

Humberto Mauro e a constituição da memória do cinema brasileiro

Sheila Schvarzman

É nos anos 60 que o cinema brasileiro produz seu mito de origem. Foi nesse momento que se forjou a memória histórica do cinema brasileiro, baseada na crença da necessidade de realização de um cinema de oposição ao colonialismo cultural, de depuração entre a verdade autêntica do Brasil e o colonialismo de formas e ideologias externas. Nessa fundação, na qual tem figura singular o Cinema Novo e a crítica cinematográfica dos anos 60, da qual emerge também os primeiros ensaios de historiografia do cinema brasileiro, o mote principal é a depuração, o regaste de uma arte que não pode se exprimir, porque ocupada por forças econômicas e ideologias exteriores. Nessa conjunção assim organizada, o cineasta mineiro Humberto Mauro (1897-1983) emerge com a força do autêntico, do puro, conformando-se como matriz do verdadeiro cinema brasileiro. O crítico, produtor e diretor Adhemar Gonzaga, a revista Cinearte e o estúdio da Cinédia irão constituir o polo oposto

O objetivo deste texto é reavaliar essa construção que, ao designar o bom e o mal cinema, definiram a partir dos anos 60, quais eram as imagens e a forma correta de fazer e mostrar o Brasil no cinema.

Resgatamos essa discussão de base cinematográfica, tomando o cinema como o lugar de embates de construções da nação a partir de suas imagens, da crítica e da historiográfica do cinema brasileiro.

A princípio imaginei estudar a obra do diretor que poderia ser aproximada da forma a mais estrita ao historiador: o cineasta colocou em imagens *O Descobrimento do Brasil*(1937), e trabalhou durante 30 anos no INCE – o Instituto Nacional de Cinema Educativo - a instituição oficial criada em 1936, que procurou fazer do cinema um veículo de educação, como acontecia no mesmo momento na Alemanha, na Itália, na França e na União Soviética. Entretanto, a bibliografia sobre Mauro era reduzida e repetitiva: fala de um diretor lírico, autêntico, a expressão do nacional identificada ao mundo rural, embora tenha dirigido o moderníssimo *Ganga Bruta*, de 1933. Por que uma obra tão extensa e variada realizada entre 1925 e 1974, com 12 filmes de

longa metragem e 357 filmes educativos curtos¹ resumia-se numa chave restrita e omitia ostensivamente a produção do período do Estado Novo?

O interesse de críticos pelos filmes de Mauro surge a partir dos anos 50 em um dos vários momentos de renascimento da produção nacional. *O Canto da Saudade*, as *Brasileanas* e *Engenhos e Usinas* chamam a atenção de Alex Viány e alguns contemporâneos a quem vêm se somar depois os jovens do Cinema Novo e Paulo Emílio Salles Gomes, que se interessam também pelos filmes iniciais realizados em *Cataguases* e *Ganga Bruta*.

Paulo Emílio Salles Gomes, certamente o primeiro grande historiador e pensador do cinema brasileiro, colega de Antônio Cândido na revista *Clima*, vai dedicar seu trabalho mais importante à obra inicial de Humberto Mauro², mostrando no começo dos anos 70, na carreira de Mauro, a expressão de um conflito que vai marcar toda a história e a compreensão do cinema brasileiro a partir de então: havia nos filmes iniciais do diretor nascido do interior de Minas um autor autenticamente brasileiro, entendendo-se como brasileiro a ligação com o campo e suas formas de vida tradicionais e culturais, que, em contato com Adhemar Gonzaga, jornalista carioca, cultor de um cinema próximo dos padrões americanos – urbanos, modernos, e eugênicos - se desnaturava. O contato posterior com Edgard Roquette Pinto, intelectual carioca e outro de seus importantes parceiros, aprofundava essa desnaturação, de outra forma: pela cultura oficial. Nos anos 50, livre de seus parceiros (Paulo Emílio fala em mentores), Mauro teria reencontrado sua seiva inicial (seiva é a palavra empregada por Paulo Emílio), manifestando novamente o que havia nele de autêntico:

