

ISMAIL NORBERTO XAVIER

M E M O R I A L

SÃO PAULO

1989

~~Handwritten scribble~~

Handwritten text: "A. G. de Mello."

Handwritten text: "Boris Anaiderson"

Handwritten signature or scribble

ISMAIL NORBERTO XAVIER

Memorial da formação científica e
das atividades docentes e de pesquisa
apresentado para o Concurso de Livre-
Docência à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo.

Escola de Comunicações e Artes da USP

São Paulo

1989

INDICE

Apresentação.....	1
1. Identificação	2
1.1. Dados pessoais.....	2
1.2. Formação e Titulos.....	3
1.3. Bolsas e Auxílio Recebidos.....	4
1.4. Condição atual.....	4
2. Narração e comentário de um percurso: formação, ensino, produção intelectual.....	5
3. Atividades Cinematográficas.....	40
4. Atividades docentes(cursos).....	40
5. Cargos e Funções na E.C.A. USP.....	43
6. Participação em Bancas.....	44
7. Orientação de dissertações e teses.....	50
8. Participação em entidades culturais.....	52
9. Atividades de administração cultural.....	52
*10. Participação em Comissões Julgadoras.....	53
11. Assessoria a entidades de auxílio à pesquisa.....	53
12. Coordenador de pesquisa - projeto BID/USP.....	54
*13. Participação em Congressos, Seminários, Mesas Redondas....	54
*14. Palestras e Conferências.....	58
15. Publicações.....	62

Apresentação

Em seguida à identificação profissional - dados pessoais, títulos, posição atual -, este memorial traz uma apreciação geral feita por mim de um percurso que, parcialmente, se reflete nas atividades enumeradas a partir do item 3. Nesta, vem a referência mais precisa às aulas, conferências, participações em congressos, publicações, consultorias, viagens de estudo e pesquisa, orientação de dissertações e teses, funções dentro da USP, intervenções variadas que empreendi no meu campo de atuação.

1. Identificação

1.1. Dados pessoais.

Nome : Ismail Norberto Xavier

Filiação : João Ismail Garcez Xavier
Ivete Gonçalves Xavier

Nascimento : 9 de junho de 1947

Naturalidade : Brasileira - nascido em Curitiba/Paraná

Cédula de Identidade : R.G. 3.146.343 - Sec.Seg.Pub. São Paulo

Título de Eleitor : n* de inscrição 1592155801-75, emitido em 18/09/86

Cartão de Identificação do Contribuinte : 222 598 648 / 72

Certificado de Dispensa de Incorporação : n* 179134 série A

1.2. Formação e títulos. [DOCUMENTO 1]

1.2.1. Estudos Primários - Externato Santa Lúcia(São Paulo)

1.2.2. Estudos Secundários - Colégio de Aplicação da F.F.C.L.- USP e
Colégio Maria José

1.2.3. Estudos Universitários - Graduação

a) Bacharel em Comunicação Social - CINEMA - pela Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/ 1970

b) Engenheiro Mecânico de Projeto pela Escola Politécnica da
Universidade de São Paulo/ 1970

1.2.4. Pós-graduação

a) Mestre em Letras - área de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da USP./1975

b) Master of Arts. Cinema Studies. Departamento de Estudos
Cinematográficos da Graduate School of Arts and Sciences.
New York University./1977

c) Doutor em Letras - área de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da USP./ 1980

d) PhD Cinema Studies. Dep. de Estudos Cinematog.. GSAS. New York University./1982

1.3. Bolsas e auxilios recebidos. [DOCUMENTO 2]

1.3.1. Bolsa Fulbright 1975/1977, para iniciar doutoramento na Universidade de Nova York.

1.3.2. Auxilio da CAPES na viagem de 4 meses para Defesa de Tese, fevereiro/maio de 1982. [documentação extraviada]

1.3.3. Bolsa CAPES/Fulbright de pós-doutoramento. Duração de 12 meses, quando fui recebido como Visiting Scholar no Departamento de Estudos Cinematográficos da New York University. Pesquisa: a incidência do melodrama na formação do cinema narrativo clássico. Período: janeiro/dezembro de 1986.

1.3.4. Bolsa de Pesquisa do CNPq para desenvolver projeto de pesquisa sobre Nelson Rodrigues e o cinema. Auxilio entrou em vigor em abril de 1989 e terá duração de dois anos.

1.4. Condição atual. [DOCUMENTO 3]

Professor Assistente Doutor, em R.D.I.D.P., junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. Início da atividade docente: março de 1971. Efetivado por Concurso em junho de 1979(Diário Oficial de 28/06/1979).

2. Narração e comentário de um percurso: formação, ensino, pesquisa, produção intelectual.

Faço parte de uma geração intermediária no campo dos estudos sobre cinema no Brasil. Não sou filho exclusivo do trabalho dos cine-clubes, das cinematecas, das matérias de jornais e revistas que formaram tanto cinéfilos, críticos, cineastas, historiadores. Estudei cinema na universidade, o que traz a expectativa de maior especialização e a chance de um conhecimento mais sólido. Em termos práticos, no entanto, este "mais sólido" é relativo porque a própria universidade encontrou e até hoje ainda encontra dificuldades para compor seu pessoal e sua infra-estrutura de ensino e pesquisa. Quando comecei, não havia uma vida acadêmica já completamente estruturada no campo do cinema que me desse a chance de antes chegar a um determinado patamar de formação para, em seguida, assumir determinadas responsabilidades de ensino e coordenação de atividades dentro do curso da ECA. Estudei cinema na universidade mas como alguém das primeiras turmas que acaba participando, já como professor, da fase de implantação. Resultado, tive a oportunidade do estudo mais sistemático mas fui como que atropelado pelo que havia de incipiente nos programas da USP nessa área e pelo fato de me ver, um pouco cedo demais, absorvido na vida diária, inclusive administrativa, do curso. Na passagem dos anos 60 para os 70, a universidade enfrentou a crise das cassações e do clima desfavorável que correspondeu ao endurecimento do regime político e isto tornou mais difíceis, para a escola nova na área de comunicações, os caminhos de uma consolidação de seus quadros, fato de que a escola se ressente até hoje.

Quando iniciei meu trabalho no curso de cinema da ECA, em 1971, eu trazia uma formação universitária eclética, cheia de lacunas, dividida entre polos extremos e até certo ponto inadequada para a tarefa de ensinar Teoria do Cinema e Linguagem Cinematográfica, disciplinas a que, desde então, me vinculei. De um lado, era a formação técnico-científica de quem se formou em engenharia e teve seu primeiro emprego como professor de física num curso preparatório para vestibulares. De outro, a formação obtida dentro da própria ECA num curso de graduação mais voltado para a preparação do profissional de cinema, com aqueles problemas de estrutura que perduram até hoje e continuam a oferecer ao estudante o "coquetel" de humanidades superficial e disperso, ao lado do contato com a área específica do cinema, contato este um pouco espremido e insuficiente enquanto formação teórica.

Naturalmente, nem tudo eram problemas. A par deste desalinhamento formal de minha educação, algumas experiências centrais ajudaram a equilibrar um pouco o encaminhamento dos estudos: a cinefilia, a mobilização político-ideológica tão típica dos anos 60, a crescente postura teorizante que emergiu da tentativa de unificar o que estava disperso na fronteira entre o politécnico, o cinéfilo, o estudante "engajado" que passara, não impunemente, pelo Colégio de Aplicação da USP entre 1960 e 1964.

Mergulhei na cultura de cine-clubes e de cinemateca numa segunda metade dos anos 60 onde o impacto do Cinema Novo e o Brasil "em tempo de cinema" definiam canais de consumo e ação cultural de certo modo especiais, privilegiados, para jovens que, a partir da universidade, pensavam e se mobilizavam na direção da transformação social e tinham como horizonte a revolução socialista, "adiada porém

inevitável". Minha cinefilia, portanto, se fez enredada com o movimento estudantil onde fiz minha estréia como "homem de cinema" na condução de mostras de filmes brasileiros e nas tentativas de defesa do Cinema Novo, movimento por demais autoral e pouco disciplinado para meus colegas preocupados com a política e para quem cultura era instrumento de conscientização e quase nada mais. A primeira polêmica infelizmente a perdi com as páginas de um jornalzinho da Poli onde defendi Terra em Transe, primeira versão ingênua de um percurso de análise ainda não terminado. Naquele mesmo momento, como aluno da ECA, eu travava contato com o melhor da crítica e da pesquisa do cinema brasileiro: Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet. Forma de consolidação de uma postura cinemanovista e ocasião - sempre efêmera nos cursos de graduação - de aprender história do cinema a partir da ótica do "filme de autor" que, no pensamento destes professores, se articulava com a consideração da experiência do cinema em sua dimensão econômica, sociológica, de inserção no quadro mais amplo da cultura, com especial ênfase à discussão dos problemas do cinema brasileiro. Aprendi a observar o estilo, a entrar no detalhe do filme e, ao mesmo tempo, fui iniciado nas questões da política cinematográfica.

Entre 1967 e 1970, fui me formando, dividido entre o estudo do cinema, a lida com a questão da ciência e da técnica num país subdesenvolvido, as leituras de quem queria estar consciente nas suas opções ideológicas. Apesar da variedade de caminhos, eu procurava atingir uma visão mais unificada através da inserção de tudo num esquema da história, pois eu trazia aquela vontade de entender os mecanismos os mais totalizantes da experiência social muito própria à juventude da época(forma de tornar mais patente o mundo de coisas que eu ignorava). Dentro deste quadro, o final da década marcou o meu

envolvimento mais decisivo com a escola nova que, desde 1967, dava lugar a uma convergência peculiar. A ECA era a expressão de um movimento da Universidade em direção ao problema da indústria cultural e da comunicação de massa, então fenômenos em expansão num Brasil que se modernizava(curiosamente o mesmo Brasil que está no centro da tese que acabo de escrever). Como tal, nela se manifestou com toda a intensidade a avalanche de novas teorias da cultura articuladas em torno dos fenômenos da linguagem(o estruturalismo em antropologia, teoria literária, psicanálise, filosofia, inspirado na linguística saussureana) ou em torno da tecnologia dos meios(MacLuhan causava um impacto que, sobre mim, foi considerável). Dentro do conjunto das "ciências da comunicação e da linguagem", minha atenção se concentrou no polo Linguística-Semiologia, de orientação francesa, dada a sua maior pertinência para a discussão dos problemas da "linguagem cinematográfica" e sua relação mais direta com as referências culturais que eu trazia por força da preocupação com estruturas sociais e fenômenos de ideologia. Tal interesse foi bastante estimulado pelo debate em torno destas questões feito a partir dos cursos de Eduardo Peñuela Cañizal, onde se fazia a ponte entre os estudos da linguagem e as questões estéticas, literárias, imagéticas.

