um cinema brasileiro que nos representasse e que se igualasse a todas as outras expressões culturais do Brasil. Não é isso?

Alex: É.³⁴

(Entrevista realizada em 1986. Viany, 1999, p.481-482).

Depois de anos desde a escrita do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* e das experimentações cinematográficas ali narradas, *O Processo do Cinema Novo* (1999) produz uma espécie de continuidade à história do cinema, que foi contada desde os seus primórdios no livro de 1959. O cinema brasileiro como representação do povo e parte de uma cultura nacional é uma preocupação recorrente, e emerge em ambos os livros.

A ideia da segunda obra, que surgiu no começo da década de 1980, era a de reunir artigos de Viany e depoimentos que foram colhidos entre as décadas de 1960 e 1970, com a intenção de construir um panorama do Cinema Novo desde os seus primeiros passos (VIANY, 1999, p. 11)³⁵. Para isso, novas conversas foram gravadas e delas surgiram conclusões de seus interlocutores sobre as influências, os erros, acertos e

³⁴ Conversa com Nelson Pereira dos Santos realizada em 1986, que encerra o livro *O Processo do Cinema Novo*(VIANY, 1999, p. 481).

³⁵ Dados retirados da Introdução escrita por Luís Carlos Avellar, organizador do livro *O Processo do Cinema Novo*.

obstáculos pelos quais o cinema brasileiro havia passado desde a publicação de *Introdução ao Cinema Brasileiro*.

No começo dos anos 1980, portanto, para completar *O processo*, novas conversas ao lado do gravador e a retomada dos originais dos anos 1960 e 1970 guardados em seu arquivo pessoal: cópias a carbono do original datilografado que, algumas vezes, fora reduzido na hora da publicação; original datilografado e com frequência rabiscado, recortado, colado ou grampeado numa outra folha de papel. *O processo* deveria reunir não as entrevistas tal como reduzidas para a sua publicação mas a íntegra das gravações transcritas com a preocupação de “guardar tanto quanto possível a espontaneidade das discussões”, o espírito de um bate-papo. (AVELLAR, 1999, p.11-12).

A informalidade promovida pelo “espírito debate-papo” é um estilo que Alex Viany adotou, longe de academicismos, e mais perto de uma forma mais dinâmica e jornalística. A busca, em seus arquivos, por textos publicados em revistas e a procura de materiais complementares em conversas e debates afirma um estilo investigativo e colaborativo de seus livros. Em Viany, não há escrita historiográfica, mesmo que amadora e intuitiva, sem a pesquisa oral e documental.

Como parte integrante de uma pesquisa contemporânea a seus estudos, Viany é sujeito e agente, testemunha e juiz, de um assunto que o move como profissional de cinema. Seu olhar está condicionado a predileções e anseios sobre os rumos do cinema nacional e a partir desse contexto o Cinema Novo ganhou, em sua narrativa, um papel de destaque atrelando sua trajetória pessoal e a do movimento.

Apesar de ter um importante conteúdo acerca do pensamento sobre o cinema brasileiro e às ações referentes a ele, no período entre as décadas de 1950 a 1970, faz-se necessário observar que Viany e seus interlocutores são

“homens de cinema” que queriam melhorar a qualidade de suas produções, dentro daquilo que eles acreditavam ser o caminho certo a ser trilhado por uma identidade genuinamente nacional.

Quase que um documentário em palavras, *O Processo do Cinema Novo* mantém a vivacidade dos depoimentos e uma trajetória da produção textual de Viany ao longo de suas 500 páginas. Estas são constituídas por ensaios, entrevistas e conversas que se mesclam entre textos inéditos e outros selecionados de jornais e revistas, nas quais o autor colaborou como crítico de cinema. Seria “um livro [constituído] de entrevistas apresentadas em ordem cronológica e de uns poucos textos críticos para esboçar um perfil do entrevistador” (AVELLAR, 1999, p.11).

Sendo assim, dos 26 textos que compõem o livro, datados de 1958 a 1986, 16 deles são transcrições de entrevistas inéditas realizadas, em sua maioria, na década de 1980. Marcada pela forma com que Viany procurou conduzir à escrita e organização do livro, a seleção dos depoimentos seguiu uma temática norteadada pelo Cinema Novo, ocasionando, desta maneira, uma diferença notória entre aquilo que está disponível no sítio eletrônico do seu acervo (<www.alexviany.com.br>) e o conteúdo publicado. No sítio eletrônico existem, 75 entrevistas catalogadas em que Viany aparece como entrevistado ou entrevistador (ver Apêndice C). A organização do livro foi embasada nos textos publicados em revistas, tais como: *Revista Civilização Brasileira*, *Leitura e Senhor*, no período de 1958 a 1967, somando-se a outras que foram realizadas na década de 1980, com o intuito de servir de base para uma discussão sobre o passado, o presente e o futuro do Cinema Novo. Por isso, 59 entrevistas foram descartadas do produto final, dado que possuíam um conteúdo referente a produções cinematográficas diversas e, por que tratavam de assuntos que não interessavam à temática do movimento cinemanovista.

Segundo a introdução do livro, escrita por José Carlos Avellar que foi organizador do livro após a morte de Alex Viany: “as entrevistas iniciais não foram pensadas como material para um futuro livro”, elas tinham como concepção a investigação do que seria o Cinema Novo, como um movimento cinematográfico e a sua reinvenção no contexto das mudanças que o país enfrentava (AVELLAR, 1999, p.11).

2.1 OS TEXTOS CRÍTICOS: O CINEMA NOVO POR VIANY

Os textos críticos contidos no livro são diálogos de Viany com seus leitores e com os filmes que comenta. Diálogos esses que afirmam as posições do autor sobre o direcionamento que deveria ser dado ao cinema brasileiro e que exaltavam aqueles que estavam nesse considerado caminho certo.

O livro é iniciado por *Brasileiros no bom caminho*, publicado inicialmente na revista *Senhor* em dezembro de 1958. Nesse texto, Viany realiza a crítica de filmes como *Rebelião em Vila Rica* (1958), *Cara de fogo* (1958) e *O grande momento* (1958), que tinham em comum seus realizadores. Neles, a direção e produção foi dos irmãos Renato e Geraldo dos Santos Pereira, Galileu Garcia e Roberto Santos, que iniciavam seus experimentos cinematográficos de forma a sedimentar uma estética nacionalista em seus filmes³⁶. Sobre os filmes Viany afirmou:“(...) com todos seus defeitos e insuficiências, são os passos mais positivos que o cinema

³⁶ Os irmãos gêmeos Renato Santos Pereira e Geraldo Santos Pereira trabalharam na *Vera Cruz* e após sua falência produziram documentários para o Instituto Nacional de Cinema (INCE); Galileu Garcia foi crítico de cinema do jornal *Notícias de Hoje* e foi sócio fundador da Associação Paulista de Cinema – APC; Roberto Santosfoi diretor de *O grande momento* (1957) e *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.423).

brasileiro dá na procura de uma temática e um estilo legitimamente nacionais desde *Rio, 40 graus*(1955)" (VIANY, 1999, p.17).

Neste artigo, Viany relata sob sua ótica, o processo de produção dos filmes, bem como, os erros e os acertos que os cineastas nele envolvidos cometeram na execução da história e nas escolhas que remetem aos atores, cenários e narrativas. Neste ponto, Viany é o crítico que aponta os altos e baixos de cada película; porém, como defensor de uma estética nacional, mantém o olhar atento para os pontos positivos que enaltecem uma produção condizente com a realidade representada.

A escolha desse artigo para abrir as discussões do livro pode ser lida de forma que as experimentações fílmicas que se inspiraram no movimento neorrealista, e que foram praticamente lançadas juntas no ano de 1958, foram um símbolo daquilo que Viany denominou de “galeria, ainda minúscula, de cineastas responsáveis do Brasil” (1999, p.20). Esta reponsabilidade foi forjada em experimentos que buscavam, através da estética neorrealista, produzir retratos do cotidiano com personagens verossímeis, e com os quais o telespectador pudesse se identificar, fosse pelo local onde morasse ou pela forma de falar e de se portar. A descrição dos filmes demonstra que erros técnicos são relevados desde que o cineasta faça uso de características que tornem a película um retrato reflexivo de um determinado grupo, seja ele da favela ou do sertão.

O segundo artigo, *Cinema Novo, ano 1* (1962)³⁷, refere-se a um movimento que, desde a década anterior a sua escrita, aos poucos promovia a brasilidade dos cenários e personagens.

Até aqui, a dificuldade era encontrar filmes que não envergonhassem o país no exterior. Este ano, para selecionar o representante do Brasil

³⁷ Também disponível em: www.alexviany.com.br. Acesso em 07 de fev. 2015.

em Cannes, uma comissão (Itamaraty, Geicine, críticos) teve de escolher um dentre três filmes, sendo que dois foram finalmente autorizados a comparecer a concursos estrangeiros (VIANY, 1999, p.22).

Escrito para a revista *Senhor*, o conteúdo deste artigo promovia as produções fílmicas do período: 40 filmes lançados no mercado brasileiro naquele ano. O que viabilizava a participação em festivais e proporcionava uma diversidade de opções nacionais nas salas de cinema do país.

Tabela 1 - Filmes que participaram de festivais no ano de 1962.

<i>Filme</i>	<i>Diretor</i>	<i>Festival</i>
Os cafajestes (1962)	Rui Guerra e Miguel Torres	Berlim
O pagador de promessas (1962)	Anselmo Duarte e Dias Gomes	Cannes
Barravento (1962)	Glauber Rocha	Karlovy-Vary
Mandacaru Vermelho (1961)	Nelson Pereira dos Santos	Mar del Prata
Três cabras de Lampião (1962)	Aurélio Teixeira e Miguel Torres	Veneza

Fonte: VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.p.22.

O artigo em questão considera os experimentos realistas, ainda tímidos na década de 1950, potencializados na década de 1960 e 70 quando geraram uma produção contínua e preocupada com os moldes do Cinema Novo. Experimentos esses que aproveitaram das reivindicações promovidas pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica – GEICINE, para aumentar a quantidade de filmes realizados.

Cinema Novo, ano 1 é um artigo que salienta os principais acontecimentos, filmes e realizadores do cinema brasileiro no início da década de 1960. É importante frisar que este artigo é permeado de reflexões sobre os anseios e conquistas que a estética cinemanovista transmitiu à cinematografia brasileira, como a que segue:

O estilo do Cinema Novo deve ser livre, normalmente, pois todos os caminhos – a montagem intelectual, a improvisação, o plano demorado – podem levar ao que interessa: o tratamento crítico de um tema vinculado à realidade brasileira. É importante dar ou sugerir as soluções para nossos dramas, apontar os culpados, politizar o público. É também importante o simples ato de mostrar o que é a realidade brasileira, sem propostas explícitas: como se alimenta, como trabalha, como sofre, como luta, como fala (VIANY, 1999, p.29).

O filme *O pagador de promessas*(1964) teria quebrado paradigmas e superado superstições acerca daquilo que o cinema brasileiro deveria fazer para dar certo. Segundo Viany, “o filme [*O pagador de promessas*], é o resultado de uma experiência coletiva, de muita gente, de muitos anos de erros, tanto no teatro como no rádio e no cinema” (VIANY,1999, p.31).

Tendo o livro *O Processo do Cinema Novo* em mente, Viany fez uso de um questionário em suas entrevistas. Esse questionário tinha como finalidade, perceber o movimento cinemanovista, que começava a ser esboçado, no seu conjunto. Foram realizadas perguntas a respeito dos principais “movimentos cinematográficos” do pós-guerra (Neorrealismo italiano, Nouvelle Vague, cinema japonês, novos argentinos etc.); sobre alguns cineastas estrangeiros mais influentes e, principalmente, quais os filmes que antecederam o Cinema Novo e eram considerados, pelos entrevistados, as principais

contribuições para o cinema brasileiro. Os cineastas que responderam este questionário foram: Miguel Borges, Eduardo Coutinho, Carlos Diegues, Marcos Farias, David Neves e Glauber Rocha, e eles concordaram que os filmes mais significativos para o cinema nacional, antes do Cinema Novo, foram aqueles que fugiram das chanchadas e exploraram temáticas diferenciadas. *Rio, 40 graus*(1955), *Rio, zona norte*(1957), *O canto da saudade*(1952), *Aguilha no palheiro*(1953), *O cangaceiro*(1953), *O grande momento*(1958), *Os cafajestes*(1962) e *O pagador de promessas*(1962), *A grande feira*(1961) e *Mandacaru vermelho*(1961) são alguns dos filmes citados.

