



A contribuição de 70 anos de cinema brasileiro: 1896/1966 (1966), de Paulo Emílio Salles Gomes

Gilmara Rodrigues Rocha¹ (IC)

gilmara160319@gmail.com

Resumo: A presente comunicação visa apontar os resultados do plano de trabalho de Iniciação científica intitulado *Estudos históricos e o cinema no Brasil: a contribuição de 70 anos de cinema brasileiro:1896/1966 (1966) de Paulo Emílio Salles Gomes*. Nesta pesquisa, atentamos para a discussão historiográfica acerca das relações entre história e cinema pós-1960 no Brasil, sobretudo acerca do modo pelo qual a história do cinema brasileiro começou a ser problematizada pelo crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes na obra *70 anos de cinema brasileiro*, produção encomendada pela editora Expressão e Cultura com propósito de celebrar os 70 anos do cinema nacional, em 1966. Assim, problematizamos a contribuição de sua obra no tocante ao resgate da história do cinema brasileiro nos anos de 1960, levando em consideração seu lugar social, composto por inúmeros agentes históricos ligados à luta estética e política que o país vivenciou naquele período. Para tal propósito, mapeamos como o crítico e historiador recortou temporalmente a história de nosso cinema; questionamos e lançamos luz aos principais critérios levados em conta por ele na escrita de sua obra; buscamos compreender os principais conceitos e noções lançados ao debate político-estético por sua obra; e, por fim, questionamos qual é o lugar da obra *70 anos de cinema brasileiro (1966)* na historiografia do cinema nacional.

Palavras-chave: História. Cinema brasileiro. Paulo Emílio. Historiografia.

Introdução

Este texto consiste no resultado final de um plano de trabalho de IC desenvolvido sob o título *Estudos históricos e o cinema no Brasil: a contribuição de 70 anos de cinema brasileiro:1896/1966 (1966) de Paulo Emílio Salles Gomes*, integrante de um projeto de pesquisa mais amplo intitulado *A historiografia clássica do cinema brasileiro sob o olhar crítico de Jean-Claude Bernardet*. Atentando especificamente para a discussão historiográfica acerca das relações entre história e cinema pós-1960 no Brasil, sobretudo acerca do modo pelo qual a história do cinema brasileiro começou a ser problematizada, problematizamos a contribuição da

REALIZAÇÃO



obra *70 anos de cinema brasileiro: 1896/1966* (1966) do crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1976) no tocante ao resgate da história do cinema brasileiro nos anos de 1960.

Partindo da premissa segundo a qual somente após os anos de 1950 — com a realização do *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro* (1952), em São Paulo, do *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* (1952), no Rio de Janeiro, e do *II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* (1953), em São Paulo, e como o surgimento de instituições como a *Cinemateca Brasileira* (1954), em São Paulo — é que, de fato, uma cultura cinematográfica começa a tomar fôlego no Brasil, incitando os mais diversos intelectuais a procurarem investigar a história do cinema brasileiro (SÁ NETO, 2003; MIRANDA & RAMOS, 2004; RAMOS, 1987; XAVIER, 2001), bem como de que esse primeiro mergulho em nossa história cinematográfica teve maior impulso na década de 1960, com o surgimento do cinema novo e a institucionalização de cursos de cinema em grandes Universidades — UnB (1965) e USP (1967) — é pertinente problematizar a obra *70 anos de cinema brasileiro: 1896/1966* (1966) do crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes, uma vez que Jean-Claude Bernardet (1995) dá indícios precisos de essa obra constitui-se como uma das bases da “historiografia clássica do cinema nacional” e Julierme Morais (2010), ressalta que esta obra constituiu-se em matriz interpretativa da história do cinema brasileiro.