A par dos estudos teóricos, a vivência de estudante se articulou com atividades cinematográficas. Aqui, duas experiências foram fundamentais neste período da graduação: a oportunidade de escrever para um jornal - O Diário de São Paulo - como crítico e os exercícios de realização dentro da Escola. Estes exercícios me trouxeram um contato com a prática que, embora de curta duração, criou uma vivência de diferentes aspectos da filmagem e da montagem. Esta tem sido de grande relevância para todo o meu trabalho de observação e

análise dos filmes. Naquele momento, a formação do engenheiro ajudou na lida incipiente com a dimensão técnica do cinema, mas esta relação se manteve num nível superficial: o fato de saber em linhas gerais como se construíam determinados efeitos bastava como informação para a atividade crítica e nunca tive a vontade de aprofundar minha experiência neste terreno, não passando de "fotógrafo amador, de ocasião". Dada a sua relação mais visível, mais palpável, com as questões do cinema como linguagem, a montagem foi o setor que mais me atraiu e participei da realização de filmes de curta-metragem, como montador, até 1972(em função disto, tenho até hoje mais sensibilidade para as operações de montagem do que para o trabalho do ator, por exemplo, o que marca uma inflexão na minha análise de estilos, estruturas). Conceber um filme e dirigi-lo foi, para mim, uma experiência não terminada, pois o projeto desenvolvido como aluno não se completou no devido tempo e depois me desinteressei pelo material. O mais significativo neste período foi mesmo a atividade no jornal, quando gestões do então chefe do Departamento de Cinema, Rudá de Andrade, criou o espaço para os alunos e, por indicação de Jean-Claude Bernardet, fiquei na coordenação do grupo que exerceu a crítica entre julho de 1968 e junho de 1969. Para mim, esta atividade trouxe o aprendizado do texto ágil, de resposta rápida ao primeiro contato com o filme(numa fase do trabalho, tínhamos de compor a página de terça-feira com todas as resenhas dos filmes lançados, numa corrida contra o tempo) e me fez experimentar pessoalmente esta irresponsabilidade de opinião que encontra bastante abrigo na imprensa, interessada mais no texto de impacto do que na efetiva apreciação do trabalho do cineasta. De início sem projeto claro, as resenhas acabaram por encontrar uma direção que combinava o engajamento ideológico(defesa dos filmes de

esquerda) com a militância em favor de uma modernidade urbana difusa, expressa nos elogios a Godard, na defesa de um cinema de citação, na referência constante ao problema da comunicação de massa e seus gêneros, que teve seu ponto, para mim, mais interessante na celebração, em dezembro de 68, do filme O Bandido da Luz Vermelha, de Rogério Sganzerla, fato que suplantou o meu cinemanovismo (alguns meses depois, manifestei nitida má vontade com O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, de Glauber). Meu trabalho dedicado ao cinema brasileiro dos anos 60 tem, nestes vinte anos, gerado sucessivas revisões das impressões dessa época de iniciação do Diário, bastante densa do ponto de vista emocional, primeira experiência de ação cultural contínua (antes só havia o artigo isolado no jornal Artes, de 1967). Embora despreparado e escrevendo num periódico decadente e precário, tive a chance de um aprendizado feito dentro de um certo grau de exposição pública, o qual ajudou a combater as angústias do perfeccionismo; para superar o medo, havia também a convicção da legitimidade das posições e das irreverências assumidas.

Ao iniciar a atividade docente, em março de 1971, eu trazia os dois anos de experiência didática no "cursinho" pré-vestibular e o hábito da reflexão que já tinha gerado posicionamentos projetados no período da crítica no jornal. Na universidade, vem se esboçar a identidade do teórico. Passo a dar aulas de Teoria do Cinema e Linguagem Cinematográfica, numa aproximação ao cinema que se afinava bastante à minha formação voltada para questões de ciência e método. Sentia a necessidade de maior rigor na análise dos filmes e creio ter forçado um pouco os alunos da ECA a discussões conceituais para eles distantes das demandas de quem se encaminhava para uma vida de cineasta. Era o momento do contato com o trabalho de Metz, Garroni,

Eco, Pasolini, com a necessária incursão nos textos de Saussure, Hjelmslev, Greimas, Barthes, Genette, Todorov, Propp, Bremond, Kristeva, para tentar uma compreensão mais global da questão do estruturalismo. Senti, nesse período, que precisava de maior conhecimento da história de determinados problemas para entender qual era afinal a especificidade do aporte desses autores que lia. Uma certa inclinação algébrica do pensamento estruturalista me era fácil assimilar mas ficava em muitos casos esta percepção de que minha ignorância em matéria literária e estética colocava minha possibilidade de operar com os conceitos dentro de limites estreitos. Pelo contato com os já então colegas da ECA - Paulo Emilio, Eduardo Peñuela, Maria Rita Galvão - ia ficando nítido o parentesco entre os estudos cinematográficos e os estudos literários, dentro do eixo da questão da narrativa. Ao mesmo tempo, a discussão da imagem, mesmo no campo semiológico, se apoiava numa tradição dos teóricos e historiadores da arte, como Panofsky, Francastel, Gombrich, Arnheim. Foi nítida a sensação de impotência, falta de fôlego diante do oceano. Mas a minha ingenuidade "filosófica" me dava a ilusão de que eu detinha alguns trunfos na travessia advindos da experiência com metodologia científica e da unidade de postura diante de tudo que uma cultura de esquerda, socialista, parecia garantir. A história tinha uma lógica, o Brasil um destino, a teoria uma missão iluminadora. Tudo convergia neste plano imaginário; na prática, porém, era o sufoco da situação política, o clima pesado na academia e a perda de amigos que tinham decidido que era o momento de uma confrontação radical com o regime. Apesar de um ou outro sobressalto, não sentia ameaças, pois o meu dia a dia se fazia desta dedicação à teoria, em parte assumida num tom missionário, de contribuição às mudanças desejadas: eu era leitor de

Althusser e tinha comprado seu elogio à prática teórica. Na verdade, o filósofo francês, para mim, resolvia tudo: era um marxismo estruturalista, fortemente cientificista, que se ajustava como uma luva às minhas ansiedades de ex-politécnico ideologicamente de esquerda, às voltas ainda com a física, assimilando as ciências da linguagem para achar um caminho de compreensão do cinema e das artes. Althusser marcou a formulação primeira de meu projeto apresentado quando me matriculei na pós-graduação em Teoria Literária na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, aceito pelo Prof. Antonio Candido que dava cobertura formal à orientação de Paulo Emilio(na época preparando a Tese de Doutorado). Era julho de 1971.

- o mestrado(1971/75)

A Faculdade de Filosofia foi uma revolução em minha cabeça. Num curto período, houve uma grande abertura de horizontes. Em 1971 e 1972, fiz dois cursos de pós-graduação, ambos de Antonio Candido, e acompanhei uma fase densa dos seminários de orientação na casa de Paulo Emilio. Além disto, segui os cursos de graduação de Marilena Chauí, como ouvinte, no Departamento de Filosofia.

Em agosto de 71, ao iniciar a pós-graduação, a configuração do meu projeto de pesquisa para Mestrado era a seguinte: levantamento histórico das teorias do cinema desde os anos 20, tendo em vista a elaboração de um panorama crítico e a ampliação de meu repertório para a condução do ensino na ECA. O objetivo de Paulo Emilio, parece, era me incentivar na direção de minhas obsessões(que não eram pequenas) e, como ele não fizera ainda sua "revolução nacional jacobina", teve bastante entusiasmo pela idéia de alguém mergulhar na leitura dos

teóricos franceses e Eisenstein. Dada a minha formação, havia o pressuposto teórico althusseriano: minhas leituras iam me colocar em contato com as ideologias cinematográficas e, situado depois do corte epistemológico instaurado pelas ciências da linguagem, eu trataria de entender o processo histórico que tinha resultado nas novas ciências.

Um ano e meio depois, toda a perspectiva havia mudado.

Meus interesses continuavam os mesmos - concentração do trabalho em Teoria e estudos da linguagem - mas o referencial tão amarrado que eu conseguira adotar até 1971 já entrara em colapso. A pós-graduação cumpriu rapidamente um dos seus objetivos que era o de ampliar minhas referências culturais e históricas de modo a que eu pudesse colocar o universo onde atuava dentro de um contexto maior, localizando melhor os problemas. Os cursos de Teoria Literária me trouxeram uma visão mais plural das tendências da crítica e da análise de texto, ao mesmo tempo em que me aproximaram mais da própria literatura, de modo a me livrar de uma certa "religião da teoria" que resultara de minha formação anterior pouco experiente na lida com a tradição literária e com os estudos de história(a menos das iniciações de quem procurava engajamentos históricos). Paralelamente, os cursos de Marilena Chauí ajudaram a destronar Althusser. Continuei estudando as teorias cinematográficas do período clássico como ideologias mas retirei as premissas teóricas por mim assumidas do Olimpo científico em que estavam, daquele suposto terreno da reflexão oposto à ideologia, conforme os termos do filósofo francês. Perdi o grande esquema de unificação teórica do trabalho mas creio ter ganho muito em percepção e conhecimento de determinados percursos da cultura neste século para além das fronteiras do cinema.

Além de fazer os cursos da pós-graduação - de Antonio

Cândido, Paulo Emilio, Boris Schnaiderman, Eduardo Peñuela e Irineu de Moura - pude naquela época organizar, com amigos, grupos de estudo dedicados às vanguardas históricas e ao Modernismo, numa atividade que gerava informações extremamente úteis para a análise das teorias cinematográficas dos anos 20. Enquanto eu conduzia a pesquisa junto aos textos europeus, os seminários com o orientador e com os colegas da pós-graduação privilegiaram o estudo do contexto brasileiro - foi em 1972 que Paulo Emilio iniciou o que ele próprio denominava a "fase jacobina" de seu nacionalismo. Minha tarefa continuou sendo levar para a rua Sabará a voz dos franceses; a troca de idéias, porém, foi abrindo na minha dissertação o espaço para a análise da crítica brasileira contemporânea ao material europeu que me ocupava. A influência dos seminários de orientação sobre a condução do meu trabalho individual foi, digamos assim, sutil, sem nenhuma observação direta sobre a necessidade ou conveniência de se incluir capítulos sobre a experiência brasileira. A abertura e "esperteza" do orientador deixaram com que acabasse ocorrendo meu interesse pela tradição nacional que, anteriormente, só me atraía em termos de Cinema Novo e do meu tempo, quando eu julgava que tudo o que havia de mais sério aqui no cinema começara nos anos 60. Neste aspecto, a ação de Paulo Emilio teve a mesma atitude já adotada frente a toda a minha pesquisa: criar um espaço que eu não percebia e me deixar "descobrir" as coisas, excelente tática, bem própria a seu estilo. O resultado foi que, nesta época da dissertação de mestrado delineou-se a tendência à ocupação com cultura brasileira que tem caracterizado meu trabalho até hoje, notadamente quando ele se ocupa da análise de filmes, de autores.

A dissertação que apresentei em 1975 - A procura da essência do cinema: o caminho da vanguarda e as iniciações brasileiras

- trazia a convivência dos dois eixos constantes do meu trabalho ao longo dos anos: a vontade de precisar conceitos, o gosto pela teoria, e a vontade de entender determinados processos da cultura brasileira tal como manifestos no âmbito do cinema. O resultado lá obtido me incomoda um pouco quando observo o livro Sétima Arte: Um Culto Moderno (Perspectiva, 1978), versão publicada quase idêntica à dissertação, pois creio não estar bem resolvida tal convivência dos dois eixos. O texto não se organizou nem como uma história das idéias mais gerais nem como uma história do percurso brasileiro mas como um leque de análises selecionadas tendo em vista a composição didática do quadro teórico dos anos 20 na França e no Brasil. A separação em duas partes - análise de textos franceses, análise de textos brasileiros - carece de organicidade por força de um certo desfoque no encaminhamento das relações entre uma e outra. O dado de unificação do campo observado é a presença marcante do que chamei "idealismo estético" (recolocação do cinema no espaço das Belas Artes, definição de essências ahistóricas) nos textos examinados. Tal denominação expressava minha preocupação com o problema da ideologia e já anunciava o tom incisivo da apreciação crítica endereçada a boa parte dos autores estudados.

- a bolsa de doutorado nos Estados Unidos.

Em junho de 1975, ocorreu a defesa da dissertação. Em julho, parti para Nova York com bolsa da Comissão Fulbright para estudar na New York University (NYU). A tentativa de bolsa para a França - tradicional matriz de nossas teorias - não havia dado certo e minha segunda opção era Nova York, apesar de conhecer pouco o mundo acadêmico norte-americano. No papel, o programa de estudos de teoria, crítica e

história do cinema era adequado; no corpo docente, havia Jay Leyda (eu estava interessado especialmente na formação da narrativa clássica, ou seja, em Griffith); além disto, precisava morar numa cidade com grande oferta de cinema e cultura para minorar as enormes lacunas e conseguir certa atualização.