A divergência de opiniões se encontra entre Eduardo Coutinho e Roberto dos Santos: o primeiro defende “a extinção do passado cinematográfico brasileiro para construir um cinema digno de nosso tempo e de nossas necessidades”; e o segundo, acredita que “todos os filmes brasileiros mereceriam ser guardados”, visando, desta maneira, a consciência do caminho percorrido, até aquele momento, pelo cinema brasileiro (VIANY, 1999, p.38). As divergências se encontram na postura em relação ao passado em contraponto ao presente.

No artigo de 1962, *Cinema Novo: alguns apontamentos*, escrito para a revista *Leitura*, em maio desse mesmo ano, Viany analisa a contribuição fílmica de Nelson Pereira dos Santos como essencial para o nascimento do Cinema Novo. O artigo segue com uma narrativa crítica que aborda os demais filmes do período, suas intenções e acertos. Mais uma vez, filmes como *Rio 40 graus*, *O pagador de promessas* e *Barravento* são citados, somando-se a eles a promissora iniciativa de *Cinco vezes favela* e seus cinco jovens realizadores, membros de cineclubes:

Unem-nos, além da juventude e um grande amor ao cinema, uma determinação de olhar a realidade brasileira cara a cara, sem enfeites ou falsificações. Sergei Eisenstein é o mestre que

mais respeitam; e, no âmbito do cinema brasileiro, Nelson Pereira dos Santos e Humberto Mauro são os sucessores com os quais se identificam(VIANY, 1999, p.46).

Este artigo é o primeiro, desta coletânea, em que Viany cita novos cineastas³⁸. E isto é feito através do filme *Cinco vezes favela*, onde atores misturados a pessoas comuns, habitantes do morro carioca, contracenam em histórias que partem de um lugar comum para refletir sobre a realidade da vida que transita entre o asfalto e as favelas.

Barravento: um problema de comunicação, publicado na revista *Senhor*, em junho de 1962 e posteriormente no livro, é o texto no qual Viany se dedica ao filme de Glauber Rocha e às influências que ele, teoricamente, experienciou antes da realização do mesmo³⁹. Os erros de direção, roteiro e execução são apontados, porém é nítido o entusiasmo de Viany com as próximas obras de Glauber Rocha, dado que ele é um dos representantes do novo cinema brasileiro: o Cinema Novo⁴⁰. Esse é um artigo mais específico, tratando da obra de um cineasta que se tornou um dos ícones do cinema no Brasil, e em especial no Cinema Novo, e que aparece constantemente no livro, tanto com opiniões quanto com referências à sua obra.

O cinema e a cultura brasileira, publicado no ano de 1965 na revista *Cine Cubano*, pode ser considerado o mais importante dentre os artigos publicados no livro e aqui

³⁸ Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Carlos Diegues, Marcos Farias e Leon Hirszman.

³⁹ Roberto Rossellini, Sergei Eisenstein e Michelangelo Antonioni fizeram parte de movimentos cinematográficos que influenciaram muito cineastas do período do Cinema Novo, entre ele Glauber Rocha (VIANY, 1999, p.47).

⁴⁰ Aclamado atualmente como uma das principais mentes do Cinema Novo, o papel de Glauber Rocha, nesta época, era de realizador e pensador. Seus principais filmes, com esta estética cinematográfica, foram *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol*(1963), *Terra em transe*(1967) e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*(1968).

analisados. A narrativa com a qual Viany insere as produções do período, os acontecimentos e os novos rumos do cinema serviram de base para entender os caminhos que levaram o cinema nacional à posição na qual ele se encontrava no meio da década de 1960. Tomado pela consciência de que o cinema também pode ser uma forma de expressão da cultura brasileira, Viany aponta que o cinema brasileiro ainda estava em formação, assim como uma cultura popular.

O estudo da história do cinema brasileiro demonstra desde logo que o cinema, como indústria e como expressão de uma cultura nacional, só pode existir nos países industrialmente desenvolvidos e culturalmente definidos ou, pelo menos, em fase adiantada de desenvolvimento industrial e definição cultural (VIANY, 1999, p.126).

Esse cenário em desenvolvimento remete a um cinema nacional que emerge em um contexto de dificuldades de consolidação tanto industrial quanto cultural. Em uma analogia ao livro de Paulo Emílio(1996), a história do cinema brasileiro também pode ser uma trajetória do subdesenvolvimento que buscou, na representação da realidade, uma forma de encontrar a essência do que é ser brasileiro, distanciando-se assim de personagens e histórias criadas a imagem e semelhança de outras culturas.

O discurso sobre cultura brasileira, principalmente a cultura popular, faz parte dos anseios do Cinema Novo e do pensamento de Alex Viany sobre os caminhos do cinema e seu papel perante a sociedade. A desalienação era defendida por Viany como uma forma de projetar um caminho bombardeado por costumes, personagens e padrões importados de outros países. Foi aos poucos que, o Brasil ganhou representações nas artes, e no cinema e não poderia ser diferente. O paralelo com a produção literária e musical brasileira foi a forma que Viany encontrou de compreender o cinema como uma arte ainda

dominada por padrões estéticos não pertencentes a uma arte nacional.

A Chanchada foi um gênero que, mesmo de forma experimental, fundamentou-se num tipo, em uma representação forjada, do estereótipo do brasileiro e da brasilidade. Já o Cinema Novo, projetou uma visão antropológica nos seus filmes, que elevou o cinema a uma “categoria de expressão da nossa cultura” (DIEGUES, apud. VIANY 1999, p, 151-152). Tanto que segundo Glauber Rocha, citado por Viany, o Cinema Novo “virou uma coisa que todo mundo usa” (1999, p.152).

A partir do levantamento feito por Viany acerca dos filmes realizados dentro dos movimentos do Cinema Novo, é possível destacar uma listagem dividida em duas fases, sendo que a primeira delas era composta por cineastas diversificados em suas intenções e resultados. Alguns dos citados são aqueles que aparecem constantemente nos escritos de Viany e em suas conversas, outros fizeram parte do movimento, no entanto, não ganharam tanto reconhecimento como os demais.

Tabela 2 - Cineastas da 1ª fase do Cinema Novo, segundo Alex Viany (Continua).

<i>Cineasta</i>	<i>Filme</i>	<i>Ano</i>
Alex Viany	Sol sobre a lama	1963
Anselmo Duarte	O pagador de promessas, Vereda da Salvação	1962, 1965
Aurélio Teixeira	Três cabras de Lampião	1962
Carlos Diegues	Ganga Zumba	1964
Fernando Amaral	História de praia	1962
Flávio Migliaccio	Os mendigos	1963

Tabela 2 – Cineastas da 1ª fase do Cinema Novo, segundo Alex Viany (Continuação).

<i>Cineasta</i>	<i>Filme</i>	<i>Ano</i>
Flávio Rangel	Gimba	1963
Geraldo e Renato Santos Pereira	Grande sertão	1965
Glauber Rocha	Barravento, Deus e o diabo na terra do sol	1961, 1964
João Ramiro Neto	Romeiros da guia	1962
Joaquim Pedro de Andrade	Couro de gato, Garrincha	1963
Leon Hirszman	Pedreira de São Diogo (Cinco vezes favela), Maioria absoluta	1962, 1964
Linduarte Noronha	Aruanda	1960
Marcos Farias	Um favelado	1962
Mário Carneiro e David Neves	A nave de São Bento	1963
Maurice Capovilla	Meninos do Tietê	1963
Miguel Borges	Canalha em crise	1963
Nelson Pereira dos Santos	Mandacaru vermelho, O Boca de ouro, Vidas secas	1960, 1962, 1963
Paulo César Saraceni	Arraial do Cabo, Porto das caixas, Integração racial	1959, 1962, 1964

Tabela 2 – Cineastas da 1ª fase do Cinema Novo, segundo Alex Viany (Conclusão).		
<i>Cineasta</i>	<i>Filme</i>	<i>Ano</i>
Rex Schindler	Ziriguidum	1963
Roberto Farias	O assalto ao trem pagador, Selva trágica	1962, 1963
Roberto Pires	A grande feira, Tocaia no asfalto	1961, 1962
Rui Guerra	Os cafajestes, Os fuzis	1961, 1964
Sérgio Ricardo	O menino de calça branca, Esse mundo é meu	1962, 1964
Sérgio Sanz	Aldeia	1963
Silvio Autuori	O anjo	1963
Vladimir Herzog	Marimbás	1963

Fonte: VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.p.153.

Dos nomes acima citados, apenas alguns obtiveram destaque no movimento, seja por manter uma produção cinematográfica contínua ou pela constante atividade na teorização e debate do Cinema Novo.

Da segunda fase, que estava iniciando quando o artigo foi escrito, foram destacados os nomes dos seguintes cineastas:

Tabela 3 - Cineastas de 2ª. fase do Cinema Novo, segundo Alex Viany.

<i>Cineasta</i>	<i>Filme</i>	<i>Ano</i>
Carlos (Cacá) Diegues	A grande cidade	1961
Eduardo Coutinho	Engraçadinha	1966
Glauber Rocha	Terra em transe	1967
Joaquim Pedro de Andrade	O padre e a moça	1965
Leon Hirszman	A falecida	1964
Luís Carlos Maciel	Society em baby-doll	1965
Luís Sérgio Person	São Paulo S.A	1965
Paulo César Saraceni	O desafio	1965
Rex Endsleigh	Crime de amor	1965
Roberto Santos	A hora e a vez de Augusto Matraga	1966
Sérgio Muniz	Roda e outras histórias	1965
Walter Lima Junior	Menino de engenho	1965

Fonte: VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.p.153.

Este levantamento foi uma forma de Viany catalogar as realizações do Cinema Novo. Alguns dos citados são companhia constante nos debates e projetos, por participarem ativamente no movimento. A definição dessa segunda fase estava diretamente ligada ao prêmio *Rassegna del Cinema Latino Americano*⁴¹, em Gênova, sendo traçada com base nas

⁴¹*Rassegna del Cinema Latino Americano*, realizado pelo instituto cultural Columbianum, em Gênova/ Itália, foi um Prêmio da Crítica dado ao

reflexões que por lá foram realizadas sobre os rumos que o Cinema Novo estava tomando após as experimentações da primeira fase. É a partir da segunda fase que há uma aproximação por temas vinculados à literatura e ao urbano, afastando a favela e o sertão dos roteiros a serem filmados.

O artigo *Joaquim Pedro de Andrade* de 1966, publicado como *Crítica e autocrítica: O padre e a moça*, Alex Viany conversa com Joaquim Pedro de Andrade, na *Revista Civilização Brasileira*, é um artigo seguido pela transcrição de uma conversa com o diretor do referido filme. O artigo que se aprofunda na questão cultural, reflete também sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a busca por temas nacionalistas. Através do filme *O padre e a moça* (1965), o uso de obras literárias como expressão de uma cultura popular, embasa o texto crítico de Viany, que buscava refletir sobre o cinema e sua relação com o público, com o filme e a identificação da plateia com o que é visto. O tema central é uma produção intelectual que precisa vencer os limites das rodas de conversa e chegar àquele que deve ser a fonte de inspiração do cinema brasileiro.

Encerrando o conjunto de artigos que projetam um panorama histórico do cinema nacional e apontam as possibilidades e anseios que surgem com os filmes cinemanovistas, está o artigo *Cinema no Brasil: o velho e o novo*. Publicado na revista *Hablemos de Cine*, e escrito para o *Primer encuentro de cineastas latino americanos* em julho de 1967, é um artigo mais acadêmico. Nele Viany aborda uma história cronológica do cinema brasileiro assim como foi feito em *Introdução do cinema brasileiro*, de modo a situar o leitor estrangeiro sobre a trajetória do cinema nacional em sua breve

história⁴². Em outras palavras, neste artigo, o velho seriam as produções da Chanchada, e o novo, o Cinema Novo.