“O progresso evidente que se manifesta de O Tesouro Perdido até Sangue Mineiro é acompanhado de um empobrecimento igualmente evidente. A primeira fita possui uma agilidade, e sobretudo um frescor, que diminuem consideravelmente em Braza Dormida e que desaparecem em Sangue Mineiro. Tudo se passa como se uma seiva que animava o primeiro filme se esvaísse no segundo até desaparecer completamente no terceiro. Essa seiva seria constituída pelos dados do mundo humilde de Humberto e que pulsam através de todo O Tesouro Perdido, insinuam-se ainda sub-repticiamente em Braza Dormida, mas que não tem vez em Sangue Mineiro. A fórmula para definir e resumir o fenômeno é dizer que no conflito que se manifestou dentro de Humberto Mauro entre Cataguases e Cinearte, esta tinha levado a melhor.”³

¹ Conforme os títulos reunidos por Souza, Carlos Roberto R (org.) - Catálogo - Filmes produzidos pelo INCE, Série Documentos, Fundação Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, mimeo, Ministério da Cultura, 1990. Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1982, mimeo.

² Humberto Mauro, *Cataguases*, Cinearte, São Paulo, Perspectiva, 1972

³ Salles Gomes, Paulo E. – Humberto Mauro, *Cataguases*, Cinearte, op. cit. p. 454

Essas formulações essencialmente românticas não podiam passar despercebidas, sobretudo em contraste com as imagens produzidas por Mauro, mesmo nos primórdios quando é nítido o seu interesse pelo progresso, pela modernidade, além do seu interesse pelo cinema.

O apego ao mundo rural era apenas uma das faces dessa obra que se aproveita muito, justamente, das tensões criadas pela permanência, na longa duração da mentalidade tradicional, e a mudança, na curta duração, com a imposição de novos comportamentos, o progresso técnico, novas atividades econômicas baseadas no uso da máquina. Ao contrário, não podia deixar de ver na compreensão da “autenticidade” de Mauro por Paulo Emílio a projeção de questões suscitadas desde os anos 50 pelas críticas ao colonialismo ideológico em luta com a afirmação nacional, o ideário terceiro mundista, a questão da descolonização das consciências em relação às “ideologias hegemônicas do imperialismo internacional”, acrescidas e acirradas pelos embates especialmente árdios no cinema brasileiro, em luta sempre desigual com as grandes companhias americanas, fato que só tem se aprofundado, e que ao contrário daquele período, que procurava negar e se afastar dessas influências, vem tentando nos últimos anos, criar saídas de compromisso com aqueles postulados estéticos e de produção.

Em fins dos anos 50, Alex Viany escreve sua “Introdução ao Cinema Brasileiro”⁴, uma tentativa de reflexão histórica tendo como eixo básico os embates entre a necessidade e as possibilidades de existência do cinema nacional e a constatação de sua quase inviabilidade devido à ‘ocupação’ do espaço cinematográfico – concreto e imaginário – pelo hegemônico cinema americano. Essa formulação bipolar, como o próprio exercício político daquele momento, dividido entre o nacionalismo e o ‘entreguismo’, mobiliza cineastas e críticos e vai conformar as análises e parte significativa da produção cinematográfica por décadas: a luta pela existência de um verdadeiro cinema brasileiro é a mesma do povo brasileiro – livrar-se do “ocupante” que coloniza o cinema, a economia e as consciências. Impossível separar essas visões e práticas de um período histórico de descolonizações e críticas ao imperialismo econômico e cultural, onde o cinema, se era visto como “ponta de lança do capitalismo yankee”, poderia ser também “agente histórico” de conscientização e desalienação. É em meio a este contexto histórico, (visto aqui de maneira muito sucinta) que Mauro vai ser resgatado.

Entretanto, para os jovens, o diretor paira como um ser à parte. Em 1965, Alex Viany, em “O Velho e o Novo”⁵, critica a si mesmo em *Rua Sem Sol*, pela influência em seu filme do

⁴Viany, Alex - Introdução ao cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Mec/Inst.Nac.do Livro, 1959

⁵ Viany, Alex – O Velho e o Novo, São Paulo, Sociedade Amigos da Cinemateca, s/d

dramalhão mexicano, descrevendo o que entendia como um processo de “saturação” de filmes e fórmulas estrangeiras que “ocupam” a consciência e a própria identidade dos diretores nacionais, a que ele mesmo ficou exposto, enquanto Mauro, apesar de também influenciado, parte de sua imitação “ingênua” para um estilo próprio:

“Mesmo nas experiências nativistas, às custas de José de Alencar, ou caboclas e sertanejas (como João da Mata em Campinas e Aitaré da Praia em Recife) , deve ter havido uma pesada influência das fórmulas e dos estereótipos dos filmes estrangeiros que inundavam nossas telas. Na década passada, quando a busca de caminhos brasileiros já se impunha como a grande preocupação de nossos cineastas, a sombra do western é indiscutível não só em O Cangaceiro mas em todos os filmes do gênero. Mas, também, o Zorro tornou-se abolicionista em Sinha Moça, o dramalhão mexicano passou para a Lapa em Rua Sem Sol, ...”(...) “É que, como espectadores, submetidos a uma longa dieta predominantemente estrangeira, temos uma espécie de falso depósito folclórico (g.d.a.) internacional na cabeça, e, quando nos sentamos para escrever uma estória cinematográfica, inevitavelmente recorremos a essas lembranças, que se impõem como realidade. Assim construímos personagens, alinhavamos situações, compomos argumentos; muito mais difícil é partir da realidade – que nos cerca; e muito cômodo é, consciente ou inconscientemente, apor fórmulas e estereótipos, adquiridos através da saturação de filmes estrangeiros, à realidade brasileira que pretendemos mostrar. Daí a extraordinária importância de Humberto Mauro, que, partindo da ingênua imitação de filmezinhas norte americanas de aventuras, rapidamente evoluiu para a busca de uma temática e um estilo brasileiros – impostos, de fato, por uma das mais genuínas personalidades de homem brasileiro que conheço. É apenas natural, portanto, que a rapaziada do Cinema Novo respeite o velho Mauro”⁶

Viany, como tantos outros que se deixaram influenciar, apresenta de si mesmo um perfil negativo, enquanto Mauro com sua suposta pureza está acima das contendidas. É essa idéia ingênua de pureza que se projeta sobre o diretor mineiro, como o homem fiel a si mesmo, que não se destitui da sua raiz, que se torna exemplar para o cinema brasileiro, como se toda produção cultural, não fosse constituída de diálogos, citações, interpretações, apropriações e recriações, mas ao contrário, brotasse apenas como intuição em estado puro. E como se pode observar em sua obra, essa aparente inocência de Mauro não é mais do que um enorme trajeto de depuração de objetos e temáticas, maneiras de filmar, além da parceria significativa com Zequinha Mauro.

⁶ Viany, Alex – O Velho e o Novo, São Paulo, Sociedade Amigos da Cinemateca, s/d (1965 segundo indicações do texto) p. 14 e 15

É o olhar “interior” de Mauro sobre o país que mobiliza os jovens do Cinema Novo, cujos filmes, se diferem bastante do olhar harmônico do diretor veterano, vêem nele o cineasta que não pauta seus filmes pela audiência e seus gostos (o mercado), imposições e modas vindas de um modelo externo, que utiliza uma estrutura de produção pobre, independente e artesanal, em oposição às então recentes e em grande medida fracassadas experiências de produção industrial da Vera Cruz. Mauro torna-se, portanto, um paradigma.

Na Revisão do Cinema Novo, de 1963, Glauber Rocha⁷, alça o diretor à condição de “essência maior que não foi percebida”. Em todas as qualificações atribuídas a Mauro, casam-se sempre a idéia de raiz, essência, pureza, ingenuidade que estariam contidas nele e com isso o fazem brasileiro, em oposição aos “outros” que não podem atingir essas qualidades, porque já contaminados. Portanto, a noção de nacional, de brasileiro que se projeta sobre Mauro carrega essencialmente a idéia da proximidade e da expressão da natureza e do interior, entendidos como algo intocado, puro, onde se aloja o coração, a essência, a “rocha viva” (para lembrar as imagens de Euclides da Cunha) da brasilidade sem convenções exteriores, e com regras próprias, como se essas noções não fossem elas também produto de uma prolongada elaboração cultural. Mauro é a expressão do nosso ‘bom selvagem’. E o Mauro maduro, de volta ao interior, contribui efetivamente para consolidar o seu próprio estereótipo.