A par da ansiedade diante da nova experiência, saí do Brasil com uma encomenda: Jean-Claude Bernardet, dirigindo uma coleção da Paz e Terra, cobrava o livro de introdução às teorias do cinema combinado algum tempo antes. Mantive nesta viagem minha tradição de tarefas duplas, divisões, vivência simultânea do que parece ser incompatível (curso de cinema, curso de engenharia) ou deveria acontecer na sucessão (curso nos EUA, tarefa de um livro em princípio em conflito com a viagem). Tal tradição terá continuidade. Naquele momento, cheguei a uma solução de compromisso razoável. Quase todos os cursos que fiz numa primeira fase ajudavam na composição do livro. Ao lado dos estudos mais ou menos convencionais de teoria focalizando Arnheim, Bazin, Kracauer, Mitry, encontrei um departamento cujo projeto cultural então (hoje não mais) se articulava a uma observação da estética do cinema a partir da perspectiva da vanguarda sediada em Nova York; alguns professores traziam uma profissão de fé modernista de um tipo muito particular, privilegiando na história do cinema o trajeto das vanguardas históricas (cubismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo) até o underground (cinema experimental norte-americano iniciado por Maya Deren em 1947), correlato ao processo de "atravessar o Atlântico" ocorrido com os movimentos da arte moderna a partir da Segunda Guerra Mundial. Pude então, em meu primeiro ano, completar um leque de estudos que mostrou certa vantagem em ter escrito O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência (Paz e Terra, 1977) numa

situação em que tinha acesso à melhor biblioteca especializada em cinema que já frequentei - a do Anthology Film Archive, centro da documentação do cinema underground dirigido por Jonas Mekas. Em agosto de 1976, pude terminar a primeira versão do livro, muito pouco modificada posteriormente. Resultou uma apresentação abrangente e concisa das principais teorias(tratadas novamente como ideologias, pensar ligado a interesses), do período clássico(anos 20) à hegemonia da psicanálise e da estética deconstrutivista dos anos 70. A empostação era didática - eu tinha em mente os cursos de Teoria e Linguagem Cinematográficas - sem esquecer a militância: defendia um tipo de cinema e atacava outro. O princípio orientador da exposição era a oposição entre as teorias do realismo, afinadas a um cinema da transparência(o ilusionismo da linguagem clássica e da narração mais convencional), e as teorias do modernismo, afinadas a um cinema da opacidade ativado pelas vanguardas(que tinha minha preferência). A oposição transparência/opacidade era muito presente na polêmica em torno da deconstrução deflagrada na França, dado mais recente no quadro da teoria cinematográfica; minha formação althusseriana ajudava muito na compreensão dos debates, uma vez que, no cinema, a deconstrução se vinculou muito mais a uma estética inspirada em Brecht tal como lido por Althusser do que numa assimilação mais profunda do pensamento de Derrida. Entendendo que a construção de um cinema político tinha como primeiro passo a crítica à própria noção de representação (a discussão da política começava com a discussão do próprio cinema), os teóricos da deconstrução coroavam um movimento contido em estado prático no cinema de Godard e faziam convergir o esquerdismo político, o primado da linguagem e a estética modernista. Sem uma adesão incondicional a estes teóricos, o meu livro neles se inspirava, refletindo a minha tendência

a privilegiar a questão do conhecimento(e seus obstáculos) na experiência do cinema. Ilusionismo e crítica do ilusionismo eram os gestos antagônicos e decisivos na pauta da análise ideológica dos filmes(e das teorias). Meu envolvimento maior com a prática da análise dos filmes e a percepção do estreitamento trazido por esta postura alteraram bastante minha perspectiva; no entanto, há aspectos da crítica ao ilusionismo do cinema clássico que permanecem como um valor central na minha apreciação dos filmes até hoje, dado bastante nítido na minha eleição de Glauber Rocha e do cinema moderno das décadas de 60 e 70 como focos privilegiados de atenção.

A redação de O Discurso Cinematográfico foi uma experiência de continuidade e ampliação da trilha aberta pela pesquisa do mestrado, voltada para a teoria do cinema. A experiência de Nova York foi mais decisiva em outra direção: a que me fez chegar mais perto das obras particulares, do texto filmico. Naturalmente, desde a graduação eu havia exercitado na análise da imagem e do som, de estilos cinematográficos, discursos específicos. Mas o empirismo e o gosto pelo exemplo, muito próprios à tradição anglo-saxã, me trouxeram um benefício enorme pelo contraponto estabelecido com a minha inclinação teorizante. Repetidas experiências de close-reading, sem o encaixe apressado em teorias gerais, me ajudaram a ganhar um pouco mais de segurança na lida com o texto filmico. De mesmo teor foi a contribuição trazida pela mais intensa exposição à produção cinematográfica de diferentes épocas, em particular aquela produção do início do século, especialmente o cinema de D.W.Griffith. Tive a sorte de participar no ano letivo 1976/77 de um grupo de pesquisa que, sob a supervisão de Jay Leyda, examinou a coleção dos filmes de Griffith, feitos entre 1908 a 1913, existente na Biblioteca do Congresso, em Washington. Esta

experiência de acompanhar em detalhe a formação do cinema narrativo clássico apoiou decisivamente meus estudos de linguagem e trouxe melhor compreensão de determinados percursos históricos. Esta pesquisa sobre Griffith lançou as bases de alguns trabalhos que fiz em torno do cineasta: produzi texto(datilografado- inédito) entregue a Jay Leyda, participei de um Seminário no Museu de Arte Moderna de Nova York, e escrevi artigos, um publicado na Itália - Revista Griffithiana - e outros dois publicados mais tarde no Brasil(Folhetim, 1984). Complementada aqui em 1983, na Cinemateca Brasileira e no arquivo pessoal de João Luiz Vieira(brasileiro que participou da equipe de Leyda), a pesquisa sobre Griffith gerou o livro introdutório D.W.Griffith: o Nascimento de um Cinema(Brasiliense, 1984).

Minha proposta de tese para a NYU, em 1977, incorporou diferentes momentos de minha formação até então. Significava um mergulho pessoal no close-reading, uma análise que daria a chance de lidar com filmes inseridos na "crítica ao ilusionismo" e um retorno à cultura brasileira. Tive o meu plano aprovado por um comitê presidido por minha orientadora, Annette Michelson. A proposta era a análise de filmes brasileiros do final da década de sessenta, aqueles relacionados com a atmosfera tropicalista de 1968 e suas duas derivações cinematográficas: a que gerou o Cinema Marginal(cujo precursor foi O Bandido da Luz Vermelha-1968) e a que deu continuidade à tradição do Cinema Novo(Macunaíma, Brasil Ano 2000, entres outros). Concebi a abordagem dos filmes a partir de questões gerais levantadas a propósito da conjuntura cultural que os cercava, levando em conta as matrizes estabelecidas por Roberto Schwarz e O.C.Louzada Filho, onde era central o conceito de alegoria para pensar os procedimentos da produção artística do final da década de sessenta. Voltei ao Brasil com este plano em mente,

preocupado em ajustar contas com o conceito de alegoria, então na moda em função do prestígio de Walter Benjamin e de seu livro Origem do Drama Barroco.

- o doutorado na USP.

Ao voltar dos Estados Unidos, reassumi as aulas de Linguagem Cinematográfica na ECA e, a partir de 1978, fui credenciado para dar cursos de pós-graduação. Um deles foi sobre GLAUBER; na preparação, retomei material que havia produzido para uma conferência dada na NYU em 1977 e pude desenvolver algumas intuições que geraram material completamente novo para mim. Parecia esboçada uma tese sobre o período da "estética da fome", faltando uma pesquisa complementar de curta duração, uma vez que o trabalho se encaminhava para um exercício de close-reading. Julguei que examinar previamente o cinema de Glauber até 1964 ajudaria a organização do trabalho sobre o final da década que deveria iniciar com Terra em Transe. Com o plano de tese para a NYU e este projeto já encaminhado sobre Glauber, eu tinha um esquema a ser cumprido a médio prazo, dividido em duas etapas que guardavam certa independência. E a primeira etapa já encontrava um contexto que trazia sua própria demanda: antes de viajar para os Estados Unidos, eu já estava matriculado e havia cumprido créditos para o Doutorado na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, com orientação de Paulo Emilio. Na volta, retomei as atividades como aluno da Faculdade de Filosofia e o professor Antonio Candido gentilmente me aceitou como orientando, substituindo Paulo Emilio que havia falecido pouco antes de eu regressar ao Brasil. Nova York poderia esperar até 1982 mas os prazos que eu tinha para dar continuidade e completar a pós-graduação

na USP terminavam em fevereiro de 1980. A par disto, o doutorado se afigurava necessário, consideradas as condições de trabalho na USP e as particularidades da ECA. O momento, portanto, apresentava demandas que se conciliavam com o desejo de conduzir o trabalho na F.F.L.C.H., concluindo a experiência iniciada antes da viagem. Em 1978 e 1979, preparei e redigi a Tese de Doutorado para a USP. Neste trabalho, tive a oportunidade de reunir a experiência do mestrado (as categorias da análise literária) e a dos estudos cinematográficos em Nova York (prática do close-reading e conhecimento do cinema clássico). A tese se estruturou a partir da oposição entre o Cinema Novo e o clássico (contraponto aos filmes de Glauber). Na análise dos filmes, o ponto decisivo foi a adoção da categoria do "foco narrativo" que assimilei através de curso do prof. Antonio Candido ministrado em 1971. Desde aquela época, tive forte ligação com este instrumento de análise que, na verdade, tem marcado a minha leitura dos filmes, sempre combinado com elementos de análise estrutural estudados desde os tempos da graduação. Minha inclinação ao raciocínio matemático se fez sempre presente na forma como procurei dispor das "variáveis" do processo narrativo e da composição visual (e sonora) para fins de análise e interpretação, embora não haja no que escrevo a explicitação de uma terminologia emprestada das ciências (a menos de um constante uso metafórico de termos da geometria e da mecânica, como trajetória, parâmetros, intersecção, força, movimento, impulso). Na tese - A Narração Contraditória, publicada em 1983 com o título Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome -, estes aspectos se mostram com nitidez. Com base nesta questão do foco, transplantada para o cinema com algumas adaptações, a estrutura de oposições novo/clássico permitiu caracterizar diferenças de estilo, havendo um esforço meu em articular

a análise formal e a interpretação do sentido afirmado pela obra, com especial ênfase na comparação com outras obras para definir seu lugar dentro de um contexto histórico-nacional. A arte não se reduz à ideologia e, neste sentido, desde esta tese de doutoramento, tenho procurado trabalhar a diferença entre os sentidos proclamados pela ideologia dos autores e aquele que a análise é capaz de ver expresso nos filmes. Este movimento de análise estética e seu cotejo com as questões ideológicas marca também a minha tese apresentada na Universidade de Nova York, a segunda etapa de meus estudos dos anos 60. De forma menos explícita, marca também o próprio texto para a Livre-Docência ora terminado (na verdade, a terceira etapa de algo que iniciei com a tese sobre Glauber).

- a experiência extra-universitária: a administração cultural

Quando eu estava já adiantado na redação da tese para a USP, recebi o convite de Carlos Augusto Calil para ocupar um cargo de coordenação do setor de pesquisa, documentação e publicações da "área cultural" da Embrafilme, no Rio de Janeiro. Calil assumiu a Diretoria de Operações Não Comerciais em abril de 1979 e comecei a me mudar para o Rio em junho, tendo no segundo semestre me alternado entre a vida universitária (basicamente a tese) e minha iniciação nos meandros da administração pública. Até então eu tivera a experiência burocrática na ECA, onde fui, muito cedo, Coordenador do curso de cinema do Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão por mais de um ano (73/74). No mais, tivera a participação em comissões e colegiados. De qualquer modo, nada tão absorvente e político como chefiar o Departamento de Documentação e Divulgação na Embrafilme que tinha

recursos para financiar pesquisas, publicar livros e era responsável pela revista Filme Cultura. Foi esta que deu mais trabalho, pela natureza da atividade editorial periódica e pela sua dimensão política no seio da "classe cinematográfica" (muitos interesses envolvidos na defesa ou ataque a filmes lançados).