2.2 ENTRE A CRÍTICA E A ENTREVISTA: O DEBATE.

Através do debate promovido pela Federação de Estudos Cinematográficos e a União Metropolitana de Estudantes (UME) em torno do filme *Deus e o diabo na festa do sol*, em 1964, o filme de Glauber entra em pauta. Publicado em 1965, com o título de *Glauber Rocha, Walter Lima Junior, David Neves, Leon Hirszman: Deus e o diabo na festa do sol* (1964)⁴³, e acrescido do enredo do filme, o debate, girou em torno da execução do filme. As impressões e opiniões são discutidas desde a construção de cada personagem até o conjunto da obra, no que tange à mensagem e ao estilo do autor.

Nota-se que a importância do filme não ocorre somente por sua simples existência: este é um período do cinema brasileiro no qual é importante analisar as escolhas, os erros e os acertos. E se, nos textos anteriores, Viany exprimia o que pensava sobre filmes e rumos da cinematografia nacional, a partir daí há uma mudança; percebe-se que o confronto público de opiniões e posições se torna essencial para a evolução do pensamento estético e cultural, do autor, voltado para o cinema brasileiro.

Outro ponto importante que podemos perceber a partir desse debate, é que, discutir um filme com o cineasta que o realizou permite que este possa se fazer valer de sua autoridade para controlar as leituras feitas do filme, ou ainda, para impedir que equívocos na interpretação da obra sejam levados adiante.

⁴²Nesta época o cinema no Brasil tinha pouco mais de 30 anos de produções diversas.

⁴³Outros interlocutores aparecem durante o debate: Agnaldo Azevedo, Flavio Macedo Soares, Ronald Monteiro, Norma Bahia Pontes, Luís Alberto Sanz e Paulo Derengosqui.

Na verdade, há uma questão sobre crítica cinematográfica embutida nesse ponto, em relação ao papel do crítico de cinema que analisa uma obra a partir daquilo que ele acredita serem as intenções do autor. Esse posicionamento provoca uma análise a partir de um filme que existe apenas na interpretação do autor e não no conjunto obra de sua realização⁴⁴. Com Glauber presente no debate, as escolhas do cineasta são esclarecidas e os conceitos contidos no filme, explicitados.

No debate, Viany não esconde o entusiasmo com o filme o discutindo cena a cena. Cada personagem e cada ação fazem parte de uma análise crítica em conjunto, onde cada um dos participantes faz uma observação que instiga o debate. Nesse sentido, a discussão sobre *Deus e o diabo* entra em uma análise fílmica constante, sendo que a realidade representada é posta de lado, tendo em vista que o filme faz uso de alegorias que dão a ele uma roupagem realística, mas que não promovem o filme a uma estética realista⁴⁵.

Ainda que tenha em muitos aspectos uma roupagem realista, não é de maneira alguma um filme realista. É um apólogo, uma alegoria, e como tal deve ser visto. Personagens de alegoria são personagens necessariamente alegóricos, representativos de grupos sociais, de ideias(VIANY, 1999, p.55).

Para Viany, essa característica traz uma ambiguidade ao filme que o torna interessante mesmo que haja um problema de comunicação com a platéia. Viany considera tema principal de *Deus e o Diabo*, a bondade versus a exploração do homem pelo

⁴⁴A crítica cinematográfica tende a se ligar a um fenômeno cinematográfico, a teorias construtivas do texto fílmico e a formas de sua compreensão, a uma tradição textual e acadêmica. (MOURA, 2011, p.2)

⁴⁵O êxito do neorealismo reside principalmente no fato de ter conseguido levar para as telas de cinema um movimento de vanguarda, fazendo uso de atores que não eram profissionais e de cenários reais para filmar os dramas sociais de uma Europa devastada do pós-guerra (LEITE, 2005, p.93).

homem. No entanto, muitas interpretações podem ser feitas, principalmente, porque Glauber coloca no roteiro uma religiosidade transversal, e são essas diversas possibilidades interpretativas que intensificam o filme como uma alegoria do real.

2.3 DEPOIMENTOS, ENTREVISTAS, CONVERSAS.

A idealização do livro *O Processo do Cinema Novo*, por parte de Viany, buscou, se utilizando de vozes ativas do mundo cinematográfico, debater os rumos e as consequências do trabalho que cineastas e intelectuais do cinema, levaram a cabo durante anos de dedicação.

Um livro preparado como se Alex estivesse montando um documentário em som direto, ordenando um copião de longos planos-sequências em torno de uma vontade de se inventar livremente e sempre (AVELLAR, 1999, p.12).

Quando começou a coletar os depoimentos e a reuni-los com o propósito de discutir o processo de formação e produção do cinema no Brasil, Viany tinha a intenção de manter a espontaneidade das conversas. Criado, em sua maior parte, a partir de depoimentos, entrevistas e conversas, *O Processo do Cinema Novo* foi o resultado alcançado a partir das reflexões que se iniciaram em 1959, fato que pode ser observado através de personagens recorrentes em ambos os livros.

Alguns dos nomes presentes no primeiro livro (*Introdução ao Cinema Brasileiro*) aparecem em *O Processo do Cinema Novo*; porém, o movimento cinemanovista foi realizado por gente jovem, logo, nele foram inseridos novos personagens, que contribuíram para o debate e a realização do cinema brasileiro. Esta rede de sociabilidade foi formada por intelectuais como: David Neves, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues e Glauber Rocha.

Glauber Rocha(1939-1981) foi um dos principais precursores do Cinema Novo, diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*(1964) filme ganhador da Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1964. Cacá Diegues(1940), crítico e cineasta, produziu filmes como *Xica da Silva*(1974) e *Cinco vezes favela*(1962), e foi exilado pela ditadura militar, em 1969, devido ao caráter contestatório de suas produções. Paulo César Saraceni(1933-2012) foi um importante crítico de cinema dos anos 1950 e realizou o filme *Arraial do Cabo* (1960), com elementos que viriam a se desenvolver como estética do Cinema Novo. Além disso, dirigiu em 1968 uma adaptação cinematográfica de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, com roteiro de Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles. Nelson Pereira dos Santos(1932-1988) dirigiu *Garrincha, Alegria do Povo*(1963) e *Macunaíma*(1969). E por fim, David Neves(1938-1994), crítico, diretor e roteirista que se aproximava de Viança pela amizade e pela pluralidade de suas ações, escreveu livros como *Cinema Novo no Brasil*(1966), entre outros trabalhos, sendo sua filmografia pouco conhecida. Todos os nomes brevemente citados acima têm como elo o Cinema Novo, que os manteve em constante diálogo⁴⁶.

Partindo de uma perspectiva de continuidade, percebe-se que *O Processo do Cinema Novo* mantém preocupações e anseios que foram narrados em 1959; entre os quais, o cinema brasileiro como representação do povo e a valorização da cultura nacional. Da mesma maneira que se discute sobre a questão da proximidade dos personagens com a realidade em um filme, outras experiências são relatadas; experiências de filmagem surgem como reflexão sobre as possibilidades do cinema, do que ainda não foi experimentado ou de elementos

⁴⁶Cabe observar que estão sendo considerados os filmes realizados por esses cineastas até o momento da publicação do livro.

que os diretores não encontraram uma forma de representar na linguagem fílmica.

Eu fiz um filme agora, só de depoimentos, percorrendo vários estados, sobre o problema do analfabetismo. Sinceramente, depois dessa experiência, não sei como estruturaria, em termos de ficção, aqueles personagens que eu ouvi. Há uma gama infinita de comportamentos. Não podemos chegar a estratificar o negócio num polo só. Seria uma aberração. Há dezenas e dezenas de comportamentos de analfabetos, de maneiras de falar, concepções, de consciência, das mais diversificadas possíveis. (HIRSZMAN, apud. VIANY, 1999, p. 77).

Este é um posicionamento que demonstra que a técnica e a análise fílmica são os únicos pensamentos que surgem entre suas preocupações. Personagens diversos e as possibilidades de representação são um problema juntamente com a recepção destes filmes e as diferentes plateias. Nesta mesma conversa existem reflexões sobre o que é, e o que torna um filme, popular. Estas questões são levantadas por Luís Carlos Maciel:

Um filme popular, um filme de público, para o público urbano, seria o filme que mais se aproximasse de um esquema comercial já conhecido, já manjado, um esquema que encampa uma estrutura toda alienante ela própria. Isso que é o popular: o que consegue alienar de maneira mais fácil (VIANY, 1999, p.81).

Cabe salientar que a preocupação com o povo, e sua recepção diante dos filmes que o representassem, não é uma discussão frequente nos textos selecionados para o livro *O Processo do Cinema Novo*. Todavia, esse viés da discussão pode ser observado em outros autores do período, como Paulo Emilio Salles Gomes. Citado por Renato Ortiz no livro *Cultura*

e identidade nacional, para Paulo Emílio a questão se desdobra no sentido de observar que a produção de cinema costumava estar voltada para um padrão de histórias que seriam mais interessantes a um público acostumado a não refletir sobre sua realidade social e política.

Ao analisar o conjunto de problemas que articulam produtores, artistas, diretores, exibidores, críticos, ele diagnostica um quadro de situação colonial, o cinema brasileiro sendo compreendido no interior da história da alienação da sociedade brasileira. O cinema é alienado, isto é, está voltado para o exterior, o estrangeiro, e na medida em que as condições concretas de sua opinião estão permeadas por uma realidade colonial que é mais abrangente e o envolve (ORTIZ, 199, p.113)⁴⁷.

A definição do público como alienado sobre a sua própria realidade é um ponto importante, que impulsiona as produções do Cinema Novo, apesar da preocupação relativa à recepção do público, dado que, esse não estaria habituado a ir ao cinema para refletir.

Seguindo com os textos que foram selecionados para *O Processo do Cinema Novo*, temos a conversa entre Alex Viany, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, realizada em setembro de 1964 e publicada na *Revista Civilização Brasileira* em março de 1965. Para o livro, ela foi roteirizada de modo a refletir sobre os caminhos, as conquistas e as influências do Cinema Novo, a partir dos dois cineastas que naquele momento, e sob a perspectiva de Viany, melhor representavam o movimento.

⁴⁷ Paulo Emilio Salles Gomes escreveu sobre o tema da alienação no *Artigo uma situação colonial* veiculado na publicação *Arte em revista*, nº1, 1979.

Nessa conversa, entre amigos, Glauber revela que o nome Cinema Novo foi dado por Ely Azeredo⁴⁸ em uma reunião da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos – ABCC, e a partir deste ponto narram os acontecimentos sobre um passado recente que vivenciaram coletivamente. Nelson Pereira dos Santos indica que o Cinema Novo é o resultado dos movimentos ocorridos na década de 1950, motivados pelos congressos de cinema do Rio de Janeiro e de São Paulo:

Eu me lembro, Alex, de nosso tempo de congressos de cinema, aqui no Rio e em São Paulo, daquele esforço, daquela busca para fazer com que o cinema passasse a ser considerado e cumprisse a missão de ser mais uma expressão da cultura brasileira, deixando de ser simplesmente imitação do produto industrial de uma porção de outros países. Sabíamos que era necessário colocar o cinema em adequação com a realidade do Brasil. O Cinema Novo conseguiu reunir, à realização (um momento em que houve uma produção cinematográfica com esta orientação), uma teoria intimamente relacionada com essa produção (VIANY, 1999, p.91).

Essa conversa se desdobra com dois experientes nomes do cinema dialogando com Glauber Rocha sobre um passado desafiador, onde a cultura popular estava se desvencilhando de padrões estrangeiros e ligando-se à realidade brasileira; é a partir da iniciativa de Viany, durante a conversa, que a década de 1950 é constantemente referenciada. É possível afirmar, a partir deste aspecto, que o passado se torna fundamental para

⁴⁸ Ely Azeredo (1930) é um crítico de cinema que fundou, em 1966, com Flávio Tambellini a revista *Filme e Cultura* e atualmente, exerce a função de colaborador do jornal o Globo. Disponível em: <http://elyazeredo.com/?page_id=9>. Acesso em: 02 de março de 2015.

entender os rumos do cinema a partir do início da década de 1960. Viany (1999, p.98) conclui que “se o Cinema Novo surgiu em um determinado momento, não surgiu do vácuo”. As transformações culturais e políticas estão diretamente ligadas às artes e seus movimentos inovadores e vice-versa.