Entretanto, para que Mauro fosse apropriado como matriz do cinema brasileiro, sua produção foi claramente dividida – o ciclo de Cataguases, Ganga Bruta e os filmes rurais do segundo período do INCE são incensados, enquanto a produção intermediária, sob a influência de Roquette Pinto, foi obscurecida, como parte de um ideário que lhe seria estranho. Cumprimento de um trabalho, desperdício na repartição pública. Acompanhando esse processo, Paulo Emílio, preocupado em constituir a história do Cinema Brasileiro, elege Humberto Mauro como objeto de estudo. Glauber Rocha sintetiza bem esse movimento de reinscrição nacional, onde Mauro torna-se fundador do cinema novo:

“O cinema novo é um movimento cultural estruturado por vínculos de amizade ao cinema, tribalista, patriarcalista, Historicado: H.Mauro (o avô) – Paulo Emílio (o pai) – o cinema novo= netos e filhos. A mãe rejeitada é Roliude..”⁸

⁷ Rocha, Glauber - Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963

⁸ “Carta de Glauber Rocha a Raquel Gerber,” Paris, 20 de julho 1974 IN Bentes, Ivana (org.) Cartas ao Mundo, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 494

O obscurecimento da fase oficial é compreensível. O país vivia uma ditadura militar, Paulo Emílio vivenciara a violenta destruição da Universidade de Brasília em 1964 e, antes, o exílio durante o governo Vargas. O incômodo com a instituição federal e mesmo com a figura de Roquette Pinto é nítida. Nas entrevistas de Mauro em 1966 e em 1973 ao Museu da Imagem e do Som, não há uma questão sequer sobre esse período: os filmes, Roquette Pinto ou Getúlio Vargas. É como se nesse momento a obra de Mauro se recompusesse, harmônica e organicamente, sob o signo do lirismo e da paisagem rural, omitindo os filmes do INCE. A obra do diretor passa a se compor dos vários longas-metragens e dos filmes musicais de temática rural produzidos num INCE já sem qualquer significação oficial, identificado apenas à idéia amorfa e burocrática da repartição pública. Como se a obra variadíssima do documentarista, de importância fundamental na sua fatura técnica cinematográfica, se dissolvesse exclusivamente no autor lírico da última fase. Como nas biografias do período de Roquette Pinto no INCE, a trajetória de Mauro perde a consistência histórica e é reescrita para caber nos propósitos de sua nova apropriação.

É dessa forma que em “Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte” de Paulo Emílio Salles Gomes, Adhemar Gonzaga, Cinearte e Cinédia tornam-se o paradigma oposto a ser criticado e evitado. Estão nesses pólos as origens da memória histórica que o cinema dos anos 60 moldou para si e legou como história para a compreensão do cinema brasileiro.

Quando Paulo Emílio critica o ideário de Cinearte, fala a partir do cinema dos embates da cultura brasileira, desde o século XIX, e que tem no cinema um agravante maior: ao contrário da literatura ou da pintura, o cinema é sempre algo que, apesar dos seus mais de 100 anos de existência, está sempre por começar, por se firmar, por justificar sua própria existência, está sempre renascendo.

Na visão de Paulo Emílio, Mauro irrompe como uma autêntica consciência brasileira em processo de colonização, para tornar-se mais tarde – uma vez superadas as influências inautênticas (a de Gonzaga e Cinearte, primeiro, em seguida Roquette-Pinto com seu ideário oficial) – a autêntica consciência brasileira descolonizada.

“Se conseguir delinear o homem de 33 anos que no primeiro semestre de 1930 filmava Lábios sem beijos no Rio, terei encontrado uma conclusão válida para este levantamento da contribuição da cidade de Cataguases e da revista Cinearte para a formação de Humberto Mauro. Formação, aliás, que nesta altura ainda se encontra longe do término. Depois de Cyrpriano Teixeira Mendes, Pedro Comello e Adhemar Gonzaga, ainda falta ao discípulo, cujos cabelos começam a branquejar, o encontro do quarto e último mestre: Roquette-Pinto. O encontro só se produzirá daí há alguns anos e terá, como o anterior, uma face positiva e outra negativa. Quando esta última – que assumiu

notadamente a forma de respeito pedante pela cultura oficial – for superada é que Humberto Mauro chegará à sua tardia e luminosa maturidade. Tudo nos leva a crer que o traço principal da plenitude alcançada será a volta ao tempo de O Tesouro Perdido e não me parece provável que o aprofundamento da pesquisa venha perturbar o círculo harmonioso que vislumbro.”⁹