Em vista disso, nesse texto emerge para o centro do debate as proposições de Michel de Certeau. Na obra *A escrita da história* (2007), discutindo a *operação historiográfica*, Certeau desenvolve três elementos que, dados em sua relação, correspondem aos procedimentos de edificação de um trabalho histórico — o *lugar social*, a *prática* e a *escrita* —. O que nos interessa nesse plano é sua problematização do *lugar social*. De acordo com Certeau, a articulação de toda pesquisa historiográfica com seu lugar de produção, seja ele social, econômico, político e cultural, promove uma vinculação deste lugar aos interesses, métodos e, conseqüentemente documentos e questões passíveis de análise do pesquisador. Dessa forma, tal *lugar social* tem em seu núcleo, o “o não dito”; “a instituição histórica” que o historiador está vinculado; a sociedade que o historiador se



relaciona; e o “papel de interdição e permissão” de suas produções por essa mesma sociedade (CERTEAU, 2007).

Em vista disso, procuramos entender como a obra de Paulo Emílio Salles Gomes contribuiu para o resgate da história cinematográfica nacional nos anos de 1960, e isto consistiu também em problematizar seu lugar social, que traz consigo seus respectivos interesses em meio ao debate acerca da preocupação em resgatar uma “tradição cinematográfica” nacional. Do mesmo modo, o empreendimento proposto no plano de trabalho inicial constituiu-se num processo de amadurecimento intelectual que permitiu uma primeira aproximação com o debate pertinente às relações entre história e cinema, dando subsídio necessário para o desenvolvimento de futuras pesquisas.

Nesta pesquisa tivemos alguns objetivos. A saber: *Geral*: Problematizar o modo pelo qual a história do cinema brasileiro foi resgatada por Paulo Emílio Salles Gomes na obra 70 anos de cinema brasileiro: 1896/1966 (1966), procurando mapear a contribuição do crítico-historiador, sempre tendo em vista seu lugar social. *Específicos*: 1) Mapear como Paulo Emílio recorta temporalmente a história do cinema brasileiro; 2) Problematizar os principais critérios levados em conta por Paulo Emílio para a urdidura da obra; 3) Compreender os principais conceitos e noções lançados à baila por Paulo Emílio; 4) Questionar qual é o lugar de 70 anos de cinema brasileiro: 1896/1966 (1966) na historiografia do cinema nacional.

Material e Métodos

O empreendimento metodológico no plano de trabalho inicial foi o mesmo adotado em no projeto de pesquisa mais amplo, pois, vale ressaltar, o plano de trabalho desenvolvido respeitou os limites teóricos e metodológicos daquele projeto. Portanto, cabe-nos apenas mencionar resumidamente aquilo que já foi exposto no projeto de pesquisa, sobretudo salientando a adesão ao método hermenêutico à luz das colocações de Adalberto Marson, que no artigo *Reflexões sobre o procedimento histórico* (1984), propõe um procedimento de pesquisa similar ao hermenêutico, sem, porém, conceitua-lo como tal. Para Marson, em nossa relação com a documentação histórica, devemos fazer com que ela



[...] apareça em todas as suas mediações e contradições, sem que a sua evidência manifesta (aparência) e a forma necessariamente parcial de oferecer-se à percepção sejam rotuladas de “falsas” porque estariam em dissonância com um lado “verdadeiro” mas desfigurado por certos interesses que manipulam a realidade (MARSON, 1984, p. 49).

Dessa forma, ainda há de se questionar a fortuna crítica de Marc Ferro do seguinte modo:

1º) Sobre a existência em si do documento: O que vem a ser documento? O que é capaz de nos dizer? Como podemos recuperar o sentido deste seu dizer? Por que tal documento existe? Quem o fez, em que circunstâncias e para que finalidade foi feito? 2º) Sobre o significado do documento como objeto: O que significa como simples objeto (isto é, fruto do trabalho humano)? Como e por quem foi produzido? Para que e para quem se fez a produção? Qual a finalidade e o caráter necessário que comanda sua existência? 3º) Sobre o significado do documento como sujeito: Por quem fala tal documento? De que história particular participou? Que ação e que pensamento estão contidos em seu significado? O que fez perdurar como depósito da memória? Em que consiste o seu ato de poder? (Ibid., p. 53).