Faz-se necessário perceber, que a década de 1960, foi de uma grande efervescência cultural promovida pela tomada de consciência de uma realidade, e que ela ganhou impulso no popular para legitimar uma cultura nacional (ORTIZ, 1985, p.140). Neste mesmo período, Ortiz aponta que, no Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, o conceito de cultura popular se aliou à tomada de consciência da realidade brasileira e suas transformações políticas e sociais (1985,p.71-72).

Em *Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves e Paulo César Saraceni*, publicado originalmente em maio de 1965 na segunda edição da *Revista Civilização Brasileira*, a conversa coloca em evidência o congresso de Gênova, para a fundação da *Revista America Latina*. Esse congresso facilitou uma projeção do cinema brasileiro em um cenário em que, perante a cinematografia mundial, o Brasil ainda estava relacionado ao Neorrealismo italiano e à *Nouvelle Vague* francesa (DAHL, 1999, p.105).

Neste debate na Itália pode-se observar que a crítica europeia tinha consciência do movimento cinematográfico brasileiro e de suas principais produções do período; havia certa admiração por elas, que levava o Brasil a uma presença marcante entre o cinema italiano e francês.

Alex Viany afirma que a Chanchada enfrentou um certo preconceito por parte do público, já que esse preferia o cinema estrangeiro, e criou uma linguagem popular comum a seu espectador. Porém, é no Cinema Novo, que o personagem ganhou “motivação social, humana, psicológica” longe de estereótipos e de tipo comuns ao cinema estrangeiro (VIANY, 1999, p.116). A Chanchada teria auxiliado a atrair o público

para o cinema, porém o personagem teria sido aprofundado pelo Cinema Novo.

No Cinema Novo, quase que a cada filme a gente encontra um personagem tridimensional, às vezes não inteiramente resolvido, mas motivado socialmente, politicamente, psicologicamente etc. (VIANY, 1999, p.116).

Essas e outras observações fazem parte da citada conversa que tem como eixo principal o congresso de Gênova, e o intercâmbio cinematográfico entre Brasil e Europa. Ao participarem de debates e trocarem experiências, além de publicarem artigos em revistas italianas, estes “homens de cinema” comprovavam, também, sua importância para a cinematografia mundial.

Uma preocupação com o 1º de abril 1964 aparece nas conversas de 1964 e 1965, porém, elas não se desenvolvem em relação à questão da censura ou da ditadura militar em vigência. Para eles, a questão a se preocupar, naquele momento, era a de como o cinema iria prosseguir com uma política econômica preocupante e com os repasses financeiros para o cinema cada vez menores (Cacá Diegues Apud, VIANY, 1999, p.118). A menção aos efeitos do 1º de abril de 1964 surge por um panorama de incerteza com o futuro. Mesmo com um olhar preocupado com a economia e com os rumos políticos, existe um compromisso intelectual de tornar o público consciente sobre os problemas brasileiros.

Apesar de não se tratar de um debate político, um discurso de esquerda é propagado; e a temática que move os roteiros é aquela que envolve uma narrativa de personagens reais e comuns. Esses papéis, acostumados aos cenários da favela e do nordeste, passam a se ampliar num tipo urbano, mais familiar ao telespectador. Ao lado disso também estaria retratada uma burguesia, que se reconheceria nas telas e que,

aos olhos desses “homens de cinema”, não deveria ser poupada de uma autorreflexão sobre seu papel na sociedade.

Em ambas as conversas, tanto na de 1964 quanto na de 1965, a questão com o popular é desdobrada, seja pela importância da Chanchada para a popularização do cinema, seja para discutir como se daria a comunicação com o público a respeito de uma temática própria à sua realidade. Mesmo usando o real como fonte de inspiração para o movimento cinemanovista, os homens que o idealizaram pensavam que a mesma linguagem cinematográfica, tanto alegórica quanto direta, idealizada por eles em seus filmes, os distanciaria do público, que supostamente estaria acostumado a não refletir.

Os três textos do livro que antecedem o material inédito das entrevistas com cineastas, são textos reflexivos que Viany escreveu a respeito da trajetória do cinema brasileiro e sobre o Cinema Novo. É através deles, que Viany recupera trechos do livro *Introdução ao Cinema brasileiro* e insere novos dados sobre os últimos anos da cinematografia brasileira⁴⁹.

Dentro das possibilidades promovidas pela reflexão de Viany como articulador dos pensamentos sobre cinema, cultura e sociedade que o cercavam, eram, principalmente, os rumos do cinema brasileiro o que preocupava e motivava a sua produção intelectual. As 16 entrevistas inéditas selecionadas são resultados do processo de construção de um movimento cinematográfico que foi pensado e repensado para ser a representação do povo dentro de uma manifestação artística ainda em formação.

Partindo das conversas em grupo, para os depoimentos individuais dos cineastas, os interlocutores aqui apresentados faziam parte da rede de sociabilidade de Viany⁵⁰, e são eles: Joaquim Pedro de Andrade(1983), David Neves(1983), Leon Hirszman(1983), Marcos Farias(1983), Miguel Borges(1983),

⁴⁹ Os textos iniciais são: *Brasileiros no bom caminho* (1958), *Cinema Novo*, ano 1(1962) e *Cinema Novo: alguns apontamentos* (1962).

⁵⁰ Os nomes aparecem na ordem em que se encontram no sumário do livro.

Paulo César Saraceni(1983), Maurice Capovilla(1983), Walter Lima Junior(1983), Domingos de Oliveira(1983), Rui Guerra(1983), Orlando Senna(1984), Eduardo Coutinho(1985), Carlos Diegues(1986) e Nelson Pereira dos Santos(1986).

Porém, antes de iniciar a sessão com as entrevistas individuais no livro, foi inserida uma conversa realizada com a intenção de retomar os encontros que eram tão comuns através de cineclubes e bares, na década de 1960. Essa será a atmosfera em que as conversas vão se desenvolver; preocupadas em perceber o que havia sido feito e pensar sobre o que o Cinema Novo representou para a cinematografia brasileira.

Em conversa com Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sérgio Saraceni e Joaquim Pedro, em 1974, Viany inicia a gravação com: “Luz e Ação! Vamos discutir, vamos brigar” (1999, p.187). E o que se desenvolve neste debate são provocações, relatos e constatações sobre os caminhos que os cineastas encontraram para seguir fazendo cinema durante a censura instaurada pela ditadura militar.

Os encontros no Bar Líder, no Rio de Janeiro, tornaram-se escassos e o costume em debater sobre os filmes, ideias e projetos ficou a cada dia menos constante. Nesse cenário de isolamento surgiu a ideia do reencontro, promovido por Nelson Pereira dos Santos, sob o comando de Alex Viany⁵¹.

No debate realizado na casa do cineasta Cacá Diegues, o passado é o ponto de partida. A realização de um balanço dos últimos anos que separam a escrita do livro *Introdução ao cinema brasileiro*, em 1959, daquele momento, em 1974, foi o gancho inicial do grupo que, aparentemente, há muito não se encontrava. Os anos de censura promovidos pela ditadura fizeram com que o grupo se distanciasse, o que se refletiu nas

⁵¹ Tizuka Yamazaki e Hilda Machado fizeram parte do debate, como repórteres da Revista *Luz e Ação*, na qual o debate seria publicado.

produções cinematográficas seguintes ao surgimento do Cinema Novo.

Nós temos seis/sete anos para botar em dia. Acho que a última vez que a gente discutiu cinema brasileiro foi no lançamento de *Terra em transe*. Porque a partir dali, acabou (DIEGUES, 1999, p.224). Enquanto os artigos e depoimentos anteriores eram desenvolvidos em torno dos filmes, das intenções e dos resultados obtidos, esse encontro é marcado pela importância de se contar histórias e de revisitar o que havia sido feito nos anos iniciais do Cinema Novo. A questão do público, e do cinema como expressão cultural foi o que motivou a discussão e desdobra o pensamento acerca da cinematografia brasileira. O curto, porém importante distanciamento de tempo em relação às primeiras produções da década de 1960, envolvidas com a estética cinemanovista, pôde auxiliar no desdobramento do movimento após o lançamento dos filmes.

Naquele momento a crítica não era sobre o filme e a realidade que ele representava. O principal, para esse debate, era perceber que o público estava habituado a linguagens cinematográficas mais simples e a colonização cultural o distanciava de uma identificação com aquilo que estava sendo representado pelo Cinema Novo. O paradoxo do cinema brasileiro era que: “mesmo quando tinha uma inspiração popular, não era um cinema popular” (VIANY, 1999, p.190).

Jean-Claude Bernardet e seu livro *Brasil, em tempo de cinema*, de 1967, são citados por Viany que considerava o posicionamento de Bernardet sem sentido no que se referia às questões de classe social na produção cinematográfica. Segundo Viany:

Bernardet redescobre a pólvora ao dizer que fizemos um cinema de classe média, isso me parece óbvio demais, não me diz nada. O fato de eu ser da pequena burguesia, o Nelson ser, o Cacá... Eu não acho que isso seja limitativo.

Quase todos os grandes revolucionários do mundo vieram da pequena burguesia e são intelectuais (VIANY,1999, p.190).

Como provocador Viany estava, neste depoimento, disposto a mostrar erros e a promover a discussão. Aos olhos dos companheiros de movimento, Viany estava muito preocupado com a intenção de se fazer os filmes e com qual público ele deveria dialogar. O embate segue nessa direção e Viany e Nelson Pereira dos Santos seguem a discussão sobre execução e recepção, na qual os dois divergem. O consenso entre as opiniões surge quando Nelson identifica o Cinema Novo como uma ação metodológica para o cinema brasileiro, colocação com a qual Viany está de acordo.

No Brasil existe uma bruta divisão, há muito denunciada, entre uma cultura “perfeita” da metrópole, seja europeia ou americana, e a outra reprimida, porque não corresponde aos padrões dessa cultura tradicionalmente acadêmica etc. Embora a gente esteja transando com os oprimidos, nossa visão cultural é a do opressor...O Cinema Novo nada mais é do que metodologia do cinema brasileiro...(...)Quando a gente está propondo a prática a gente está fazendo também ... Todo o Cinema Novo foi uma discussão de metodologia, foi: como é que a gente deve fazer? Quais os valores de nossa sociedade? (Santos em depoimento para Viany,1999,p.208)

Por isso, observar a conclusão de Viany a respeito do público é perceber que as experiências, sejam elas quais forem, são de extrema importância para se conhecer quem é o frequentador das salas de projeção, uma vez que, segundo Cacá Diegues, “todas as vezes que o cinema brasileiro acertou em relação ao público, acertou correndo riscos, ao exemplo de

Macunaíma(1969) e *Como era gostoso meu francês*(1970)” (1999,p.222).Viany concorda com Diegues e ainda afirma:

Nós não sabemos nada sobre o público. Então, se nada sabemos sobre o público, não temos fórmulas para agradar ao público. As experiências todas me interessam, como já disse... (VIANY, 1999, p.222)

Essa primeira sessão de entrevistas, selecionada para *O Processo do Cinema Novo*, foi uma retomada que revisou criticamente o posicionamento, escolhas e produções dos intelectuais ali presentes. Mesmo sem chegar a grandes conclusões sobre as experiências cinematográficas as quais eles se dedicaram, Viany e seus amigos perceberam que, para manter a evolução, o grupo precisaria retomar os encontros e permanecer discutindo sobre o cinema brasileiro.

Em *Arnaldo Jabor, Walter Lima Junior e Teresa Trautman*, de 1978, a menção aos anos de repressão, durante o transcorrer do debate, demonstra que, a anterior preocupação econômica com a ainda muito frágil indústria cinematográfica deu lugar a um balanço dos anos de censura aos filmes. A solução encontrada para burlar, na medida do possível, a censura, foi a de buscar no uso de metáforas e alegorias uma linguagem que conseguisse passar pelos censores e ao mesmo tempo representasse o momento que o país vivia. É somente neste debate que o termo ditadura é usado mais abertamente.

Esse projeto em 1968 chegou ao ponto mais rico da sua evolução e foi interrompido por uma repressão política muito forte – que fez com que os filmes, vamos dizer assim, tenham enlouquecido o que estavamdizendo, tenham sido levados a criar uma espécie de terceira linguagem para dizer as coisas que queriam dizer e que já não podiam ser ditas então (JABOR, 1999,p.229).