A análise de Paulo Emílio vê um Mauro que se transforma, desnaturado por ideais que lhe seriam estranhos. No entanto, esses ideais e idéias, e as tensões que revelavam, estavam na sociedade por inteiro. Paulo Emílio estudou detidamente o pólo de Cataguases, sua história e mentalidade, e fez o mesmo com Cinearte, localizando nas pregações da revista uma aceitação acrítica de modelos e aspirações da cultura e do cinema americano. Havia, sem dúvida, um mimetismo e uma influência americana na forma de conceber e levar adiante a idéia de um cinema brasileiro de molde industrial e de grande público, como em várias partes do mundo aliás.

Pela análise dos filmes é possível perceber que Paulo Emílio supervaloriza a influência de Cinearte, e ao mesmo tempo minimiza o próprio contexto em que essas idéias foram geradas e ecoaram. Não era apenas Cinearte, mas as elites e seus letrados que estavam em busca da identidade, e portanto da fotogenia do Brasil. Qual aspecto privilegiar: a imagem de uma sociedade de maioria branca civilizada nos moldes europeus? Ou uma sociedade original dos trópicos e miscigenada? Questão egressa do século XIX, que se atualiza e persiste no novo século e toma no cinema contornos irreconciliáveis, como tão bem expressa a luta de Cinearte contra o filme documentário. Campanha preconceituosa, e moralista como as próprias elites, que em parcelas significativas e em diferentes âmbitos (cultural, político, racial) está em busca do seu próprio rosto.

Por outro lado, creio que Paulo Emílio, preocupado em construir as dualidades em que gravita sua análise, minimiza o próprio interesse de Mauro pela modernidade, como se ele fosse apenas o interiorano, brasileiro, puro, humilde e preservado de todo contato alienígena, quando é nítido pelos filmes o seu interesse por tudo que é moderno, o seu conhecimento de vários diretores americanos e europeus e da própria técnica cinematográfica, dentro das condições restritas que dispunha. Como se a influência americana ou estrangeira existisse apenas a partir dos grandes centros, como o Rio de Janeiro, e não penetrasse em Cataguases, até mesmo pelo cinema, mas também pela cultura em geral, já que havia lá, no mesmo momento, o Grupo Verde, responsável pelo interesse original de Paulo Emílio pela cidade.

⁹ Salles Gomes, Paulo E. – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, op. cit. p. 451

Paulo Emílio toma Mauro como uma alma romântica, egressa do campo, um autêntico que vai se desnaturando pela aceitação cada vez maior de um ideário do qual partilha mais por necessidade de aceitação do que de convicção. Mauro está para Paulo Emílio como o Romantismo brasileiro para Antonio Cândido, seu amigo e companheiro do grupo Clima. Seu texto é contemporâneo dos trabalhos de Celso Furtado, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni, vinculados pelas questões da dependência e ocupados com a afirmação positiva do ‘Terceiro Mundo’¹⁰. “Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte” instituiu na trajetória de Mauro a origem dos embates do cinema brasileiro. Mauro não é apenas matriz e pai, ele é sobretudo aquele que vai realizar a dialética da colonização e se descolonizar.

Penso portanto que, hoje, essa leitura deve ser relativizada. Em primeiro lugar, ela embute um “mea culpa” do próprio Paulo Emílio, que com enorme sinceridade afirma nunca ter conhecido “ninguém mais colonizado do que eu”. De maneira mais ampla, ele fazia ali a crítica das elites letradas, incapazes de se reconhecer nas imagens produzidas no Brasil.