A experiência da Embrafilme não durou muito - sai em abril de 1981 - mas foi marcante, seja pela aprendizagem do jogo político numa área tão minada como a de um cinema sempre às voltas com a escassez de recursos, seja pela minha sensibilização para os problemas da produção que antes observara apenas à distância, seja pelo conhecimento maior que trouxe do quadro da pesquisa cinematográfica em todo o Brasil. Há ainda que se destacar um dado bastante significativo: sair da órbita paulista e participar da vida cultural a partir de outro ponto, com a marca federal, foi quase tão iluminador, enquanto mudança de percepção, quanto tinha sido a viagem para o exterior, quando pude observar o Brasil e a minha formação dos EUA. Entre outros aprendizados, passei a ter outra percepção da política cultural e, desde então, pude entender melhor as mudanças institucionais na área da cultura e suas consequências para as artes no país. No trabalho, entre julho de 1979 e abril de 1981, não houve tempo para muita coisa, mas ficou a marca de uma nova fase da revista Filme Cultura e uma nova política de co-edições. Publiquei artigos na Filme Cultura, voltando a uma experiência de crítico que ficara abandonada mas o trabalho pessoal ficou no âmbito das leituras, quando possível. A fase Embrafilme, como período de atropelos, foi talvez o ponto de exagero em minha tendência "geminiana" a me dividir entre dois lugares, duas tarefas.

Em termos da vida acadêmica, este período provocou um significativo recesso na pesquisa. Não deixei de dar aulas na ECA e de

encaminhar a preparação da tese para a Universidade de Nova York a partir dos cursos de pós-graduação mas a tese só deslanchou quando saí da Embrafilme(seria demais pedir a Calil que me desse espaço para outra tese, repetindo a experiência de 79). Além da concentração na Tese, o dado novo deste momento em que voltei plenamente à universidade, em 1981, foi o início da atividade de orientação de pós-graduandos. Entre 1981 e 1984, porém, minha ação foi pequena e dispersa, acompanhando alunos na fase inicial de créditos de curso, sem maior coordenação de conjunto e envolvendo temas muito dispares. Esta disparidade era praticamente inevitável por força do caráter ainda indefinido da pós-graduação na área, com poucos orientadores e uma clientela "tateante" apresentando demandas muito variadas que se expandiam pelo universo amplo e multidimensional da pesquisa em cinema e fotografia. Eu, em particular, naquele momento inicial apenas consegui estabelecer um recorte de linhas de orientação dentro de balizas muito gerais: "teoria e linguagem cinematográficas", "cinema brasileiro". O que constituiu uma vaga plataforma para o futuro.

- completando o doutorado em Nova York.

Alguns amigos já me perguntaram porque afinal voltei à NYU para repetir o doutoramento(burocraticamente inútil, pois não era necessário; além disto, não tomei providências para a revalidação). Na verdade, valeram a tentação da viagem e a perspectiva de dar continuidade a um diálogo para mim fundamental. Esquecer a NYU seria terminar uma etapa como ex-aluno desistente, gesto libertário que não alcancei nem em relação à Politécnica(muito menos sedutora do que Nova York). Em termos práticos, o PhD significava manter o contato com

instituições norte-americanas no futuro, a começar pela própria NYU e seu pessoal. Confesso não ter pensado naquilo que tem sido a satisfação maior desde que terminei a tese lá: poder atingir outros leitores com texto em outra língua mais acessível do que a minha(o sistema de micro-filme centralizado em Michigan funciona bem e tenho notícia das cópias tiradas anualmente a pedido de pesquisadores).

Ironicamente, a viagem para completar o doutorado não constituiu nenhuma recompensa: nos quatro meses que lá fiquei não fiz nada além de completar a própria tese. Paguei o preço da experiência na Embrafilme que atrasou a pesquisa e a redação(só iniciei em julho de 1981). Cheguei a Nova York em fevereiro de 1982 com uma primeira versão completa, porém cheia de problemas. Robert Stam me auxiliou muito na revisão do texto em inglês, foi meu primeiro leitor. Minha orientadora, Annette Michelson, reiterou sugestões de mudanças que me ocuparam por três meses inteiros; no mais, foi a corrida da entrega e a defesa.

A tese de Nova York foi minha primeira aproximação ao problema da alegoria como expressão de um diagnóstico geral da nação feito pelo cineasta brasileiro, estratégia típica à segunda metade dos anos 60. Em primeiro lugar, ela exigiu um estudo da própria noção de alegoria, pois a argumentação de Roberto Schwarz em seu artigo "Cultura e política: 1964/69" envolvia uma referência à polêmica Lukacs/Benjamin sobre a arte moderna que eu precisava estudar melhor. A leitura destes autores mostrou a necessidade do retrospecto(o texto de Benjamin sobre o drama barroco até hoje está para mim cheio de enigmas). A partir de 1979, fiz um percurso bibliográfico (Todorov, Auerbach, Jean Pépin, Paul de Man, Angus Fletcher, Panofsky, Gombrich, entre outros) que me desse uma visão geral da história da própria noção de alegoria e sua relação com os distintos contextos em que teve maior relevância. Como

um subproduto deste percurso e em função do meu interesse específico por Walter Benjamin, a leitura de comentadores da tradição alemã em Teoria Literária me levou ao trabalho de Fredric Jameson e, durante este período, iniciei, juntamente com Iúma Maria Simon e Fernando Oliboni, a tradução do livro Marxismo e Forma, terminada somente em 1983. Nos estudos de alegoria, cheguei, em 1981, a um quadro preliminar, horizontal, sem profundidade, mas suficiente para o meu trabalho com as diferentes modalidades de representação alegórica manifestas nos filmes brasileiros e na produção cultural do mesmo período. Em termos da economia do meu próprio texto, tomei o livro de Angus Fletcher - Allegory: the Theory of a Symbolic Mode. Ithaca, Cornell Univ.Press, 1970 - como baliza na especificação das estratégias alegóricas dos filmes. E tracei um quadro evolutivo que me pareceu inteligível em termos da passagem, no cinema brasileiro, do alegorismo profético de Deus e o Diabo, à alegoria mais próxima do drama barroco cristalizada em Terra em Transe, e desta para a alegoria da "crise de identidade", irônica, autocorrosiva de O Bandido da Luz Vermelha, seguida, para terminar o percurso, pela alegoria deconstrutiva de Bressane e Tonacci. Estas transformações foram, na tese, associadas aos distintos momentos da vida política brasileira na década de 60 e foram cotejadas a partir da oposição entre representação teleológica e representação não teleológica da história(no caso, referenciadas ao percurso histórico do Brasil moderno). Em termos cinematográficos, o quadro evolutivo significava a passagem do Cinema Novo ao Cinema Marginal. No close-reading dos filmes que compunham o quadro evolutivo, a categoria central foi novamente a do "foco narrativo", articulada agora com instrumental apto a caracterizar as modalidades alegóricas no arranjo geral de cada filme. Dado que estes,

por diferentes vias, tematizavam o subdesenvolvimento brasileiro, o título geral escolhido para a tese foi Allegories of Underdevelopment: from the aesthetics of hunger to the aesthetics of garbage.

Voltando ao Brasil, sempre pensei complementar este trabalho, uma vez que a condição para apresentar a tese nos Estados Unidos tinha sido a de usar somente os filmes disponíveis em Nova York, filmes que a banca pudesse ver. A inclusão de mais filmes no trajeto e a referência maior ao contexto geral da cultura eram passos necessários para preparar a publicação do texto cuja estrutura me agradava. Acabei por adiar até hoje tal complemento, em parte pela síndrome do "falta alguma coisa", em parte porque outras tarefas e circunstâncias favoreceram a volta aos Estados Unidos para uma nova pesquisa sem ter fechado o círculo aberto pela viagem anterior.

- pesquisas e livros entre 1982 e 1985

Este período após o retorno dos USA se caracterizou por trabalhos em resposta a demandas de momento que nem sempre permitiram que eu definisse a ordem das tarefas, o que gerou um vai e vem entre os diferentes assuntos a que me dedicara desde os anos 70. Na universidade, os cursos de graduação deram continuidade à minha grande faixa de regularidade até os dias de hoje: as aulas de Linguagem Cinematográfica. Na pós, foi a mesma rotina até 1984, quando consegui montar um sonhado seminário com orientandos - análise de filmes clássicos e modernos - para ajudar no encaminhamento das dissertações e teses, mas este se inviabilizou nos anos seguintes, apesar dos resultados satisfatórios conseguidos. Ganhei experiência nesta fase mas ainda não tinha atingido o momento em que os orientandos chegam à etapa

de término de tese, o qual aprendi, já em 1987, ser o instante dramático em que o orientador novo aprende o ofício.

O lado mais gratificante desse período 1982/1985 foi o das publicações. Logo ao chegar da viagem, em junho em 1982, eu já trazia o compromisso de organização de uma antologia de textos de Teoria do Cinema. A encomenda era de um livro que complementasse O Discurso Cinematográfico, reunindo os autores lá comentados. Retornei ao material por mim sempre usado nas aulas da ECA, de Linguagem ou Teoria, ou mesmo na pós-graduação, e fiz a escolha de alguns textos. Uma pesquisa adicional(aliás, iniciada ainda em Nova York, na medida em que foi possível) permitiu o acréscimo de material mais recente, notadamente o de orientação psicanalítica que ganhou hegemonia na teoria cinematográfica a partir de meados dos anos 70. Estabeleci um critério de organização e dividi o livro em três partes: uma de teóricos clássicos que explicaram o cinema clássico, outra de teóricos da vanguarda e uma terceira de material mais recente voltado para a nova psicanálise do cinema. Sempre que possível, inclui textos que acentuavam a relação entre as estruturas do cinema e a experiência do espectador em sua relação com o filme, daí o título A Experiência do Cinema. Fiz a introdução geral e a de cada texto, requisito mínimo de uma antologia como esta. A editora Graal, em co-edição com a Embrafilme, publicou o livro em 1983, na mesma época em que a Brasiliense publicou o Sertão Mar.

Mais para o final de 1982, estendendo-se até meados de 1983, participei de uma pesquisa patrocinada pela Funarte focalizando a questão da indústria cultural no Brasil. Tal pesquisa deu continuidade aos estudos sobre o Tropicalismo, pois me concentrei num exame daquele momento chave da modernização brasileira neste plano: o final da década

de sessenta. E tive como tarefa uma apreciação da questão estética referida a este momento de modernização, voltando então aos textos sobre a produção cultural brasileira atenta ao problema dos meios de comunicação.. Observar os textos sobre a comunicação de massa e a indústria cultural publicados no Brasil entre 1965 e 1970 implicava em voltar a Benjamin e a questão da alegoria na modernidade; observar a polêmica em torno da cultura brasileira correlata à tomada de consciência do papel central dos meios era examinar o tropicalismo, a hegemonia da paródia, o retorno a Oswald de Andrade na lida com a questão nacional. Tive, deste modo, a oportunidade de continuar a pesquisa sobre os anos 60. Apresentei como resultado um texto que, na parte referente à alegoria, iria servir de base, em 1984, para uma conferência posteriormente publicada em separata de distribuição restrita(a mesma que está anexada à presente Tese de Livre Docência). Esta conferência traz um panorama da questão da alegoria um pouco mais seguro do que o usado na tese de 1982 e, pela primeira vez, eu ousava comentários e diagnósticos sobre questões da cultura que extravasavam um pouco a esfera do cinema. Neste particular, a construção de uma base teórica para discutir a questão da alegoria na arte brasileira de 60 e 70 dava mais um passo. O seguinte acabou sendo dado em 1986, nos Estados Unidos, no contexto de uma viagem que, embora dedicada a outra pesquisa e outra ordem de questões, permitiu a exploração de uma certa intersecção entre o estudo de alegoria-modernidade-Brasil anos 60 e o estudo da questão do melodrama no cinema(motivo da viagem). A origem da nova pesquisa se deve a uma destas demandas de momento.