As reflexões do grupo fazem com que a transcrição desse debate seja uma das mais importantes para o conjunto do livro *O Processo do Cinema Novo*. O distanciamento temporal, necessário para a análise dos erros e conquistas do movimento, permitiu perceber um panorama daquilo que havia sido realizado tanto no conjunto da obra quanto na recepção dela, pelo público. Há um consenso, entre o grupo, que algumas das pretensões em mostrar a realidade do povo brasileiro não encontraram legitimação no público; a linguagem cinematográfica utilizada dificultava o entendimento e as pessoas que frequentavam os cinemas não se identificavam com aquele tipo de narrativa e personagem representado nas telas. De certa maneira, a reflexão foi mantida entre os intelectuais, acadêmicos e pessoas interessadas em cinema, mas o público alvo, supostamente representado na tela, não chegou ao centro da discussão (VIANY, 1999, p.191).

Foi também na década de 1970 que Viany retomou sua atuação como cineasta e a experimentação de novos estilos através dos documentários, *Humberto Mauro: eu coração dou bom*(1979) e *Maxixe, a dança perdida*(1980); e dos filmes ficcionais *A máquina do sonho*(1974) e *A noiva da cidade*(1977)⁵².

O grupo faz de Viany uma espécie de memória viva e a conversa gira em torno das suas lembranças de filmagens, ideias e acontecimentos de uma época do cinema brasileiro, na qual o novo era experimentar, e todo e qualquer resultado era válido para o almejado cinema nacional. Por, neste momento, Viany estar envolvido com a produção do documentário sobre Humberto Mauro, o final do debate se direciona para a produção e reconhecimento, por parte do grupo, da importância que Humberto Mauro teve para o cinema brasileiro.

Os textos seguintes seguem um esquema de depoimentos individuais, onde o entrevistado faz um breve

⁵² Filme que contou com a participação de sua filha Betina Viany.

resumo de sua trajetória para então desenvolver sua fala, direcionada a produzir uma memória do cinema brasileiro. Os selecionados eram algumas figuras constantes em debates e artigos de Viany. Iniciado pelo depoimento, em 1983, de Joaquim Pedro de Andrade(1932-1988), o padrão das conversas mantém um ar de informalidade e o conteúdo segue uma linha de breve biografia do entrevistado seguida por suas opiniões e produções que envolvem o Cinema Novo e seus desdobramentos. As entrevistas seguintes, na sequência, foram com:David Neves(1938-1994), Leon Hirszman(1937-1987), Marcos Farias(1935-1985), Miguel Borges(1937-2013), Paulo César Saraceni(1933-2012), Maurice Capovilla(1936), Walter Lima Junior(1938) e Domingos de Oliveira(1936), todas realizadas em 1983. Os cinco últimos textos selecionados são transcrições das entrevistas de Rui Guerra(1931) em 1984, Orlando Senna(1940) e Eduardo Coutinho(1933-2014) gravadas em 1985, e por fim, Cacá Diegues(1940) e Nelson Pereira dos Santos (1928) em 1986.

2.3.1 Entrevistas individuais: Joaquim Pedro de Andrade

Joaquim Pedro de Andrade iniciou o seu depoimento relatando como começou sua carreira cinematográfica em 1950, no cineclube⁵³ de Plínio Sussekind Rocha, na Faculdade Nacional de Filosofia. Os primeiros anos como estagiário dos irmãos Santos Pereira em Ouro Preto, para a realização do filme *Rebelião em Vila Rica*(1958) proporcionaram, mais tarde, um patrocínio do Instituto Nacional do Livro. Desse incentivo realizou os documentários sobre Manuel Bandeira e

⁵³ É importante frisar que Leon Hirszman, Cacá Diegues, Saraceni, Arnaldo Jabor, Marcos Farias e Miguel Borges também frequentaram este mesmo cineclube. Vindos de outras universidades eles inicialmente assistiam filmes, depois começaram a editar boletins informativos e em seguida começaram a fazer filmes de 16mm. (SANTOS, Apud VIANY, 1999, p.257).

Gilberto Freire, *O Poeta do Castelo*(1959) e o *O mestre de Apipucos*(1959), respectivamente. Através da Fundação Rockefeller, conseguiu uma bolsa para a *Slade School of Arts* em Londres e estagiou no *Institutedes Hauts Études Cinématographiques de Paris* (IDHEC) e na Cinemateca Francesa⁵⁴.

Os filmes realizados por Joaquim Pedro de Andrade até o período de finalização do livro *O Processo do Cinema Novo*, entre curtas e longas metragens foram os seguintes:

Tabela 4 - Filmes realizados por Joaquim Pedro de Andrade .

Filmes	Duração	Ano
O mestre de Apipucos	8min	1959
O Poeta do Castelo	10min	1959
Couro de Gato	12min	1960
Garrincha Alegria do Povo	58min	1963
O Padre e a Moça	90min	1965
Brasília, Contradições de Uma Cidade Nova	23min	1967
Cinema Novo	30min	1967
Macunaíma	108min	1969
A Linguagem da Persuasão	9min	1970
Os Inconfidentes	100min	1972
Guerra Conjugal	90min	1975
Vereda Tropical	18min	1977
O Aleijadinho	22min	1978
O Homem do Pau Brasil	112min	1981

Fonte: Disponível em http://www.filmesdoserro.com.br/fds_port.asp.2004 . Acesso em: 10 de fev. 2015.

⁵⁴ Sobre esta passagem no IDHEC, ver VIANY (1999, p. 259).

2.3.2 Entrevistas individuais: David Neves

David Neves, em 1983, relembra que, quando estudava Direito no curso da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1956, foi convidado por Artur da Távola para escrever sobre cinema no jornal *O Metropolitano*, vinculado à União Metropolitana dos Estudantes (UME). Com o passar dos anos, ele também contribuiu para o *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, no *Correio da Manhã* e no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Por ser o responsável por equipamento doado pela Fundação Rockefeller, David Neves passou a ser produtor executivo de filmes como *Memória do Cangaço*(1964), *Maioria absoluta*(1964), *Integração Racial* (1964) e *O circo*(1965).

A produção textual de David Neves se assemelha à de Viany; o seu interesse em documentar, escrever e observar o cinema brasileiro fez com que houvesse um intercâmbio de materiais entre estes dois intelectuais. Como cronista do Cinema Novo, David Neves se colocou na posição de escrever retrospectivas para festivais, pessoas e filmagens.

Fiquei um pouco como cronista do que estava acontecendo, não do passado, mas do presente. Anotava aquelas coisas, prestava atenção, tinha boa memória e, depois, passei a organizar retrospectivas para a Europa. (...). Tenho muitas anotações. Muita coisa. Eu deixei de publicar, mas tenho uma pilha de folhas avulsas anotadas à mão, que eu vou transformar não num livro... Vou bater à máquina para deixar como informação (NEVES, In: VIANY, 1999,p.278-279).

Com uma carreira cinematográfica diversificada, David Neves atuou de distintas maneiras na realização de filmes, tanto como roteirista e argum2.3.1 Entrevistas individuais: Joaquim Pedro de Andradeprodução. Os filmes em que David

Neves desempenhou o papel de diretor são arrolados na tabela seguinte:

Tabela 5 - Filmes realizados por David Neves

<i>Filmes</i>	<i>Duração</i> ⁵⁵	<i>Ano</i>
Colagem	10min	1968
Jaguar	8min	1968
Mauro, Humberto	21min	1968
Memória de Helena	80min	1969
Vinicius de Moraes	11min	1969
Lúcia McCartney, uma garota de programa.	90min	1971
Muito prazer	94min	1979
Flamengo paixão	78min	1980
Luz del fuego	102min	1982
Fulaninha	100min	1986
Jardim de Alah	86min	1988

Fonte: Paisagens do Rio de Janeiro: A Poética de David Neves. Disponível em <<http://www.mostradavidneves.com.br/catalogo.pdf>>. Acesso em: 10 de fev. 2015.

2.3.3 Entrevistas individuais: Leon Hirszman

Leon Hirszman contribui com seu depoimento para Viany em 1983. Filho de imigrantes poloneses, sua infância, assim como a de Alex Viany, se deu em salas de cinema, chegando até a “assistir 3 filmes por dia, nos cinemas da Praça Saens Peña”, no Rio de Janeiro (Hirszman em depoimento para VIANY, 1999, p.283). Neste quesito, a formação de ambos

⁵⁵ Dados retirados da base de dados do site da Cinemateca brasileira. www.cinemateca.gov.br

foi muito similar, sendo que o cinema passou de um fascínio para instrumento de trabalho. De forma natural, a cinefilia de Hirszman o fez frequentar lugares como o Museu de Arte Cinematográfica, Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e o Museu e Cinemateca do MAM/RJ. Nesses lugares, além da exibição dos filmes, debates eram promovidos e, por consequência, conhecimentos estéticos e ideais políticos eram propagados.

No discurso de Hirszman é importante perceber que a recepção do público era uma preocupação para ele. No seu entendimento, de certa maneira o conteúdo mais reflexivo e provocativo dos filmes, referente a uma dada realidade social, foi aceito pelos frequentadores dos cinemas, porém, a maior dificuldade que os cineastas encontravam dizia respeito à rejeição de uma linguagem cinematográfica mais experimental.

Quando finalmente deixou as cadeiras de espectador para enfim realizar seus próprios filmes, dirigiu os filmes listados na tabela a seguir:

Tabela 6 - Filmes realizados por Leon Hirszman (Continua)

<i>Filmes</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Pedreira de São Diogo ⁵⁶	18min	1962
Maioria absoluta	16min	1964
A falecida	85min	1965
Garota de Ipanema	90min	1965
Nelson Cavaquinho	13min	1969
São Bernardo	111min	1972
Ecologia	13min	1973

⁵⁶ Parte do filme Cinco vezes favela.

Tabela 6 - Filmes realizados por Leon Hirszman (Conclusão).		
<i>Filmes</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Megalópolis	12min	1973
Cinema brasileiro: mercado ocupado	25min	1975
Cantos do trabalho no campo: Mutirão,	12min	1975,
Cacau,	11min	1976,
Cana-de-açúcar	10 min	1976
Partido Alto	22min	1976
Que país é este? Inchiestasulla cultura latino-americana	65min	1976
ABC da greve	89min	1979/90
Eles não usam black-tie	134min	1981
Imagens do inconsciente:		
Em busca do espaço cotidiano,	80m	1983
No reino das mães e	56m	1986
A barca do sol	70 min	
Bahia de todos os sambas ⁵⁷	100min	1984

Fonte: Disponível em <<http://www.leonhirszman.com.br/>> Acesso em: 10 de fev. 2015.

⁵⁷ Documentário terminado em 1995/6 por Paulo César Saraceni.

2.3.4 Entrevistas individuais: Marcos Farias

Marcos Farias deu seu depoimento a Alex Viany em 1983, e nele detalha a formação dos cineclubes, os locais onde funcionavam e seus integrantes. Ele destaca os cineclubes surgidos a partir do incentivo de Plínio Sussekind Rocha, que exibiam filmes do Eisenstein e Pudovkin.

Primeiro foi o interesse em ver cinema, depois nasceu o interesse de fazer cinema. Aos domingos, um grupo pequeno: eu, Leon, Joaquim, Paulo César, Miguel nos reuníamos, e fizemos uns três ou quatro filmes em 16mm (FARIAS, 1999. p, 315).

O interesse pelo cinema, que reuniu esses futuros cineastas, é uma das bases do Cinema Novo, que surgiu a partir da amizade e do intercâmbio de ideias incitadas pelos cineclubes. A vontade de conhecer novas estéticas e debatê-las parte de um denominador comum: o fascínio pela arte cinematográfica.

O Centro Popular de Cultura da UNE foi um concentrador de cineastas que estavam no início de suas experimentações. O filme *Cinco vezes favela* reuniu, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos, Marcos Farias, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Miguel Borges, ao mesmo em tempo que *Barravento*, *Porto das caixas* e *Aruanda* estavam sendo feitos ou lançados. Filmes esses que tinham uma nova forma de serem pensados e realizados e que buscavam, em conjunto, um Cinema Novo para a cinematografia brasileira.