Em suma, com base no procedimento metodológico acima exposto, esperamos lidar com nossa documentação de maneira crítica, sem perder de vista sua historicidade, bem como sempre à luz das questões que colocamos a ela. Obviamente, consideramos tal procedimento enquanto um guia inicial da pesquisa realizada, pois sabemos que, uma investida mais profunda na obra de Paulo Emílio nos encaminhou para outras maneiras de lidar com ela.

Resultados e Discussão

Foi possível atentar para todos os objetivos propostos no plano de trabalho inicial. A saber: 1) mapear como Paulo Emílio recorta temporalmente a história do cinema brasileiro; 2) problematizar os principais critérios levados em conta por Paulo Emílio para a urdidura da obra; 3) compreender os principais conceitos e noções lançados à baila por Paulo Emílio; 4) questionar qual é o lugar de *70 anos de cinema brasileiro: 1896/1966* (1966) na historiografia do cinema nacional.

De início, cabe ressaltar quem foi Paulo Emílio Salles Gomes. De acordo com Julierme Morais:

Paulo Emílio nasceu na capital paulista em 1916, foi militante comunista na juventude, preso político do governo Vargas e, ao lado de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Gilda de Mello Souza e Alfredo Mesquita, na década de 1940, fez parte da geração da revista *Clima*. Nos decênios de 1950 e 1960, foi o principal crítico de cinema do Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo, colaborou na



fundação do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB), tornou-se professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo, onde também colaborou na fundação do curso de cinema da Escola de Comunicações e Arte (ECA). Nos dois institutos orientou pesquisas acerca da história do cinema brasileiro. Do interior da Cinemateca Brasileira, da qual foi fundador e curador-chefe, organizou praticamente todo o acervo documental da instituição e tornou-se mentor intelectual do grupo reunido em torno do Cinema Novo. Sua defesa do cinema brasileiro o consagrou como maior crítico de cinema do país. Faleceu vitimado por um ataque cardíaco em 1977 (MORAIS, 2009, p. 2).

Cabe ressaltar também que a obra *70 anos de cinema brasileiro* (1966) foi publicada por Paulo Emílio no período de comemorações pelos 70 anos do cinema brasileiro. Contanto com a parceria do crítico e historiador do cinema brasileiro, Adhemar Gonzaga, que auxiliou nas fotografias, Paulo Emílio procurou escrever uma história detalhada do cinema brasileiro, recortando-o desde seu “nascimento”, em 1896, até meados da década de 1960.

É interessante notar que Paulo Emílio recorta temporalmente a história do cinema brasileiro por épocas. Na verdade, a periodização da história da cinematografia nacional, para o crítico, possui 5 épocas, assim divididas: 1ª época, de 1896 a 1912; 2ª época, de 1912 a 1922; 3ª época, de 1923 a 1933; 4ª época, de 1933 a 1949; e 5ª época, de 1950 a 1966. De acordo com a pesquisadora Sheila Schvarzman,

O modelo é certamente a *História Econômica do Brasil* de Caio Prado Jr, de 1938, um dos livros que, segundo Antonio Candido inventaram o Brasil. Paulo Emílio pensa o desenvolvimento do cinema brasileiro da mesma forma que a economia brasileira da colônia à industrialização foi pensada por Caio Prado Júnior em 1938: como ciclos onde está implícita a ideia de um começo, um apogeu e um fim que assinala o esgotamento (SCHVARZMAN, 2008, p. 14).

Neste recorte proposto, Paulo Emílio elege alguns acontecimentos importantes, tais como o *nascimento do cinema brasileiro*, a 19 de junho de 1898; a *Bela época do cinema brasileiro*, período que vai de 1908 a 1911; o surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, e sua falência, em 1954; e o surgimento da grande expressão cinematográfica nacional: o *Cinema Novo*, no início dos anos de 1960. Ademais, essa periodização forma uma história que mescla épocas produtivas e improdutivas, sendo a 1ª época produtiva, a 2ª improdutiva, a 3ª produtiva, a 4ª época improdutiva, e a 5ª época produtiva.