Em 1983, por ocasião do lançamento de Sertão Mar, recebi a proposta de um livro introdutório a D.W.Griffith para a coleção Encanto Radical, da Brasiliense. O tipo de texto solicitado era um desafio e eu

tinha condições de examinar o cinema de Griffith como nunca antes no Brasil: a Cinemateca Brasileira estava preparando uma Mostra Retrospectiva para 1984 e os filmes estavam chegando dos Estados Unidos. Em função dos meus estudos de linguagem, sempre me ocupei com esta figura impar na história da formação do cinema clássico e escrever sobre Griffith era voltar ao material acumulado no período 75/77, quando fui aluno de Jay Leyda, e examinar os dados novos que a pesquisa sobre os gêneros da indústria do cinema, feita nos EUA e na França, havia introduzido a partir do final dos anos 70. O livro foi publicado em 1984 com o título D.W.Griffith: o Nascimento de um Cinema. Desaguou aí a experiência de professor de Linguagem Cinematográfica, a pesquisa em Nova York, minha preocupação incipiente com os gêneros da cultura de massa; preocupação esta despertada, de um lado, pela pesquisa teórica a que eu tinha acesso e, de outro, pelo próprio cinema dos anos 70/80 onde se destacavam, no meu interesse, as estratégias de incorporação do melodrama pelos cineastas brasileiros e as invenções de Fassbinder que criaram uma nova dramaturgia a partir do gênero hollywoodiano. Ficou do livro, como herança, o desejo de um projeto de pesquisa que abriria novo campo de estudos para mim, de certo modo inverso e complementar ao que até então eu havia feito. Eu tinha me dedicado, quase sempre, a trabalhos que demandavam o estudo da questão da modernidade, das vanguardas históricas, de autores como Eisenstein e Godard, de movimentos como o Cinema Novo; havia me mantido fora da pesquisa do cinema industrial(exceto aquele da sua formação lá no início do século). A simpatia estivera(e está) com os projetos de cinema alternativo onde a produção industrial entrava no jogo como "contrário dialético". Agora, tratava-se de mergulhar no centro da cultura de massa. A perspectiva de me instrumentar para analisar não só o cinema,

mas também a ficção veiculada pela TV, era bastante sedutora. De um lado, havia um certo refluxo na área dos cinemas alternativos(a questão do esgotamento das vanguardas) e, de outro, o cinema de autor, a exemplo de Fassbinder e Wenders, procurava novos caminhos que estimulavam o estudo do cinema norte-americano. De outro, minha lida com o cinema de Júlio Bressane, que dava continuidade ao trabalho com o moderno filme brasileiro de autor, permitia uma intuição, ainda vaga naquele momento, de que eu precisava buscar novos referenciais. Em visão retrospectiva, vejo isto claramente no andamento do curso que dei sobre Júlio em 1984, menos interessante na medida em que as aulas iam se afastando dos filmes que eu estudara para a tese da NYU.

Na época(1984/5), o fator decisivo no encaminhamento dos trabalhos foi a circunstância pessoal e esta acabou favorecendo o projeto da viagem; não esperei: a Bolsa de pós-doutorado CAPES/Fulbright viabilizou a pesquisa sobre o melodrama em Nova York e Washington no ano de 1986. Com esta decisão, o livro sobre Griffith e o projeto de pesquisa aí gerado acabaram selando uma mudança de rumo que instalou, de vez, a duplicidade de empenhos de minha parte. Por enquanto, me divido entre a experiência de alguns aspectos negativos desta divisão e a esperança, confirmada por alguns sinais, de que ainda encontro caminhos de articulação mais feliz daquilo que vivo ainda hoje como fratura.

Tal fratura foi sentida desde seu início, em 1984. Estava sabido que eu tinha muito ainda a fazer para completar o que havia começado com a tese da NYU; de fato, com a tese da USP : o Sertão Mar. Ganhou, porém, a ansiedade por uma aproximação mais armada ao cinema contemporâneo, aos debates do presente, acrescida da sedução da viagem que, virtude nada desrezível, me livraria do cotidiano da ECA que

estava de amargar, pois eu coordenava o curso e me sufocava na burocracia num momento difícil. Cumpri o mandato de coordenador em julho de 1985 e tratei de preparar a viagem. A dívida para com a pesquisa interrompida do cinema brasileiro recebia um saldo simbólico antes de minha fuga, digamos assim: em novembro de 1985, foi lançado o livro O Desafio do Cinema, editado por Jorge Zahar Editor dentro da coleção "Brasil: os anos de autoritarismo - análise, balanço, perspectivas". Este livro contém um texto meu, um de Jean-Claude e outro de Miguel Pereira, os três dando conta de aspectos do cinema brasileiro entre 1964 e 1984. O meu texto, "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor " trazia um diagnóstico relativamente amargo que refletia minha relação problemática com o cinema brasileiro dos anos 80 e, em geral, com uma certa atmosfera "pós-moderna" da cinefilia em seu retorno aos mitos da indústria dos anos 40 e 50. De maneira condensada, incorporei ao texto formulações encontradas em trabalhos anteriores não publicados, principalmente o material em torno da tese para a NYU, de modo a consolidar a postura de defesa de um cinema de autor alternativo, afinado a projetos da modernidade estética dotados de uma certa negatividade frente aos parâmetros da modernidade técnico-econômica e burocrática. Com o cinema alternativo em crise nos anos 80, minha posição tomou um ar de nostalgia, "fixação nos anos 60". O pouco de feedback que consegui a partir deste trabalho me ajudou a delinear melhor a minha "questão principal" norteadora da reflexão sobre cinema neste período mais recente, em meio às minhas divisões e emperramentos: tentar entender como, no cinema(em especial no brasileiro), se processou esta dissolução das utopias da modernidade e como foram se configurando, para além das ondas de momento, os traços da produção e do clima

ideológico hoje dominante. Desde que trabalhei com o Tropicalismo da primeira vez, estive às voltas com as questões da intertextualidade e percebi a minha recusa em trabalhar o problema na esfera exclusiva do diálogo entre as obras e a minha recorrente leitura das "citações" ativadas pelos filmes em sua relação com demandas originadas no terreno político-ideológico. De lá para cá, esta tendência tem se reforçado. Mas a minha não adesão às idéias-força que moldam a cultura cinematográfica de hoje não mais se desdobra na continuidade do apostolado modernista cuja tônica era apontar os avanços estéticos a partir da dinâmica interna do próprio mundo do cinema. De 1986 para cá, minha resposta ao descompasso com o presente é um esforço de compreensão que procura maior apoio num quadro sócio-histórico mais amplo. O que significa inventar uma tarefa para a qual sinto a insuficiência de preparo. E sentia mais ainda em 1985, quando este quadro ficou claro para mim a partir de aulas, conversas e textos que escrevi na época(incluída uma pequena intervenção no debate sobre o pós-moderno publicada no Folhetim).

Neste sentido, apesar da pesquisa sobre o melodrama instalar uma divisão, um adiamento de tarefas já assumidas, assumi o novo projeto, satisfeito com a chance que ele trazia de estudar história, teatro, cinema, as questões da modernidade. Isto prevaleceu sobre o efeito que hoje percebo negativo para a organização do material dos anos 60 que me ocupa há tanto tempo. Estou no momento vivendo a ansiedade deste processo que tem na Tese de Livre-Docência mais uma etapa, que ainda não é a final.

- a pesquisa de pós-doutoramento.

O projeto que conduzi em Nova York estava concentrado no estudo de Griffith como um polo a partir do qual eu poderia entender melhor o papel do melodrama no desenvolvimento da linguagem do cinema narrativo clássico. Para tanto, precisei recuar um pouco e estudar o teatro popular do século XIX, não em profundidade, mas para recolher subsídios para analisar a herança desta cultura do espetáculo incorporada ao cinema, sua linguagem de cena, sua relação com público e mercado, sua dramaturgia, seus valores. Tive a ajuda de Jay Leyda e de pesquisadores do early cinema (Tom Gunning, Charles Musser, Miriam Hansen). Minha bibliografia incluiu, entre outros, autores como Peter Brooks, George Steiner, Nicholas Vardac, Paul Ginisty, Robert Heilman, Eric Bentley, Michael Booth, Raymond Williams, Daniel Gerould, Peter Szondi. Combinando leituras e exame de filmes do início do século, montei um primeiro referencial que utilizei para o trabalho "Allegory and Melodrama in Griffith's The White Rose". Apresentei esta análise do filme realizado em 1923 no Columbia Seminar que reunia pesquisadores no Museu de Arte Moderna de Nova York em encontros mensais. Pelo título, está clara a conciliação conseguida entre meus diferentes rumos, pois toda a dramaturgia pedagógica de fundo cristão que domina o cinema de Griffith - e boa parte da produção sério-dramática do início do século - tem uma dimensão alegórica muito evidente. Tal dimensão vem da morality do teatro medieval que, na cultura de massa do século XX, é trabalhada dentro do esquema de um melodrama do happy end que incorpora, à alegoria cristã, a "salvação" intra-terrena do laço conjugal sem impurezas, ideal da cultura burguesa.

Caracterizar este processo, foi o movimento central do texto sobre Griffith, o qual reflete os aspectos mais históricos da pesquisa feita em 1986. Há outros aspectos dela que se ligam à análise

do cinema contemporâneo: estudei alguns filmes de John Stall(anos 30/40, matriz do cinema de Douglas Sirk) e Douglas Sirk(uma das matrizes do cinema de Fassbinder) para trabalhar as transformações do melodrama num período mais recente, sob o impacto da modernização da sociedade e da psicanálise que se instalou no senso comum norte-americano a partir dos anos 50, substituindo o referencial religioso na leitura da experiência afetiva.

A pesquisa nos EUA também sofreu seus percalços. A grande retrospectiva do cinema brasileiro promovida, em 1987, pelo Centro Pompidou, em Paris, teve seu catálogo/livro organizado por um brasileiro, Paulo Paranaguá, que encomendou textos de críticos brasileiros. Isto, no meu caso, significou trabalhar, em 1986, em dois artigos - um sobre Glauber, outro sobre a crítica brasileira - e minha lentidão fez com que as oscilações entre Glauber e Griffith, a crítica brasileira e o melodrama, durassem mais do que deviam. Voltei para o Brasil com a sensação de que o ano poderia ter sido mais bem aproveitado, não tanto em termos dos estudos, mas no encaminhamento de um projeto concreto de trabalho. O pouco material existente no Brasil dificulta a continuidade de pesquisas e até mesmo de textos começados num centro mais aparelhado. Desde que voltei, dois projetos estão até hoje à espera: a análise da representação da história em Griffith - Nascimento de uma Nação, Intolerância, Orpheans of the Storm e America - em sua relação com a concepção melodramática e o alegorismo cristão; e o estudo do filme de Fassbinder O medo corroi a alma em sua relação com All that heaven allows(1956) de Douglas Sirk. No primeiro caso, o horizonte é a comparação com a representação da história no alegorismo de Glauber; no segundo, é minha caracterização de certos processos de intertextualidade no cinema contemporâneo a partir de um dos cineastas

que mais admiro. Pretendo incluir estes dois trabalhos numa coleção de ensaios em torno da questão do melodrama no cinema, coleção que está ligada a uma pesquisa que estou iniciando no momento.

- o período de preparação da Livre-Docência e a pesquisa atual.