Tabela 7 - Tabela de filmes realizados por Marcos Farias .

<i>Filmes</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Cinco vezes favela (1º. episódio: Um favelado)	92 min	1961
A vingança dos doze	93 min	1970
A cartomante	83 min	1976
Fogo morto	88 min	1976
Bububu no bobobó	101 min	1982

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p. 228-229

2.3.5 Entrevistas individuais: Miguel Borges

Miguel Borges, em 1983, oferece um olhar sobre o Cinema Novo que destoa dos depoimentos anteriores. Visto como um inimigo do movimento, ele defendia “que o cinema brasileiro, devia ser uma comunicação, uma arte de massa a se desenvolver no terreno da cultura popular” (VIANY,1999, p.325). O contraponto com o Cinema Novo se dava do ponto de vista do discurso. Para ele, a principal atitude seria ir contra a consciência política e social defendida, pelos cinemanovistas, como orientadora do verdadeiro cinema brasileiro.

A lista de filme realizados por ele podemos ver na tabela a seguir.

Tabela 8 - Filmes realizados por Miguel Borges.

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Cinco vezes favela (2º. episódio, Zé da Cachorra)	19min	1962
Canalha em crise	85min	1963
Perpétuo contra o esquadrão da morte	89min	1967
Maria Bonita, rainha do cangaço	100min	1968
As escandalosas	110min	1970
O barão Otelo no barato dos bilhões	119min	1971
O último malandro	85min	1974
Pecado na sacristia	88min	1975
O caso Cláudia	115min	1978
Consórcio de intrigas	97min	1981

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p.62.

2.3.6 Entrevistas individuais: Paulo César Saraceni

Paulo César Saraceni, em 1983, conta sobre seu início, as idas à Cinemateca, a realização do filme *Integração racial*(1964) além de suas realizações como documentarista. O destaque para esse depoimento fica por conta da sua opinião sobre o cinema brasileiro do período. Segundo Saraceni, “o cinema brasileiro dos anos 1970 foi muito bom, mas não passou no cinema” (VIANY, 1999, p.331).

Tabela 9 - Filmes realizados por Paulo César Saraceni.

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Bahia de todos os sambas	101 min	1960
Porto das Caixas	75 min	1962
Integração racial	40min	1964
O desafio	100 min	1964
Capitu	105 min	1968
A casa assassinada	103 min	1971
Amor, Carnaval e sonhos	80 min	1972
Anchieta, José do Brasil	150 min	1977
Copa 78, o poder do futebol	90 min	1979
Ao sul do meu corpo	102 min	1981
Natal da Portela	85 min	1988

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p.498.

2.3.7 Entrevistas individuais: Maurice Capovilla

Maurice Capovilla aponta que, em 1957, o movimento cinemanovista começava como uma atividade crítica, relativo à cultura cinematográfica, e não à produção. Essa atividade é exemplificada pelo distanciamento das questões ligadas a produção e distribuição e a aproximação do cinema como prática de representação social.

Um apontamento importante de Capovilla é relativo à forma como se deu o surgimento do Cinema Novo em São Paulo, alçado pela atividade de divulgação, principalmente da Cinemateca. Para Capovilla, o Cinema Novo é resultado de um

quadro político e social ligado ao CPC da UNE, como símbolo de uma juventude que estava descobrindo o Brasil e revolucionando um pensamento (VIANY, 1999, p.350).

Tabela 10 - Filmes realizados por Maurice Capovilla

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Brasil verdade (episódio: Os subterrâneos do futebol)	30 min	1964
Bebel, a garota-propaganda	103min	1967
O profeta da fome	3 min	1969
Vozes do medo (episódio: Loucuras)	15 min	1970
As noites de Iemanjá	84 min	1971
O jogo da vida	90 min	1977
O boi misterioso e o vaqueiro menino	60 min	1980

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p.87.

2.3.8 Entrevistas individuais: Walter Lima Junior

Walter Lima Junior emite sua opinião sobre como começou o cinema brasileiro e quais filmes mais o impressionaram. Dentre eles cita: *O Cangaceiro*, *Rua sem sol e Rio*, *40 graus*. Para Walter, definir o Cinema Novo é difícil porque remete a um lado emocional e sentimentalista principalmente para quem vivenciou esta experiência de dentro. Ele afirma na entrevista entender que o problema do país, no âmbito do cinema, não é a criatividade e sim a identidade.

Tabela 11 - Filmes realizados por Walter Lima Junior

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Menino de Engenho	110 min	1965
Brasil Ano 2000	95 min	1969
Na boca da noite	68 min	1971
A lira do delírio	105 min	1978
Joana Angélica	58 min	1979
Em cima da terra embaixo do céu	40 min	1981
Inocência	118 min	1983
Chico Rei	115 min	1985
Ele, o Boto	108 min	1987
O monge e a filha do carrasco	90 min	1996
A ostra e o vento	112 min	1997

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p.327.

2.3.9 Entrevistas individuais: Domingos de Oliveira

Domingos de Oliveira, em meio a seu depoimento a Viany, conta que a musa do Cinema Novo foi a política. Depois, comenta sua visão sobre Glauber e Nelson, remetendo o Cinema Novo a uma noção de grupo em que, aos poucos, seus integrantes descobriram outros caminhos. No final da entrevista, Domingos de Oliveira faz uma reflexão sobre o papel da Embrafilme no período:

Suspeito que a criação da Embrafilme tenha sido a causa da decadência do cinema brasileiro. É claro, estou radicalizando um pouquinho, mas os caminhos são mais ou menos esses. É uma coisa

horrorosa quando o governo se mete numa atividade privada a esse nível, e que para produzir filmes você precise obrigatoriamente da Embrafilme. O processo perde sua dialética, perde sua riqueza cultural. O cinema brasileiro era mais vital antes da Embrafilme. Não era não? (VIANY, 1999, p.378).

De certa maneira Domingos de Oliveira percebe que a Embrafilme engessou o cinema brasileiro, centralizando a produção em um momento em que as rodas de conversas, entre cineastas, estavam cada vez mais escassas.

Tabela 12 - Filmes realizados por Domingos de Oliveira.

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Todas as mulheres do mundo	86min	1966
Edu, coração de ouro	85min	1967
As duas faces da moeda	92min	1969
É Simonal	95min	1970
A culpa	80min	1971
Deliciosas traições de amor (1º. episódio: 'Mais de cem; 3º. episódio: O olhar).	89min	1973
Teu, tua (1º. episódio: O oráculo: 2º. episódio: "Um debaixo da cama; 3º episódio: "O corno imaginário")	85min	1977
Vida, vida	56min	1978

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p.403.

2.3.10 Entrevistas individuais: Rui Guerra

De acordo com o depoimento de Rui Guerra, quando Glauber Rocha faleceu, em 1981, ele estava brigado tanto com Viany, quanto com o próprio Rui Guerra. Isso ocorreu em virtude de desentendimentos que podem ser resumidos a diferenças de opiniões e posicionamentos correspondentes ao regime militar. Sobre Glauber Rocha, Guerra conta:

Acho que o Glauber foi muito manipulado. Por questões pessoais, pelo temperamento dele, ele, que tinha uma necessidade de liderança, deixou de liderar para ser manipulado, para ter a imagem de liderança (...). Inclusive, o nosso amigo, Paulo Emilio, com toda sua lucidez, diz uma coisa sobre o Glauber que eu acho um absurdo total, num prefácio de um livro sobre o Glauber, diz que ele é um profeta alado, e que os profetas não têm que dizer a verdade, apenas profetizar (VIANY,1999, p.383)

Essa atmosfera do Cinema Novo, apontada por Guerra, converge com o posicionamento de Miguel Borges,segundo o qual, o cinema não é a coisa mais importante do mundo (VIANY, 1999, p.328).

Para Rui Guerra, o Cinema Novo foi um divisor de águas, com uma postura política e cultural formada a partir de uma unidade, algo que não pode ser mais encontrada no cinema.

Tabela 13 - Filmes realizados por Rui Guerra (Continua)

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Os cafajestes	100min	1962
Os fuzis	80min	1963
Sweet Hunters	115min	1969

Tabela 13 – Filmes realizados por Rui Guerra (Conclusão)

<i>Filmes</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Os deuses e os mortos	97min	1970
A queda	120min	1976
Mueda, massacre e memória	80min	1978
Eréndida	103min	1982
Ópera do malandro	105min	1985
A bela palomera	78min	1986
Kuarup	119min	1988

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p. 287.

2.3.11 Entrevistas individuais: Orlando Senna

A entrevista de Orlando Senna traz um relato de como ele entrou para o cinema, a efervescência cultural baiana e suas produções fílmicas e teatrais. Para Orlando, o movimento cinemanovista deve ser visto como um grupo de pessoas que trocavam experiências e que existiu até mais ou menos 1968. Sobre a ausência de público nos filmes do Cinema Novo, afirma: “Como não tinha público? Eu vi o público. Eu não conseguia entrar algumas vezes...” (VIANY, 1999, 410).

Tabela 14 - Filmes realizados por Orlando Senna (Continua).

<i>Filmes</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
A construção da morte	22min	1969
Iracema, uma transa amazônica	90min	1974
O rei da noite	97min	1975

Filmes realizados por Orlando Senna (Conclusão).		
<i>Filmes</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Gitirana	90min	1976
Diamante bruto	103min	1977

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p. 505.

2.3.12 Entrevistas individuais: Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho, em 1985, inicia sua entrevista de uma forma diferente das demais, relatando como foi retomar o filme *Cabra marcado para morrer*, interrompido pela ditadura. Segue falando sobre sua carreira, o trabalho na televisão e a vontade de fazer coisas que ninguém quer fazer, a exemplo, filmar o cotidiano de Cuba. Sobre o Cinema Novo, Coutinho o considera importante como movimento, todavia sua entrevista é marcada pelo contexto da década de 1980, quando para ele o cinema nacional passava por uma crise, e sendo assim, afirma que o mais importante do Cinema Novo deveria ser a experiência que ele deixou acerca de como enfrentar uma crise. Sobre os desafios Coutinho comenta:

O que fica é a assimilação do que pode ser útil para enfrentar a crise do cinema (referindo-se à crise pela qual, no seu entendimento passava, na década de 1980, o cinema brasileiro).

O desafio hoje é para audiovisual, amanhã teremos que entrar no negócio da televisão, no negócio do vídeo, teremos que entrar em todas. O desafio agora é quanto a novas formas de fazer - e este foi o caso do Cinema Novo, não

é? Então, teremos de encontrar, inclusive, novas formas de orçamento, rever a questão dos custos sabe?(VIANY, 1999, p.423).

Tabela 15 - Filmes realizados por Eduardo Coutinho

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
ABC do amor	95min	1966
O homem que comprou o mundo	90min	1967
Faustão	103min	1970
Teodorico, o imperador do Sertão	48min	1973
Cabra marcado para morrer	119min	1981-1984
Santa Marta – Duas semanas no morro	50min	1987
Fio da memória	115min	1989-1991
Boca do lixo	50min	1993
Santo Forte	80min	1999

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p.158.

2.3.13 Entrevistas individuais: Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos

Através de Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos, as entrevistas ganham um tom ainda mais informal; o fenômeno da amizade (NEVES, 1966, p.49) se torna presente nas histórias contadas. As presenças de ambos marcaram a trajetória de Viany, o primeiro por ser parte dos jovens do Cinema Novo e o segundo por ter uma constância na trajetória de Viany, como amigo e influência intelectual.

Com Cacá Diegues, em 1986, fala sobre sua trajetória até se tornar cineasta e relembra da vitalidade que o cinema brasileiro tinha por um interesse técnico, da aventura que cada experiência representava. Segundo Cacá Diegues, “O Cinema Novo, como disse, tinha em comum essa vontade de fundar o cinema moderno no Brasil, de fazer cinema no Brasil” (VIANY, 1999, p.445). Diegues destaca que o Cinema Novo morreu em 1968, pelo AI-5 e as manobras que foram feitas para acabar com projetos e transformar a experiência cultural brasileira.

Tabela 16 - Filmes realizados por Cacá Diegues .