“Não culpo ninguém pelo retrógrado que fui mas o fato é que durante anos a fio - décadas - não conheci uma única pessoa com cultivo de cinema brasileiro. Quando cruzei com Humberto Mauro, no INCE, uma manhã de 1940, não lhe liguei a mínima. “

(...) “Procuro ser compreensivo com muito do que leio e ouço por aí em torno de cinema brasileiro. Tenho ótimas razões para ser bonzinho: desconheço alguém tão completamente colonizado quanto fui. Daí praticar minha exibição como exemplo, o que não é mais pecado a julgar pelo exército, digamos, da salvação. Permaneço convencido de que se pude ser descolonizado, então é porque essa graça de libertação se encontra ao alcance de qualquer um de nós.

Um de nós intelectuais, etc.. pois com o povo a jogada é outra, como são com outras libertações a que aspira. Uma idéia clara de vez em quando é bom: a elite é mais fundamente corroída pela desnacionalização cultural do que o povo, aqui preservado pela própria ignorância que o sufoca e oprime.”¹¹

“Humberto Mauro, Cinearte, Cataguases”, anda hoje livro instituinte de praticamente toda discussão sobre cinema no Brasil, cria o divisor de águas entre o autêntico e o inautêntico no Brasil. Ali, Mauro é instituído no papel de paradigma do autor que, apesar das contingências, e do

¹⁰ Obras como as de Furtado, Celso- Dialética do Desenvolvimento. Rio de Janeiro, Fundo de Cultural, 1964; Cardoso, Fernando Henrique – Dependência e Desenvolvimento na América Latina. Rio de Janeiro, Zahar, 1970, ou do mesmo autor Política e Desenvolvimento em Sociedades dependentes, São Paulo, Ceupes, 1964; Ianni, Octávio – Política e Revolução Social no Brasil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965 e Fernandes, Florestan

¹¹ Salles Gomes, Paulo E. – “Um festejo muito especial” texto publicado originalmente na revista “Cinema”, Fundação Cinemateca Brasileira n. 5, 1980. IN Calil, Carlos Augusto e Machado, Maria T. (orgs), - Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente - coletânea de textos, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p.319

colonialismo dominante, resiste e readquire sua verdadeira identidade brasileira. No sentido oposto, estava justamente Gonzaga, que filiava a existência do cinema brasileiro a uma estrutura industrial de matriz americana. Ao fazer essa distinção, Paulo Emílio criou para o cinema brasileiro seu mito de origem. Na verdade, sua leitura de Humberto Mauro é tributária do Cinema Novo, movimento que chamou, organizadamente, a atenção para a necessidade de mostrar o Brasil nas telas. Mauro era o seu precursor natural, conforme já haviam notado Glauber Rocha¹² e Alex Viány¹³. Paulo Emílio ocupa-se, assim, de instituir uma tradição, a partir da obra de Mauro, na qual o Cinema Novo viria a se inserir: não apenas chamava a atenção para a necessidade de mostrar “a verdadeira imagem do Brasil”, como lhe atribuía um sentido: nossa história é a de um povo colonizado, em luta contra essa colonização. Luta solitária, no caso de Mauro nos anos 20/30. Luta coletiva, no caso dos cineastas dos anos 60/70. A trajetória de Mauro dá sentido e profundidade históricas, em sua visão, aos conflitos do presente, mesmo que para tanto tenha que forçar polaridades, como essa entre Mauro e Adhemar Gonzaga.

Entretanto, não era essa a primeira vez que o cinema era colocado como um agente histórico de transformação da sociedade brasileira. Adhemar Gonzaga pensava fazer isso com sua Campanha pelo Cinema Brasileiro, iniciativa que partilhou com Mauro. A criação do INCE, pelo Ministério da Educação e Saúde em 1936, foi outro grande projeto que visava fazer do cinema um veículo deliberado de mudanças.

Dessa forma, a obra de Mauro é parte fundamental de 3 grandes projetos de construção nacional pelo cinema. Poder-se-ia dizer mesmo utopias, tal a extensão dos efeitos implicados em sua utilização. Dobra sobre dobra, o cinema brasileiro – que está em constante processo de fazer-se, impor-se e afirmar-se como forma de expressão necessária, tendo o Brasil como tema e justificativa – é questionado, num ciclo infundável de começos e recomeços, de ciclos de produção que são também diferentes ciclos de identidade: identidade do próprio cinema e identidade nacional.

¹² Rocha, Glauber – Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963

¹³ Viány, Alex – Introdução ao Cinema Brasileiro, op. cit.