Na volta dos EUA, tive um ano bastante disperso e entrei num período em que o trabalho de "costurar" o inacabado se embaralhou com o atendimento a demandas de circunstância que, embora comprometessem o ritmo da pesquisa pessoal, eram imperativas para o "equilíbrio do orçamento". Aceitei algumas tarefas com muito agrado - as conferências da Funarte que deram ensejo a texto teórico que me interessava são um exemplo. Mas me dispersei em um punhado de palestras e outros trabalhos(texto para catálogo de uma mostra de cinema que nunca se realizou, viagens para repetir coisas já ditas) de um modo que reflete, acredito eu, a crise do ofício de professor universitário no Brasil, o qual teve em 1987 e 1988 seus anos mais agudos para quem trabalha na USP. No meu caso, este momento bastante desfavorável coincidiu com uma fase em que meus compromissos no cotidiano da Escola me fizeram lidar com novos problemas, o que acrescentou exasperação ao desencanto. As frustrações se somavam: um certo "sair dos trilhos" na condução da pesquisa; a vivência bem aguda dos emperramentos burocráticos como alguém que, desde o início da carreira, participou da administração de um curso bastante complicado como o de cinema; o sentimento de apatia diante da consciência de antigos problemas da Pós-graduação em Artes em sua estrutura geral(entre 1987 e junho de 1989, fui membro da CPG); a insatisfação diante da dificuldade em conduzir um projeto acadêmico mais coerente na minha

própria atividade pessoal de orientação. A grande excessão neste quadro foi a sensível melhoria do nível dos alunos ingressantes no curso de graduação face a um longo período de baixa, melhoria de nível que foi confirmada em 1989.

1987 e 1988 foram, talvez, os anos mais problemáticos de toda a minha vida profissional. Vistos retrospectivamente, trazem a compensação de terem dado início ao enfrentamento de questões que só agora podem ser vistas com mais clareza. Uma destas questões era a da já comentada superposição de projetos de pesquisa; as outras duas diziam respeito ao ensino. Na graduação, foi(e está) se esgotando a nossa capacidade de convivência com a estrutura curricular legalmente instituída, o que produziu uma mobilização maior dos professores no sentido da mudança; dada a minha experiência em diferentes fases da Comissão de Graduação da ECA, me envolvi na discussão de uma proposta nova que só agora começa a trazer a esperança de efetiva alteração, junto ao MEC, de uma grade que, desde meus tempos de aluno, sufoca nosso trabalho em função de nossa mal resolvida inserção na área de Comunicação Social(a dicotomia entre um Tronco Comum - coquetel de teorias sem estrutura - e uma Formação Específica já há tempos mostrou sua ineficácia). Na área da pós-graduação, não eram(e não são) menos complicadas as questões estruturais do curso de cinema, dado o pequeno número de orientadores em relação ao vasto campo e sua multiplicidade de aspectos(culturais, nacionais, estéticos, técnicos, econômicos) e dada, no plano mais pessoal, a permanência das antigas dificuldades em sistematizar melhor as linhas de orientação. O meu período de mandato na CPG da Escola só trouxe maior consciência dos problemas mais gerais das áreas de comunicações e artes sem que, em 1987 e 1988, se pudesse chegar a alguma proposta de reversão do quadro atual de massificação e

queda de nível. No cinema, só recentemente se adensam as conversas e reuniões para encaminhar alterações de estratégia na composição dos cursos e na seleção de candidatos. Ou seja, agora em 1989 aparecem sinais de solução para problemas crônicos que foram vividos naqueles dois anos no seu aspecto mais negativo.

Em 1989, a partir da experiência anterior de acompanhar 4 pós-graduandos em sua fase final, creio ter chegado a uma postura mais segura no trato pessoal do problema da orientação, dando um passo na direção de um melhor equilíbrio entre as demandas opostas (flexibilidade de temas e possibilidade efetiva de orientação). Por outro lado, estou convencido de que contribuirei mais para o desenvolvimento do curso de pós-graduação na fase atual planejando cursos não tão estreitamente ligados aos temas particulares de pesquisa em que estou envolvido(como aconteceu entre 1981 e 1987); sinto urgente uma melhor preparação inicial dos alunos no plano da história e da teoria. Neste sentido, minha idéia é alternar: de um lado, cursos sobre tópicos do cinema brasileiro que conheço melhor e sobre questões específicas da linguagem; de outro, cursos concebidos para oferecer o leque mais amplo possível de informações históricas e conceituais(sem, evidentemente, gradualizar a pós-graduação). Em 1988, tive uma experiência positiva com o curso "Teoria e crítica do realismo cinematográfico", exemplo desta alternativa de maior amplitude temática.

A par desta atividade de ensino, da elaboração da tese e de uma ou outra atividade^{de} extensão(palestras, basicamente), procurei neste último período dar continuidade à pesquisa sobre o melodrama - o polo oposto ao da tese em minha divisão. Elaborei projeto de pesquisa que penso resultará em uma das partes do livro de ensaios que desejo

escrever(o que incluiria os capítulos sobre Griffith, Sirk e Fassbinder). Este projeto tem como objeto de estudo as adaptações feitas no cinema das obras de Nelson Rodrigues. Apresentei a proposta ao CNPq e, a partir de abril de 1989, estou recebendo bolsa de pesquisa(válida por dois anos) para desenvolver esta proposta. O horizonte do trabalho é a consideração mais de conjunto de todos os filmes que estiverem disponíveis, realizados desde os anos 50. Porém, em primeira instância, estou interessado na análise dos filmes de Arnaldo Jabor baseados nos textos de Nelson(já examinei o filme Toda nudez será castigada(1972), tendo feito uma primeira leitura e comparação com o texto original da peça). Espero que esta pesquisa signifique uma abertura de todo um campo de reflexão sobre a cultura brasileira dentro de um eixo novo para mim, mais relacionado com questões de dramaturgia e o diálogo cinema-teatro-televisão-jornal. Nesta direção, procurarei "costurar" todo este processo que iniciei ao resolver estudar os problemas internos à estética da indústria cultural e não apenas as obras de vanguarda em contradição com esta indústria. A Tese de Livre-Docência, a tese de doutoramento para a NYU e outros materiais que reuni ao longo dos anos permitem a esta altura um "fechamento"(sempre provisório) de meu debate com os anos 60 a partir da moldura conceitual até aqui utilizada e a partir das preocupações culturais e ideológicas que me impulsionaram desde os anos 70. Tudo dando certo, 1990 trará a chance de publicações do já feito e de concentração nesta nova linha dentro da qual estou ainda estruturando meu pensamento.

3. Atividades cinematográficas. [DOC 4]

1969 : Montagem do curta-metragem A morte da strip-teaser, dirigido por Eduardo Leone.. produção da E.C.A. em 16mm.

1970 : Montagem do curta-metragem Cacilda, dirigido por João Cândido Galvão de Barros, produção em 35 mm financiada pela Comissão Estadual de Cinema.

1972 : Montagem do média-metragem Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars, dirigido por Carlos Augusto Calil, produção em 35 mm financiada pela Comissão Estadual de Cinema.

1975 : Participação na equipe de pesquisa e roteirização do média metragem De Revolutionibus, dirigido por Marcelo Tassara, produção da E.C.A. em convênio com o Instituto Nacional de Cinema.

4. Atividade docente.

4.1. Anterior à carreira universitária

1969/1971 - Professor de fisica do curso preparatório a vestibulares MAC-POLI, em Campinas, 1969/1971.

[Documentação extraviada]

4.2. Cursos de graduação ministrados na E.C.A., - USP [DOC 5]

1971 - Teoria do cinema

1972 - Fotografia ... 1*sem.

Linguagem Cinematográfica...2*sem.

1973 - Linguagem Cinematográfica...1* e 2* semestres

1974 - Introdução à Telerradiodifusão, ao Cinema e ao Teatro

(Parte de cinema)... 1*semestre

Linguagem Cinematográfica ... 2*sem.

1975 - Introd.à Telerradiodif., ao Cinema e ao Teatro...1*sem

1978/1979/1980 - Linguagem Cinematográfica...1*sem.

1981/1982/1983/1984/1985 - Linguagem Cinematográfica...2*sem.

1987 - Cinema Brasileiro II...1*sem.

Teoria do Cinema... 2*sem.

1988/1989 - Linguagem Cinematográfica... 2*sem.

4.3. Cursos de pós-graduação ministrados na E.C.A. -USP [DOC 6]

1978 - Glauber Rocha: o estilo e suas determinantes. 2*sem.

1979 - O estilo como categoria de análise em história do cinema
2*semestre.

1980 - O estilo como categoria de análise em história do cinema
2*semestre.

1981 - Glauber Rocha: o estilo e suas determinantes. 2*sem.

1982 - Cinema Brasileiro: Alegoria e Tropicalismo. 2*sem.

1983 - Cinema Brasileiro: Alegoria e Tropicalismo. 1*sem.

1984 - Júlio Bressane: do metacinema à mitopoética. 1*sem.

1985 - Cinema Brasileiro: Alegoria e Tropicalismo. 1*sem.

- 1987 - Glauber Rocha: o estilo e suas determinantes. 1*sem.
- 1988 - Teoria e critica do realismo cinematográfico. 1*sem.
- 1989 - Cinema Brasileiro: Alegoria e Tropicalismo. 1*sem.

4.4. Cursos-extra e seminários.

- 1974 - "A problemática do cinema: os anos 20 e a emergência da teoria". Curso composto de 16 aulas, ministrado na Sociedade Amigos da Cinemateca, maio/julho. [DOC 7]
- 1983 - Seminário "Cinema e política: o exemplo Fritz Lang". Conduzido em tres sessões no Instituto Goethe, em São Paulo, dias 14,15,16/junho. [DOC 8]
- 1985 - "Cinema: 6 lições". curso promovido por Brasiliense-promoções culturais, ministrado por mim e por Jean-Claude Bernardet, em novembro/dezembro. [DOC 9]
- 1987 - "Glauber Rocha: da estética da fome à estética do sonho". curso ministrado em 4 aulas no 19*Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, em São João Del-Rey, julho de 1987. [DOC 10]
- 1988 - "A linguagem do cinema clássico". curso ministrado em 4 aulas no 20* Festival de Inverno da UFMG, em Poços de Caldas, julho de 1988. [documentação extraviada]

1989 - "O cinema pós-moderno". módulo de três aulas ministrado nos dias 30 e 31 de maio, e 1 de junho, dentro do curso sobre "Pós-modernidade" promovido pela Universidade Federal de Santa Catarina, durante o primeiro semestre.

[DOC 11]

1989 - "Alfred Hitchcock". módulo de 4 aulas dentro de um curso de 16 aulas ministrado por três professores no 21* Festival de Inverno da UFMG, em Belo Horizonte;

julho.

[DOC12]

5. Cargos e funções administrativas na E.C.A. - USP. [DOC 13]

- 5.1. Membro suplente do Conselho do Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e TV - CTR. Eleito em 1972 Representante dos Auxiliares de Ensino; a partir de 1973, membro titular, até maio de 1974.
- 5.2. Responsável pelo Setor de Cinema do CTR, de março de 1973 a abril de 1974.
- 5.3. Membro da Comissão Assessora do Conselho Departamental para o curso de cinema do CTR, de junho de 1974 a julho de 1975.
- 5.4. Membro da Congregação da E.C.A., Representante dos Auxiliares de Ensino, junho/julho de 1975.
- 5.5. Membro do Conselho Departamental(CTR), Representante dos Mestres, 1977/1980.
- 5.6. Coordenador da Comissão de Ensino do CTR - 1978/1980
- 5.7. Membro da Comissão de Ensino da E.C.A. - 1978/1980.
- 5.8. Membro da Congregação da E.C.A. - Representante suplente dos

doutores. 1983/1985.

5.9. Coordenador do curso de cinema do CTR - 1983/1985.

5.10. Membro da Comissão de Graduação da E.C.A. Representante do CTR, 1982/1984. Designado Vice-Presidente da Comissão em agosto de 82.