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Cinco vezes favela (3º:episódio: Escola de samba, alegria de viver)	92min	1961
Ganga Zumba, rei dos Palmares	100min	1963-1964
A grande cidade	80min	1965
Os herdeiros (de nossa história, de Carmem Miranda à Brasília, de Getúlio Vargas à televisão)	110min	1968-1969
Quando o carnaval chegar	100min	1972
Joana Francesa	110min	1973
Xica da Silva	107min	1976
Bye-bye, Brasil	110min	1979
Chuvas de Verão	93min	1979
Quilombo	114min	1983
Um trem para as estrelas	103min	1987
Dias melhores virão	92min	1989
Tieta do agreste	140min	1996
Orfeu	110min	1999

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p.171.

Com Nelson Pereira dos Santos, em 1986, encerram-se as entrevistas. Para ele, o Cinema Novo foi um movimento com elementos que representavam a realidade brasileira, influenciado por inúmeras expressões artísticas, da literatura à música. Nelson reflete que, tradicionalmente, a arte cinematográfica mostra aquilo que não deve ser visto e por isso sofre com preconceitos moralistas; o ponto era que por meio de uma aspecto ufanista o bonito deveria ser mostrado e a realidade redesenhada. Sobre o cinema novo ele afirma:

Foi uma contribuição ao cinema brasileiro, foi uma continuação daquele nosso projeto do começo dos anos 1950: fazer um cinema brasileiro que nos representasse e que se igualasse a todas as outras expressões culturais do Brasil. Não é isso? (VIANY, 1999, p.481)

A entrevista de Nelson é mais reflexiva, no sentido de perceber a sociedade brasileira e o colonialismo cultural tão amplamente discutido ao longo das páginas de *O Processo do Cinema Novo*.

Tabela 17 - Filmes realizados por Nelson Pereira dos Santos (Continua).

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Rio, 40 graus	100min	1954-1955
Rio, zona norte	90min	1957
Mandacaru vermelho	78min	1960
Boca de Ouro	103 min	1962
Vidas secas	103min	1963
El justiciero	90min	1966
Fome de amor	73min	1968

Tabela 17 – Filmes realizados por Nelson Pereira dos Santos (Conclusão).

<i>Filme</i>	<i>Duração</i>	<i>Ano</i>
Azylo muito louco	100min	1969
Como era gostoso o meu francês	84min	1970
Quem é Beta?	85min	1972
O amuleto de Ogum	112min	1974
Tenda dos milagres	132min	1977
Estrada da vida	100min	1979-1980
Insônia	100min	1980
Memória do cárcere	185min	1983
Jubiabá	100min	1985-1986
A terceira margem do rio	94min	1993
Cinema de lágrimas	95min	1995

Fonte: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000, p.493.

De um modo geral, as entrevistas mantêm uma característica de catalogação, expondo uma auto-biografia antes que ele comece a falar sobre sua relação com o cinema brasileiro. Viany tenta alcançar esse tipo reunião de dados desde a escrita de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, onde buscou reunir o maior número de dados possíveis sobre as pessoas envolvidas no cinema brasileiro.

Percebe-se, ao analisar o conjunto de textos de *O Processo do Cinema Novo*, que Viany e seus entrevistados/interlocutores concordam que a convivência em grupo auxiliou no debate e manteve o movimento em constante reflexão. Com a ditadura em vigor, as conversas, tão necessárias para o propósito de criar uma realidade nas telas de cinema, sofreram com a ação da censura. E com a censura veio o declínio de um movimento no qual a política, a cultura e a

realidade do país estavam em pauta e interligadas. Quando divergem, no geral, era sobre a importância do cinema para a realidade. O problema levantado foi colocar o cinema como expressão máxima da cultura e como único conhecedor do que foi o povo brasileiro. Seja porque todos faziam parte de um grupo que fez cinema no Brasil, em sua grande maioria, na década de 1960, as trajetórias individuais se assemelham no ponto de partida: as universidades, as cinematecas, os bares. Lugares estes em que o cinema brasileiro foi pensado antes de ser filmado. E define-se um traço em comum a todos os envolvidos ouvidos por Viany: todos eles queriam fazer um cinema que fosse brasileiro, mesmo que de diferentes maneiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que nós temos de exigir de cada um de nós é a consciência e a consequência dos seus atos neste mundo, é fundamentalmente ter a consciência de que o homem fez história e a história fez o homem (Leon Hirszman, 1966).

Viany escreveu uma história do cinema brasileiro em dois volumes não sequenciais. Apesar de terem estilos distintos, os dois livros formam, em conjunto, uma linha do tempo dos feitos do cinema brasileiro. Sua narrativa projetou uma história do cinema no Brasil que está atrelada à sua trajetória intelectual, marcada por uma perspectiva engajada, nacionalista e ansiosa por uma representação fílmica da sociedade que fosse fiel à realidade.

As contribuições de Viany a partir da escrita dos livros *Introdução do Cinema Brasileiro* e *O Processo do Cinema Novo* formam uma espécie de panorama político e cultural almejado por um grupo de intelectuais unidos pela amizade e pela cultura cinematográfica. Enquanto o livro de 1959 foi promovido por um narrador ativo que pesquisou, mas também que colocou o que quis no texto, *O Processo do Cinema Novo* foi feito, em parte, em conjunto, por meio de depoimentos, entrevistas e debates, com opiniões divididas, discutidas, contrapostas ou compartilhadas sobre o passado, o presente e o futuro do cinema brasileiro.

A escrita cronológica do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* mostra, além de fatos pesquisados sobre o **cinema no Brasil**, um pensamento reflexivo sobre a indústria cinematográfica, e sobre o cinema **brasileiro**, no que diz respeito ao nacionalismo e suas projeções para a produção fílmica brasileira em interação com a cultura popular. *O Processo do Cinema Novo* é resultado daquilo que a narrativa de Alex Viany colocou, no papel, como fatores importantes

para a história do cinema brasileiro da industrialização às escolhas sobre padrões estéticos. Os temas tratados, mesmo quando debatidos por outros cineastas, remetem aos posicionamentos e preocupações de Viany, com continuidades em relação a momentos anteriores de sua vida intelectual, mas também com as singularidades próprias ao momento e ao contexto no qual o livro foi escrito. Em *O Processo do Cinema Novo*, Viany é ator de seu próprio filme. Através de uma analogia com o livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, pode-se afirmar que *O Processo do Cinema Novo* mostra o adulto (o cinema brasileiro) que Viany e demais “homens de cinema” do país ajudaram a formar, em um contexto em que o nacionalismo “de esquerda” guiou um pensamento estético, cultural e político.

Em *Introdução ao Cinema Brasileiro* e *O Processo do Cinema Novo* imbricam-se reflexões sobre o passado e projeções para o futuro; são livros em que um projeto de cinema nacional é colocado no papel em meio à história narrada por Viany em ambos os livros. O jornalista de opinião forte virou historiador, por força da necessidade que via em compreender os antecedentes de um cenário no qual pretendia intervir. Para isso levantou dados e documentos, muitos dos quais guardou e acumulou a ponto de formar um acervo de referência para a pesquisa sobre cinema.

Trata-se, porém, de uma história de um historiador diletante, não profissional. O historiador Alex Viany, é na verdade um jornalista que se viu no papel de contar uma história que, a seu ver, precisava ser contada. Como em toda pesquisa histórica, a investigação passou por seleções e recortes que, apesar de fundamentados, resultaram, inicialmente, em uma crônica do cinema no Brasil.

Viany, ao dedicar sua vida ao cinema brasileiro, fez dele seu projeto de vida; suas ações direcionaram-se a uma formação do cinema brasileiro descolonizada, nacional e reflexiva. Os objetos de análise que compõem sua produção,

como historiador do cinema brasileiro, reforçam o discurso do Cinema Novo. Não obstante, a contribuição de Alex Viany ao cinema brasileiro é uma forma de perceber uma história do tempo presente, sobretudo no livro póstumo, aberto à dissonância de opiniões e à pluralidade de vozes. As experiências do cinema contadas a partir de uma memória recente (algo que ajudou a desenvolver o livro) colocam Viany em um ponto que permitem pensar o passado e o presente do cinema brasileiro como forma de articular o seu futuro. Em outras palavras, o espaço de experiência do cinema no Brasil, quer seja apenas estudado, quer seja vivenciado por Viany, sempre foi estabelecido em conjunto com um horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2005), pautado no desenvolvimento de um cinema tipicamente brasileiro.

Esse futuro aconteceu e as expectativas de Viany se tornaram um cinema nacional que representa não somente uma sociedade, mas também um pensamento intelectual do período. Na atualidade, a história do cinema brasileiro embutida nos livros *Introdução ao Cinema Brasileiro* e *O Processo do Cinema Novo* encontra ecos no em filmes como *Central do Brasil*, *Cidade de Deus* e *Carandiru* e até mesmo *Tropa de elite*. Filmes de temáticas diferentes que, ora tratam da realidade tanto dos morros, quanto do sertão e que retratam um panorama de nossa sociedade atual. O padrão hollywoodiano, tão combatido por Viany, ainda existe, mas a temática e a reflexão que remetem à realidade, almejadas por Viany, encontraram um lugar junto a um cinema que conquistou e ampliou seu público.

REFERÊNCIAS

Documentos de arquivo do acervo Alex Viany (Cinemateca do MAM-RJ)

Carta de Alex Viany para Carlos Fernando Santos, Hollywood, abril de 1948, arquivo Alex Viany, Cinemateca do MAM. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em 24 de ago. 2013.

Carta de Alex Viany para Ruth de Souza, Rio de Janeiro, arquivo Alex Viany, série “Correspondências enviadas”. Cinemateca do MAM. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em 18 jun. 2013.

VIANY, Alex. **Rio, 40 graus**. Artigo datilografado para o Jornal de Cinema, em 1956. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso: 05 de set. 2014.

LIMA, Antônio; PEREIRA, José. Um diretor: Alex Viany. **Filme e Cultura**, Rio de Janeiro, 32, p.128, 1979

VIANY, Alex. Memória dos cinemas do subúrbio carioca. **Filme e Cultura**, Rio de Janeiro, n.47, p.130, 1986.

VIANY, Alex. Mesa redonda do cinema nacional. **Revista Fundamentos**, São Paulo, n.23, p. 3-4, dez. 1951

VIANY, Alex. A função do crítico. **Revista Fundamentos**, São Paulo, n.25, 27-29, fev, 1952.

VIANY, Alex. O cinema nacional. **Revista Fundamentos**, São Paulo, n.28, p.3-4, jun. 1952.

VIANY, Alex. O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico. **Revista de Cinema**, Belo Horizonte, n.3, p. 7-16, jun.1954.

VIANY, Alex. Problemas em foco: o cinema nacional. **Diário Comércio & Indústria**. São Paulo, p.2, fev.1952.

Documentos de arquivo disponíveis na Cinemateca Brasileira em São Paulo

- As revistas de cinema mencionadas acima possuem cópias na cinemateca.

Entrevista com Alex Viany. [21 set.1978]. Entrevistador: José Inácio de Melo e Souza, São Paulo, 1978. Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART). Cinema: Pesquisa década de 50. Cinemateca Brasileira.

Documentário

Alex Viany: um documentário em vídeo. Direção de Luís Alberto da Rocha Melo e Carlos Bittencourt Paiva. Rio de Janeiro, 1989. (40 min.), VHS, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tg9_LrexmIM>. Acesso em: 10 de jan. 2015.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. De amadores a desapaixonados: eruditos e intelectuais como distintas figuras de sujeito do conhecimento no Ocidente. **Trajeto** (UFC), Fortaleza, v. 03, n.06, p. 43-66, 2005.

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema e Estado: os anos Embrafilme**, IN: Embrafilme e o cinema brasileiro. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2008.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany: Crítico e Historiador**. São Paulo. Editora Perspectiva, 2003.

AUTRAN, Arthur. O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e hoje. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32. 2009, Curitiba. **Anais**. São Paulo: Intercom, 2009. p. 1 - 13.
Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1643-1.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

BARBOSA, Júlia. Graciliano Ramos e Jorge Amado: escritores comunistas. XXVII simpósio Nacional de História – ANPUH: Conhecimento histórico e diálogo social **Anais**. Disponível em:<http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364838401_ARQUIVO_juliamonneratbarbosa-anpuh2013.pdf>. Acesso em 20 de fev.2015

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

_____, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. 13.ed. Brasília: Ed. UNB, 2010.

BOBBIO, Norberto. **Intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: UNESP, 1997.