No que se refere aos critérios levados em conta para abordar a história do cinema brasileiro, é importante mencionar que Paulo Emílio escolhe apenas as produções cinematográficas, ignorando as exibições e distribuição do cinema brasileiro. Para Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio privilegiou a produção em detrimento da exibição porque na luta cultural existente na sociedade brasileira nos anos de 1960, propunha uma posição contra o mercado de exibição brasileiro que era dominado por filmes estrangeiros.

Assim, ele afirma que, naquele período, “[...] pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos [...] chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito” (BERNARDET, 1995, p. 27-28). Com base neste critério, o crítico também utilizou outro. Esse outro seria a produção cinematográfica de longas-metragens de ficção. Por esse motivo, Paulo Emílio mescla as épocas em produtivas e improdutivas, pois os momentos em que mais se produzia filmes de longa-metragem de ficção foram considerados os períodos produtivos.

No que toca os principais conceitos lançados por Paulo Emílio para a interpretação da história do cinema brasileiro, podemos mencionar, sobretudo o conceito de subdesenvolvimento e consciência cinematográfica. Vejamos primeiramente o conceito de subdesenvolvimento. Para Julierme Morais:

O subdesenvolvimento foi uma das categorias centrais pelas quais a cultura política das décadas de 1950 e 1960 buscava entender a conjuntura política, social, econômica e cultural do país. Surgido nos estudos da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) e difundido por diversas obras, como as do economista Celso Furtado, dos historiadores Caio Prado Júnior e Nelson Werneck Sodré, o subdesenvolvimento integrou a gama de conceitos correntes nas academias do país, especialmente no interior das ciências sociais (MORAIS, 2010, p. 175).

A partir disso, nota-se que Paulo Emílio faz uma ousada interpretação do Brasil, a partir da experiência do cinema brasileiro e da experiência intelectual que buscava entender o Brasil e a América Latina, buscando expor a nossa história cinematográfica a partir da análise do conceito de subdesenvolvimento, porém, como afirma Morais (2010, p. 175):

[...] o modo como o crítico e historiador instrumentaliza a noção de subdesenvolvimento lhe atribui papel de destaque na análise da história de nosso cinema, pois, em seus diversos ensaios, ele é um elemento



fundamental para o entendimento das diversas categorias nas quais o cinema nacional se manifestava.

Para Paulo Emílio, o subdesenvolvimento é marcado por características econômicas presentes no Brasil, especialmente a de exportar matéria-prima e importar produtos manufaturados. O crítico e historiador aponta que no Brasil importava-se de tudo, desde caixão de defunto até palitos de dente. Nesse sentido, o país alegremente abriu as portas para a diversão fabricada em massa, dificultando amadurecimento de nosso cinema subdesenvolvido que era essencialmente artesanal.

A entrada desses filmes estrangeiros em massa no país dificultou a produção interna e construiu um quadro de alienação cultural, pois, as etapas da produção fílmica dependem da situação socioeconômica que podem se tornar uma pedra no caminho do desenvolvimento cinematográfico de um país, como foi o caso do Brasil pontuado por Paulo Emílio. Essa situação de subdesenvolvimento/colonial fez surgir uma crescente alienação e empobrecimento na criação e no mercado cinematográfico nacional.

Assim, somos encaminhados para outro conceito fundamental em *70 anos de cinema brasileiro: 1896/1966*, de Paulo Emílio, o conceito de consciência cinematográfica. Em outros de seus textos, especialmente *Situação Colonial* (1960) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), o crítico e historiador aborda muito a importância da “consciência” dos agentes ligados ao cinema brasileiro acerca do estado de subdesenvolvimento, sobretudo para conseguir superá-lo. Quando aborda a 3ª época do cinema brasileiro (1923 a 1933), ele define consciência cinematográfica com as seguintes palavras:

Pedro Lima em *Selecta*, e Adhemar Gonzaga em *Paratodos*, ambos mais tarde na revista *Cinearte*, procuravam orientar e conjugar a ação de grupos em geral jovens, ignorando –se uns aos outros, dispersos pelo país. É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda, teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar de um movimento de cinema brasileiro. Mesmo as manifestações hostis — justas ou injustas — contra o filme de enredo, revelaram o interesse pela nossa produção, praticamente ignorada num passado próximo (SALLES GOMES, 1980, p. 54.)