5.11. Membro da Comissão de Pós-graduação da E.C.A., Representante do CTR, 1987/1989.

5.12. Membro da Comissão de Graduação da E.C.A., Representante do CTR, a partir de 21 de março de 1989.

6. Participação em Bancas.

6.1. Bancas de Concurso.

a) Membro da Banca Examinadora do concurso de ingresso à carreira docente, junto ao Dep. de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão da E.C.A.-USP, disciplinas Cinema de Animação e Cinema de Animação II. Candidato: Marcelo Giovanni Tassara. Dezembro de 1981. [DOC 14]

b) Membro da Comissão Examinadora do concurso de Professor Titular do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Dias 03/04/05 de outubro de 1983. Candidato: José Tavares de Barros. [DOC 15]

c) Membro da Comissão Examinadora do concurso de ingresso à carreira docente junto ao Dep. de Arte da Faculdade de

Comunicação e Filosofia do Centro de Ciências Humanas da
PUC- SP. Candidato: Arlindo Ribeiro Machado Neto. julho de
1984. [DOC 16]

6.2. Bancas de Exame de Qualificação na E.C.A. [DOC 17]

a) Nivel de Mestrado

- 1980(2*sem.) - candidato: Francisco Botelho Cassiano Jr.
orientador: Prof.Dr. Eduardo P. Cañizal
- 1982(1*sem.) - cand.: Gaspar Soares Neto
orientador: Prof.Dra. Maria Rita E. Galvão
- 1982(2*sem.) - cand.: Silvio Augusto Crespo Filho
orientador: Prof.Dra. Maria Rita E. Galvão
- 1983(1*sem.) - cand.: Wilson Rodrigues de Barros
orientador: Prof.Dr. Eduardo P. Cañizal
- 1985(1*sem.) - cand.: José Soares Gatti Junior
orientador: Prof.Dra. Maria Rita Galvão
- 1985(1*sem.) - cand.: Adilson José Ruiz
orientador: Prof.Dr. Thomaz Jorge Farkas
- 1987(1*sem.) - cand. Lúcia Nagib
orientador: Prof.Dr. Ismail N. Xavier
- 1987(1*sem.) - cand.: Antonio Carlos Silva d'Avila
orientador: Prof.Dr. Eduardo P. Cañizal
- 1987(2*sem.) - cand.: José Adolfo Moura
orientador: Prof.Dr. Eduardo P. Cañizal
- 1987(2*sem.) - cand. Rubens Luiz Ribeiro Machado Jr.
orientador: Prof.Dr. Ismail Xavier

- 1987(2*sem.) - cand.: Fernando Pasquale Rocco Scavone
orientador: Prof.Dr. Eduardo P. Cañizal
- 1988(1*sem.) - cand.: Flor Marlene Enriquez Lopes
orientador: Prof.Dr. Eduardo P. Cañizal
- 1988(1*sem.) - cand.: Ramiro Arbelaez
orientador: Prof.Eduado P. Cañizal
- 1988(2*sem.) - cand. Alicia Concha Jurado
orientador: Dulcilia Helena Buitoni
- 1988(2*sem.) - cand.: Hugo Daniel Mengarelli
orientador: Prof. Dr. Ismail N. Xavier

b) Nivel de Doutorado

- 1987 (1*sem.) - cand.: Marília da Silva Franco
orientador: Prof.Dr. Thomaz Jorge Farkas
- 1987(1*sem.) - cand. Maria Dora Genis Mourão
orientador: Prof.Dr. Eduardo Leone
- 1987(1*sem.) - cand.: Sônia Bibe Luyten
orientador: Prof.Dr. Virgilio Noya Pinto
- 1987(2*sem.) - cand.: Roberto Marchon Lemos de Moura
orientador: Prof.Dr. Ismail N. Xavier
- 1988(2*sem.) - cand.: Ilma Esperança de Assis Santana Curti
orientador: Prof.Dr. Ismail N. Xavier
- 1988(2*sem.) - cand.: Vânia Fernandes Debs
orientador: Prof.Dr. Eduardo P. Cañizal
- 1989(1*sem.) - cand.: Vera Lúcia Simonetti Racy
orientador: Prof.Dr. Dulcilia Helena Buitoni

6.3. Bancas de Mestrado

- outubro de 1980 - cand.: Walter Cezar Addeo /orientador:
 Prof.Dra. Otilia Arantes - F.F.L.C.H.USP/ Dissertação: L'Age
 D'Or: este obscuro de violência. [Doc. extraviada]

- 11/08/81 - cand.:Eliana Queiroz/orient.:Prof.Dr.Maria Rita
 Galvão - E.C.A.USP/ Dissertação: Documentação de Cena Muda.
 [DOC 18]

- 21/01/82 - cand.: Francisco Cassiano Botelho Jr./orient.:
 Prof.Dr.Eduardo P. Cañizal - E.C.A.USP/ Dissert.: A imagem
 fotográfica e o real. [DOC 19]

- 17/08/82 - cand. Gaspar Soares Neto/orient.: Prof.Dra. Maria
 Rita Galvão - E.C.A.USP / Dissert.: Fonográmetro. [DOC 20]

- 06/04/83 - cand.: Silvio Augusto Crespo Filho/Orient.:
 Prof.Dra. Maria Rita Galvão - E.C.A.USP / Dissert.: Som e
 signo na nova grafia musical. [doc 21]

- 28/04/83 - cand.: Mariarosaria Fabris/ Orient.: Prof.Dra
 Elvira Rina Malerbi Ricci - F.F.L.C.H.USP/ Dissert.: O neo-
 realismo italiano. [DOC 22]

- 15/06/83 - cnad.: Wilosn Rodrigues de Barros/ orient.:
 Prof.Dr.Eduardo P.Cañizal - E.C.A.USP /Dissert.: Verão, um
 curta metragem de ficção. [DOC 23]

- 14/12/83 - cand.: Ana Lúcia da Rocha Franco/orient.: Prof.Dra. Maria Rita Galvão - E.C.A.USP/ Dissert.: Roteiro de longa metragem de ficção, com breve texto explicativo. [DOC 24]

- 05/07/85 - cand.: José Roberto Sadek/orient.: Prof.Dr. Eduardo P. Cañizal - E.C.A.USP/ Dissert.: Casos e acaos: ensaio sobre o sonho, o tempo e o cinema. [DOC25]

- 21/11/85 - cand.: José Gatti Soares Junior/orient.: Prof.Dr. Maria Rita Galvão - E.C.A.USP /Dissert.: Barravento: estréia de Glauber. [DOC 26]

- 15/09/87 - cand.: José Carlos Sibila Barbosa/orient.:Prof.Dr. Francisco de Assis Martins Fernandes - E.C.A.USP/Dissert.: O cinema e a televisão: a interrelação entre dois meios. [DOC 27]

- 27/10/87 - cand.: Antonio Carlos D'Avila/orient.: Prof.Dr. Eduardo P.Cañizal - E.C.A.USP/ Dissert.: Anatomia da Imagem Fotográfica. [DOC 28]

- 30/11/88 - cand.: Fernando Paquale Rocco Scavone/orient.: Prof.Dr.Maria Rita Galvão - E.C.A.USP/ Dissert.: Sintaxe fotográfica: proposta para um curso. [DOC 29]

- 16/03/89 - cand.: José Adolfo de Moura/orient.: Porf.Dr. Eduardo P. Cañizal - E.C.A.USP/ Dissert.: Nascimento, Paixão e morte segundo o Piripipau. [DOC 30]

6.4. Bancas de Doutorado.

- 08/12/86 - Cand.: Ella Shoat/orient.: Robert Stam - New York University(Nova York)/Dissert.: Israeli Cinema: East/West, and the Politics of Representation. [DOC 31]

- 09/03/88 - cand.: Sônia Maria Bibe Luyten/orient.Prof.Dr. Virgilio Noya Pinto - E.C.A.USP/ Tese: O poder de difusão dos quadrinhos japoneses como reflexo da sociedade nipônica. [DOC32]

- 17/03/88 - cand.: Marília da Silva Franco/orient.:ProfDr. Thomaz Jorge Farkas - E.C.A.USP/ Tese: Escola audiovisual. [DOC 33]

- 25/03/88 - cand.: Maria Dora Genis Mourão/orient.: Prof.Dr. Eduardo Leone - E.C.A.USP/Tese: Que viva Eisenstein. [DOC 34]

- 15/06/88 - cand.: Maria Bernardette Cunha de Lyra/ orient.: Prof.Dr. Eduardo P. Cañizal - E.C.A.USP/ Tese: A Nave extraviada. [DOC 35]

- 17/06/88 - cand.: Maria Helena Pires Martins/orient.: Prof.Dr. José Teixeira Coelho Netto - E.C.A.USP/Tese: ECA: Retrato em branco e preto(cinema e música). [DOC 36]

- 18/11/88 - cand.: Regina Andrade/orient.: Prof.Dr. Muniz Sodré Escola de Comunicação da.UFRJ/ Tese: A cena iluminada:_____

psicanálise e cinema.

[doc. extraviada]

- 29/06/89 - cand.: José Américo Ribeiro/orient.: Prof.Dra.

Maria Rita Galvão - E.C.A.USP/ Tese: Cinema Mineiro.[DOC 37]

7. Orientação de dissertações e teses.

7.1. Trabalhos terminados

a) Mestrado

Lúcia Nagib. Dissert.: Werner Herzog: O cinema como realidade.

Defesa - 31/01/89

[DOC 38]

Hugo Daniel Mengarelli. Dissert.: Ideologia e inconsciente em O eucalipto e os porcos. Banca formada: Prof.Dr. Eduardo P.

Cañizal e Prof.Dr.Luiz Carlos Nogueira(I.P.USP). [DOC 39]

b) Doutorado

Roberto Marchon L. de Moura. Tese: Tres Histórias dos anos 80.

Defesa - 14/09/88.

[DOC 40]

Ilma Esperança Curti. Tese: O cinema operário na República de Weimar. Banca formada: Prof.Dr.Maria Dora G.Mourão,

Prof.Dr.Maria Rita Galvão, Prof.Dr.Willi Bolle(F.F.L.C.H.USP)

e Prof.Dr. Norval Baitello Junior(PUC-SP)

[DOC 41]

7.2. Mestrandos [DOC 42]

1. Antonio Carlos Amancio da Silva. Tema: Cinema e Estado no Brasil, anos 74/79 - Produção da Embrafilme.
2. Rubens Luiz Machado Junior. Tema: A representação da cidade de São Paulo no cinema(1900/1935)
3. Eduardo Victorio Morettin. Tema: Cinema e história - Os
Bandeirantes de Humberto Mauro.
4. Henrique Autran Dourado. Orientação conjunta com Amilcar Zanni Neto, dado que a dissertação é sobre música.
5. Miguel Angelo Lomillos Garcia. Tema: Cinema espanhol contemporâneo: a linguagem de Montxo Armendariz.

7.3. Doutorandos [DOC 43]

1. Francisco Cassiano Botelho Junior. Tema: A linguagem e a fotografia do cinema paulista contemporâneo.
2. Silvio Augusto Crespo Filho. Em colaboração com Willy Correa, visto que a tese é sobre música barroca mineira.
3. Fernão Victor Ramos. Tema: análise da situação espectral no cinema de ficção.

4. Lúcia Nagib. Tema: Análise comparativa de filmes do Cinema Novo brasileiro e do Cinema Novo alemão - anos 60/70.

5. Mariarosaria Fabris. Tema: O neo-realismo no Brasil na década de cinquenta.

8. Participação em entidades culturais.

8.1. Membro do Conselho Deliberativo da Cinemateca Brasileira-Fundação Nacional Pró-Memória-Minc, desde 1975. Membro da Diretoria da Cinemateca Brasileira(1975/1980). Atualmente, Vice-Presidente do Conselho Deliberativo. [DOC 44]

8.2. Membro do Conselho Deliberativo da Fundação do Cinema Brasileiro-Ministério da Cultura, nomeado em 22 de abril de 1988. [DOC 45]

8.3. Membro do Conselho Consultivo do Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. [DOC 46]

9. Atividade de administração cultural

Chefe do Departamento de Divulgação e Documentação da Diretoria de Operações Não Comerciais da Embrafilme : de junho de 1979 a abril de 1981. Responsável pela revista Filme Cultura. [DOC 47]

10. Participação em Comissões Julgadoras.

- 10.1. Membro do Juri do Concurso de Monografias "Nosso Cinema - aspectos de sua história". Promoção Embrafilme. 1978. [DOC 48]
- 10.2. Membro da Comissão Julgadora do Concurso de Projeto de Pesquisa sobre Cinema Brasileiro - Departamento de Assuntos Culturais da Embrafilme - agosto de 1982. [DOC 49]
- 10.3. Membro do Juri de Longa Metragem e Curta Metragem 35 mm do I Rio Cine Festival. 04 a 11 de agosto de 1985. [DOC 50]
11. Assessoria a entidades de auxílio à pesquisa.
- a) Membro de Comissão apreciadora de solicitações de Bolsa para o exterior na área de Cinema e Fotografia, CAPES/MEC. Em 1980, 1982, 1983. [sem documentação]
- b) Assessor da FAPESP - pareceres sobre pedidos de bolsa pesquisa na área de cinema. [sem documentação]
- c) Consultor ad_hoc do CNPq - pareceres sobre pedidos de bolsa pesquisa na área de cinema. [sem documentação]
- d) Membro da Comissão de Seleção do programa Bolsas VITAE de Artes - 1988 e 1989. [DOC 51]

12. Coordenação de pesquisa dentro do Projeto BID/ USP.

Juntamente com o Prof. Jean-Claude Bernardet, estou coordenando um projeto do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da E.C.A. - " Reciclagem do ensino da história do cinema e análise de filmes" - que compreende um programa de Professores Visitantes entre 1989 e 1991, tendo em vista o contato com novas metodologias de trabalho nos campos de história e teoria do cinema. [DOC 52]

13. Participação em Congressos, Seminários, Mesas Redondas.

a) antes do doutoramento.