CZAJKA, Rodrigo. **Páginas de resistência**: Intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira. 2005. 126 p. Dissertação (Mestrado) –Sociologia da cultura, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000349766>>. Acesso em: 17 fev. 2015

DOSSE, François. História do tempo presente e Historiografia. **Tempo e Argumento**, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UDESC. Florianópolis, v.4, n.1, p.5-22, jan/jun2012. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012005/2014>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-Realismo cinematográfico italiano**: uma leitura. São Paulo. EdUSP, 1996.

_____. **Nelson Pereira dos Santos**: Um olhar Neo-realista? São Paulo. Edusp, 1994.

GALVÃO, Maria Rita. O historiador Alex Viany. In: VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987. p.9-21

HEFFNER, Hernani. Alex Viany e a cinemateca. In: VIANY, Betina. **O Acervo Alex Viany**. Rio de Janeiro: ETA Consultoria e informática, 2008. p. 48-56.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro**: das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

MALAFIA, Wolney. **Imagens do Brasil**: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional. 318p. (Tese) Doutorado. – História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10244/Introdu%C3%A7%C3%A3o.Cap.I.II.III.IV.Conclus%C3%A3o.2012-1.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 28 fev.2015.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, 2003, v.23, n.45, p. 11-36. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf> Acesso em 19 fev. 2015.

MORAIS, Julierme. Paulo Emilio Salles Gomes e a transformação de crônicas em uma história do cinema brasileiro: Os casos do nascimento e da Bela época do cinema brasileiro. **Oficina do Historiador**, v. 7, n. 2, p. 118-139, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/16994/12433>. Acesso em: 16 fev. 2015.

MOTA, Regina. **O Cinema Novo**: uma reflexão sobre a abordagem da realidade no cinema brasileiro. Disponível em: http://www.fabricadofuturo.org.br/midia_textos/cinemanovo.pdf Acesso em 02 mar. 2015.

MOURA, R. Crítica cinematográfica: considerações do novo milênio. **Ciberlegendas** Jan.2011.Disponível em:<<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/303>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

NEVES, David E. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 2005.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo (SP): Editora SENAC, 2000.

ROCHA MELLO, Luís Alberto. Alex Viany e os caminhos do cinema no Brasil. In: VIANY, Betina. **O Acervo Alex Viany**. Rio de Janeiro: ETA Consultoria e informática, 2008.p. 16-46

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____.**Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac &Naify, 2006.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. 2. ed.Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

_____. **O velho e o novo**. São Paulo, SP: Sociedade Amigos da Cinemateca, 1965.

VIANY, Betina. **Acervo Alex Viany**. Rio de Janeiro: ETA Consultoria e informática, 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A: ENTREVISTADOS POR ALEX VIANY PARA O PROJETO “O PROCESSO DO CINEMA NOVO”

<i>Entrevistado/a</i>	<i>Ano das entrevista</i>
Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sérgio Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade	1974
Arnaldo Jabor, Walter Lima Junior, Tereza Trautman	1968
Joaquim Pedro de Andrade	1983
David Neves	1983
Leon Hirszman	1983
Marcos Farias	1983
Miguel Borges	1983
Paulo César Saraceni	1983
Maurice Capovilla	1983
Walter Lima Junior	1983
Domingos de Oliveira	1983
Rui Guerra	1984

Orlando Senna	1985
Eduardo Coutinho	1985
Carlos Diegues	1986
Nelson Pereira dos Santos	1986

Fonte: VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.p.187-500.

Obs.: As entrevistas se encontram na ordem em que aparecem no livro.

APÊNDICE B: ARTIGOS PUBLICADOS NO LIVRO *O PROCESSO DO CINEMA NOVO*⁵⁸

<i>Ano</i>	<i>Artigo</i>	<i>Publicação original</i>
Dez de 1962	Brasileiros no bom caminho	Leitura
Abril de 1962	Cinema Novo, ano 1	Senhor
Maio de 1962	Cinema Novo, alguns apontamentos	Leitura
Junho de 1962	Barravento, um problema de comunicação	Senhor
1965	Deus e o diabo na terra do sol	Livro com o roteiro do filme editado pela Civilização Brasileira
Maio de 1965	Cinema Novo, origens, ambições e perspectivas	Revista Civilização Brasileira
1965	O cinema e a cultura brasileira	Cine Cubano
Maio de 1966	Depoimento de Joaquim Pedro de Andrade	Revista Civilização Brasileira
Julho de 1967	Cinema no Brasil: o velho e o novo ⁵⁹	Hablemos de cine

Fonte: VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.p.17-186.

⁵⁸ Entre os artigos estão conversas que foram publicadas em jornais e revistas com o intuito de se discutir o Cinema Novo.

⁵⁹ Este artigo foi escrito para o Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (Chile, realizado em 1967). (AVELLAR, 1999, p.16)

**APÊNDICE C: AS 75 ENTREVISTAS PRESENTES NO
SÍTIO ELETRÔNICO WWW.ALEXVIANY.COM.BR⁶⁰**

<i>Data</i>	<i>Entrevistador/a(s)</i>	<i>Descrição</i>
1971	Alex Viany e Miguel Borges	Entrevista/conversa com Humberto Mauro sobre o argumento de <i>A noiva da cidade</i> .
[1974?]	[Alex Viany?]	Entrevista com Bruno Barreto a respeito do filme <i>A estrela sobe</i> .
1965	Alex Viany e Aída Lúcia Ferrari	Entrevista com Maria Amélia Azeredo Coutinho, Cora e Carmelita Duarte.
1974	Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sérgio Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Alex Viany.	Conversa gravada com Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sérgio Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Alex Viany.
1961	Fernando Morgado	Reposta a perguntas de Fernando Morgado.
1965	Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha	Conversa gravada entre Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha a

⁶⁰ As entrevistas aparecemna ordem , de exibição, em que aparecem no site.

		respeito do Cinema Novo – <i>Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas.</i>
1966	Alex Viany	Conversa com Joaquim Pedro de Andrade
1968	Alex Viany	Conversa com Neville D’Almeida
1968	Alex Viany	Conversa com participantes do IV Festival de Cinema Amador JB-Mesbla
1968	Alex Viany	Conversa com Sérgio Bernardes Filho
1969	Alex Viany	Conversa com Rogério Sganzerla
[197-]	Alex Viany	Entrevista com Darlene Glória
1983	Alex Viany	Entrevista com David Neves
[19--]	Alex Viany e Paulo Gil Soares	Depoimento de Paulo Gil Soares
[1974?]	[Alex Viany?]	Entrevista c/ L.C.B. [Luiz Carlos Barreto]
[1978?]	Alex Viany, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr, Tereza Trautman	Conversa entre Alex Viany, Arnaldo Jabor, Walter Lima

	e Maria Augusta	Jr., Tereza Trautman e Maria Augusta São Paulo
[19--]	Alex Viany, Sylvia Chalhó, Fernando Alves e Hilda Machado	Entrevista com Ângelo Labanca
1983	Alex Viany	Entrevista com David Neves
[1983?]	Alex Viany	Entrevista com Domingos de Oliveira
1979	Alex Viany	Entrevista com Humberto Mauro
[197-]	[Alex Viany?]	Entrevista com Luis Carlos Barreto
[197-]	Alex Viany	Entrevista com Miguel Borges
1974	Alex Viany	Entrevista com Miguel Borges
[1983?]	Alex Viany	Entrevista com Paulo Cesar Saraceni
1984	Alex Viany	Entrevista com Rui Guerra.
1983	Alex Viany	Entrevista com Walter Lima Jr.
1974	[Alex Viany?]	Entrevista com Zelito Viana

[19--]	[Alex Viany?]	Entrevista de [Alex Viany?] com Mack Sennett
1965	Alex Viany	Conversa de Alex Viany, Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni- Gênova
1948	Alex Viany	Entrevista comBuster Keaton
1983	Alex Viany	Entrevista com Marcos Farias
1977	Alex Viany e Aída Lúcia Ferrari	Entrevista com Maria Amélia Azeredo Coutinho e Cora Carmelita Duarte
1983	Alex Viany	Entrevista com Maurice Capovilla.
1984	Alex Viany	Entrevista com Nelson Pereira dos Santos
[198-?]	Alex Viany e Cláudia Costa Lima	<i>O Processo do Cinema Novo</i> – Entrevista com Carlos Diegues
1983	Alex Viany	Entrevista com Orlando Senna
1963	Sérgio Dayrell Porto	Respostas a Sérgio Dayrell Pôrto (RCC) em fevereiro de 1963

1983	Alex Viany e Manfredo Caldas	Transcrição da gravação do "bate-papo" entre Alex Viany e Manfredo Caldas na Jornada de Salvador, sobre o filme "Cinema Paraibano - vinte anos"
1971	Alex Viany e MiguelBorges	Volta Grande - Conversa com Humberto Mauro. <i>A noiva da cidade</i> 11p.
1971	Alex Viany e Miguel Borges	Volta Grande -Conversa com Humberto Mauro. <i>A noiva da cidade</i> 3p.
1983	Alex Viany	Entrevista com David Neves
1983	Alex Viany	Entrevista com David Neves
1983	Alex Viany	Entrevista com Leon Hirszman
1964	Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha	Conversa entre Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha
1977	Alex Viany	Conversa com Haroldo Mauro
1971	Alex Viany, Miguel Borges e Humberto Mauro	Conversa com Humberto Mauro
1977	Alex Viany	Conversa com Humberto

		Mauro
1972	Alex Viany, Miguel Borges e Humberto Mauro	Conversa com Humberto Mauro
1966	Alex Viany	Conversa com Joaquim Pedro de Andrade
1968	Alex Viany	Conversa com Joel Barcelos
1971	Alex Viany, Humberto Mauro e David E. Neves	Conversa com Mauro no MAM/RJ
1980	Alex Viany	Entrevista com Ângelo Labanca
1948	Alex Viany	Entrevista com Darius Milhaud
1967	Alex Viany	Entrevista com Domingos Oliveira
1979	Alex Viany	Entrevista com Humberto Mauro
1977	Alex Viany	Entrevista com Humberto Mauro
1983	Alex Viany	Entrevista com Joaquim Pedro de Andrade
1980	Alex Viany	Entrevista com Jorge Murad

1982	Alex Viany	Entrevista com Leon Hirszman
1983	Alex Viany	Entrevista com Miguel Borges
1980	Alex Viany	Entrevista com Ruy Santos
1978	Alex Viany, Walter Lima Jr., Arnaldo Jabor e Teresa Trautman	Conversa com Walter Lima Jr., Arnaldo Jabor e Teresa Trautman – <i>O Processo do Cinema Novo</i>
1973	Alex Viany	Entrevista com Walter Lima Jr.
[19--]	Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Sérgio Saraceni, Carlos Diegues	Entrevista de Alex Viany
[197-]	Humberto Mauro e Alex Viany	Entrevista Humberto Mauro para Alex Viany
[197-]	Alex Viany	Entrevista com Miguel Borges
1974	Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sérgio Saraceni, Joaquim Pedro e Alex Viany	Conversa/Debate entre Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sérgio Saraceni, Joaquim Pedro e Alex Viany
1962	Novos Rumos	Alex Viany responde

	(Revista)	perguntas à revista Novos Rumos sobre o Cinema Novo
1966	Esdras do Nascimento	Conversa com Esdras do Nascimento - gravada e revista (em abril de 1966)
1968	Alex Viany	Entrevista com Zelito Viana, Eduardo Coutinho e Flávio Migliaccio sobre o filme <i>O homem que comprou o mundo</i>
1961	Fernando Morgado	Respostas a perguntas de Fernando Morgado, em novembro de 1961
1961	Carlos Manga, Roberto Farias, Renato e Geraldo Santos Pereira, Ivan de Souza, Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany	Debate sobre cinema brasileiro com Carlos Manga, Roberto Farias, Renato e Geraldo Santos Pereira, Ivan de Souza, Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany
[19--]	—	[Entrevista com Alex Viany]
[19--]	—	[Entrevista de Alex Viany]

Fonte: < <http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em: 18 de dez. 2014.