Essa consciência cinematográfica se mostra também na luta de Paulo Emílio em conquistar um público maior e mais amplo para constituir o diálogo entre autor-obra-público e também na sua incansável luta pela construção e consolidação da Cinemateca Brasileira. Nesse sentido, de acordo com Julierme Morais:

[...] o crítico, em sua interpretação histórica, entendeu como *consciência cinematográfica nacional* o processo contínuo e sistemático de debate e reflexão sobre a industrialização do cinema brasileiro, sua viabilidade, entraves e desafios mercadológicos, bem como o delineamento dos interesses em jogo naquele processo histórico. Em suma, depreende-se que *consciência cinematográfica nacional*, para Paulo Emílio, consiste no fato de os agentes da lide cinematográfica do período possuírem consciência de todas as características que envolviam uma indústria complexa como a do cinema, bem como envolverem-se numa luta em prol de nossa produção de longas-metragens ficcionais (MORAIS, 2014, p. 169).

Um dos motivos do subdesenvolvimento cinematográfico nacional é exatamente a valorização de filmes estrangeiros e sua ocupação massiva no mercado, bem como a dificuldade de o cinema nacional lutar por espaço nas salas de cinema do país. Em suma, a consciência cinematográfica nacional seria fundamental para mudar o quadro de subdesenvolvimento. No clássico *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio aborda que “dar as costas ao cinema brasileiro” é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante, isto é, uma ótica que mantinha o cinema brasileiro no subdesenvolvimento.

Os conceitos de subdesenvolvimento e consciência cinematográfica levam Paulo Emílio a valorizar muito o movimento cinematográfico do Cinema Novo, um cinema socialmente e politicamente engajado que floresceu na década de 1960. Esse movimento era composto pela classe média, cineastas de esquerda que procurava romper com a produção industrial de cunho estrangeiro que invadia as nossas salas de cinema.

Paulo Emílio valoriza o movimento ao afirmar que o movimento é “[...] um movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor — em matéria de ficção ou documentário — no moderno cinema brasileiro” (SALLES GOMES, 1980, 78). Essa relação entre Paulo Emílio e o movimento cinemanovista é ressaltada por Julierme Morais, que afirma:



O crítico dialogou e defendeu esteticamente o Cinema Novo pautado no ideal de cinema nacional-popular, considerando-o legítimo no sentido de expressar a real cultura nacional, assim como avesso às imposições do estado de “subdesenvolvimento”. Do mesmo modo, também podemos argumentar que não foram por acaso ou simples relação afetiva os motivos da interlocução entre Paulo Emílio e cinemanovistas, mas, sim, resultado de uma matriz estética alicerçada nas perspectivas modernistas dos integrantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Por certo, o ideal de conteúdo genuinamente brasileiro, aliado à adoção de perspectivas estéticas modernas, ou seja, das vanguardas artísticas que deveriam ser adaptadas à realidade nacional, formou o ponto chave de interlocução entre o crítico e os cinemanovistas. [...] Em rápidas palavras, Paulo Emílio enxergou no Cinema Novo um movimento artístico que poderia colocar o cinema nacional no mesmo nível intelectual alcançado por nossa literatura (MORAIS, 2011, p. 503).

Desse modo, a interpretação da história do cinema brasileiro desenvolvida por Paulo Emílio Salles Gomes construiu uma hierarquização dos movimentos cinematográficos, pois, “Paulo Emílio e seus seguidores colocam no topo o Cinema Novo e suas origens na década de 1950; logo abaixo as películas de Humberto Mauro; em seguida os filmes da “Bela época”; depois as chanchadas; e por último as películas produzidas pela Vera Cruz” (MORAIS, 2010, p. 4).

70 anos de cinema brasileiro: 1896/1966, escrito por Paulo Emílio Salles Gomes e contando com imagens do arquivo de Adhemar Gonzaga, tem uma grande importância para a historiografia clássica do cinema brasileiro, pois, juntamente com Alex Viany, com a obra *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), dá início ao período de resgate da história de nossa cinematografia. O texto, apesar de cronológico é de suma importância para a compreensão do cinema brasileiro porque Paulo Emílio faz uma síntese da situação cinematográfica brasileira se pautando em conceitos e recortes colocados no plano político e ideológico nacional do período dos anos de 1950 e 1960. Em suma, a obra de Paulo Emílio se tornou uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, pois deu vazão à produção de diversas obras que se pautaram em seus recortes, conceitos e propostas para o cinema nacional.

Considerações Finais

Paulo Emílio Salles Gomes é considerado por muitos o maior crítico de cinema que o Brasil já teve. Ele fundou várias instituições cinematográficas, lutou para fundar e consolidar a Cinemateca brasileira com o objetivo de viabilizar pesquisas e construir uma memória cinematográfica nacional e esteve na linha de



frente também na criação dos primeiros cursos de Cinema no Brasil, especialmente na Universidade de São Paulo (USP) e Universidade de Brasília (UNB). Seus ensaios e artigos são de grande importância para a compreensão da ordem social e cultural brasileira, sendo *70 anos de cinema brasileiro: 1896-1966* (1966), depois publicado com o título *Panorama do cinema Brasileiro: 1896-1966* (1966), uma análise-síntese do processo político-cultural brasileiro tendo como objeto o cinema. A leitura de sua obra, bem como de diversos outros textos de sua autoria, contribui para o entendimento não somente da história do cinema brasileiro, mas também da luta político-cultural pela qual passou o Brasil nos anos de 1960 e 1970.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu orientador Prof. Dr. Julierme Morais e à Pró- Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Estadual de Goiás (PrP/UEG) por me dar a oportunidade de ser bolsista de iniciação científica (PBIC-UEG).

Referências

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

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n.11, abr. 1991, p. 173-191.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. **História – novos objetos**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 199-215.

_____. **História e Cinema**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. **História – novos objetos**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. **História – novos problemas**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976;

_____. **História – novas abordagens**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

REALIZAÇÃO



MARSON, Adalberto. *Reflexões sobre o procedimento histórico*. In: SILVA, M. A. da (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

MIRANDA, Luiz Felipe A. & RAMOS, Fernão Pessoa (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

MORAIS, Julierme. **Eficácia Política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

_____. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, de Paulo Emílio Salles Gomes: profícua interlocução ideológica com ISEB e PCB. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 6, ano VI, nº. 4. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2009, p. 1-13.

_____. A história contada por Paulo Emílio Salles Gomes e a valorização estética do Cinema Novo em detrimento dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. **O Olho da História**, v. 1, nº14, 2010, p. 1-10, 2010.

_____. A Escrita da história no cinema brasileiro e a eficácia política da crítica de Paulo Emílio Salles Gomes. **Projeto História** (PUCSP), v. 43, 2011, p. 497-507.

_____. O conceito de subdesenvolvimento na historiografia clássica do cinema brasileiro e a matriz Paulo Emílio Salles Gomes. **Fato & Versões**, v. 2, nº3, 2010, p. 173-186.

_____. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica**: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. 70 Anos de cinema brasileiro. In:_____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980.

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

Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. **Atualidade de Paulo Emílio**, 04 a 15 de Novembro de 2002, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002.

SCHVARZMAN, Sheila. Cinema brasileiro, história e historiografia. **Revista Mnemocine**, 2008. Disponível em: www.mnemocine.com.br.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.