13.1. Comunicação apresentada no II Encontro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro, realizado em Brasília entre 6 e 9 de dezembro de 1971: " A Semiologia e os métodos de pesquisa cinematográfica" [DOC 53]

13.2. Comunicação apresentada no IV Encontro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro - julho 1974, Recife, por ocasião da XXVI Reunião Anual da SBPC. Título: O pensamento cinematográfico brasileiro, ChaplinClub 1928/1930. [DOC 54]

13.3. Participação no Seminário sobre o Cinema Brasileiro - Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 26 a 31 de agosto de

1974. Debatedor na Mesa do dia 30: "Crítica, pesquisa e documentação, formação profissional. [DOC 55]

- 13.4. Participação em Seminário sobre "Psicanálise e Cinema", organizado pelo Departamento de Estudos Cinematográficos da New York University, com a presença de Christian Metz. Data: 06/11/76. [DOC 56]
- 13.5. Comunicação apresentada no American Seminar on Film, realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York em fevereiro de 1977. Título da comunicação: "A Comparison of Biograph and Pathé Films in the 1904/06 Period". [DOC 57]
- 13.6. Participação no Colóquio "Cinemas de la Modernité: Films, Théories", Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, França. Entre 1 e 11 de junho de 1977. [DOC 58]
- 13.7. Participação no VIII Encontro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro - Brasília, IX Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. 25 a 27 de julho de 1978. [DOC 59]
- 13.8. Participação no III Simpósio do Filme Documental Brasileiro - Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, de 22 a 26 de novembro de 1978. [DOC 60]
- 13.9. Participação no Seminário "Redemocratization in Brazil? Cultural, Political, Economic, and Social Dimensions". Universidade de Yale, New Haven(USA). Painel sobre Cinema Brasileiro. Data;

16/02/80.

[DOC 61]

b) depois do doutoramento

- 13.10. Comunicação apresentada no Seminário "Cinema e Descolonização" promovido pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, em Salvador. Janeiro de 1981. [DOC 62]
- 13.11. Participação no Simpósio Nacional de Ensino de Cinema. em Belo Horizonte, Minas Gerais. Promoção: Delegacia Regional do MEC e UFMG. Data: 3 a 6 de junho de 1981. [DOC 63]
- 13.12. Participação no V Ciclo de Estudos Intedisciplinares da Comunicação promovido pela INTERCOM, em São Paulo, de 3 a 7 de setembro de 1982. Tema: Impasses e Desafios da Pesquisa em Comunicação". [DOC 64]
- 13.13. Comunicação apresentada na 36* Reunião Anual da SBPC, dentro do ciclo "Cinema e História" organizado pela Sociedade de Estudos Históricos, no dia 10 de julho de 1984, em São Paulo. Tema do debate: O Nascimento de uma Nação de Griffith. [DOC 65]
- 13.14. Participação no ciclo de debates " O Cinema e a História do Brasil nos anos 60", promovido pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Data; 10 de dezembro de 1984. [DOC 66]
- 13.15. Comunicações apresentadas na III Semana de Cinema e História promovida pela Associação Paranaense de História, em Curitiba,

de 04 a 07 de dezembro de 1984. Temas: o cinema de D.W.Griffith e o filme histórico de Arthur Omar. [DOC 67]

13.16. Participação no II Encontro Nacional de Ensino de Cinema, realizado em Ribeirão Preto - na UNAERP - entre 10 e 12 de outubro de 1985, [DOC 68]

13.17. Participação no "1986 Society for Cinema Studies Conference", realizada em New Orleans, EUA, em abril de 1986. Paineis: "The Future of Latin American Filmmaking and Film Scholarship".

[DOC 69]

13.18. Participação no Columbia University Seminar on Cinema and Interdisciplinary Interpretation, com reuniões mensais no ano de 1986, local: Museu de Arte Moderna de Nova York. [DOC 70]

13.19. Participação no Seminário sobre "Glauber Rocha e o Cinema Novo", organizado por Lino Micciché dentro da Mostra "Veneza em Roma", nos dias 03 e 04 de outubro de 1986. [documento extraviado]

13.20. Participação na 3ª Mesa Redonda do ciclo "Arte- Estudos e Debates", realizado na E.C.A., no 2º semestre de 1987. Data: 29/10/87. [DOC 71]

13.21. Participação no debate "Alegoria Alegoria" promovido pelo SESC-Pompéia por ocasião dos 20 anos da Tropicália. Data: 03/11/87.

[DOC 72]

13.22. Participação no debate "O filme de vanguarda descobre a montagem", promovido pelo Instituto Goethe de São Paulo, no dia 17/05/88, por ocasião da visita de Walter Schobert, diretor do

- 13.23. Comunicação apresentada na VII Semana Sérgio Buarque de Holanda, tema: O Brasil nos últimos 25 anos, promovida pelo Instituto de Estudos Brasileiros, USP. Mesa Redonda: O Brasil Cultural. Data: 14 de outubro de 1988. [DOC 74]
- 13.24. Participação no Seminário Brasil Século XXI, módulo "Cultura: produção e representação da sociedade", promovido pela UNICAMP em novembro de 1988. Data da participação: 07/11/88. [DOC 75]
- 13.25. Participação no Seminário de Ensino de Cinema, realizado na E.C.A., entre 26 e 29 de outubro de 1988. [DOC 76]
- 13.26. Comunicação apresentada na Mesa-Redonda do Grupo de Estudos sobre o tempo - Instituto de Estudos Avançados da USP. Local: E.C.A. Data: 19/06/89. Tema: O tempo nas artes. [DOC 77]

14. Palestras e conferências.

a) antes do doutoramento

- 14.1. Palestra no Dep. de Cultura da Prefeitura de São Bernardo, em 22 de março de 1973. Tema: " O Cinema Brasileiro nos anos 30".

[DOC 78]

- 14.2. Palestra no Centro de Artes e Letras de Campinas, em 11/10/73.
Tema: "O Problema da Adaptação no Cinema". [DOC 79]
- 14.3. Palestra na Universidade de Yale, em 03/11/76, Dep. de Espanhol e Português. Tema: "Post Cinema Novo: Brazilian Contemporary Cinema". [DOC 80]
- 14.4. Palestra na New York University, Depart. de Estudos Cinematográficos, dia 15/04/77. Tema: "Rocha's Cinematic Style and Its Determinants" [DOC 81]
- 14.5. Palestra na UNESP, Fac. de Filosofia e Letras de Assis, em 9 de junho de 1978. Tema: O Bandido da Luz Vermelha. [DOC 82]
- 14.6. Palestra no Cine-clubes Antônio das Mortes - Univ. Federal de Goiás - em 02/09/78. Tema: "O Neo-realismo". [DOC 83]
- 14.7. Palestra na Universidade Mackenzie, no dia 09/10/78, dentro da III Semana Mackenzista de Literatura. Tema "Cinema e Literatura" . [DOC 84]
- b) depois do doutoramento
- 14.8. Palestra na PUC-SP, dentro do curso de extensão "Arte e Sociedade", Dep. de Sociologia, Política e Filosofia, Data: 25/06/83. Tema: "Meios de Produção e Estilo no Cinema Brasileiro". [DOC 85]

- 14.9. Palestra na Associação Brasileira dos Documentaristas(seção Brasília), dentro do Curso Teórico-Prático de Cinema, no dia 23/09/83. Tema:"História e Evolução da Linguagem Cinematográfica". [DOC 86]
- 14.10. Palestra na Associação Alumni, São Paulo, no dia 28/07/83. Tema: "O Cinema Brasileiro". [DOC87]
- 14.11. Conferência na Universidade de Wisconsin, em Milwaukee, no Center for Twentieth Century Studies. Ciclo Latin American Cinema: Images and Counter-Images. Título: "Filmic Allegories of Underdevelopment" Data: 30/03/84. [DOC 88]
- 14.12. Conferência na New York University, no dia 05/04/84. Tema: "Allegory, Modernism and the Third World Experience". [DOC 89]
- 14.13. Conferência no Memorial JK, Brasília, por ocasião da 1ª Semana JK, no dia 20/09/85. Tema: "O cinema brasileiro a partir dos anos JK". [DOC 90]
- 14.14. Ciclo de 4 palestras conferidas por ocasião do projeto "Cinema Novo - 30 anos" executado pelo SESC/São Paulo nas cidades do interior do Estado(Santos, Sorocaba, Bauru, São Carlos), entre 12 de setembro e 7 de novembro de 1985. [DOC 91]
- 14.15. Palestra no Staten Island Institute of Arts and Sciences, Nova York, dentro do ciclo "D.W.Griffith, Realistic and Romantic".

Data: 13 de abril de 1986.

[DOC 92]

14.16. Conferência no Columbia University Seminar on Cinema and Interdisciplinary Interpretation, local: Museu de Arte Moderna de Nova York. Data: 23/10/86. Título: "Allegory and Melodrama in Griffith: Reading The White Rose". [DOC 93]

14.17. Conferência na New York University, mesmo tema conferência anterior. Data: 24/10/86. [DOC 94]

14.18. Conferência na Universidade Federal do Paraná, dia 21/05/87, dentro do ciclo "Os sentidos da paixão". Tema: "Glauber: o cineasta e a paixão da história" (conferência repetida na Universidade de Brasília em 28/05/87). [DOC 95]

14.19. Conferência dentro do ciclo "Morte - na psicanálise, no cotidiano, na antropologia, no cinema, na literatura. Promoção: Brasiliense Promoções Culturais. Local: FAAP. Data: 25/08/87. Tema: "O Cinema: Morte todas as tardes". [DOC 96]

14.20. Conferência na FUNARTE, Rio de Janeiro, dentro do ciclo "O Olhar", dia 15/10/87. Tema: Cinema- revelação e engano" (conferência repetida em São Paulo no dia 21/10/87). [DOC 97]

14.21. Conferência no Teatro SESC Anchieta, dentro do ciclo "A Poética da Transgressão - Nelson Rodrigues". Dia 10/11/87. Tema: "Nelson Rodrigues: teatro e cinema" . [DOC 98]

14.22. Conferência dentro do Curso "Modernidade e/ou Pós-modernidade",

promovido pela Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes,
 dia 18/10/88. Tema: "A intertextualidade no cinema brasileiro:
 de 60 a 80, uma diferença". [DOC 99]

15. Publicações. *reparar* ↓

15.1. Tradução do livro Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da
 literatura no século XX de Fredric Jameson, publicado
 pela ed. HUCITEC, 1985. Trabalho feito em conjunto com
 Iúma Simon e Fernando Oliboni [DOC 100]

15.2. Artigos e ensaios

a) antes do doutoramento

15.2.1. "Todas as mulheres do mundo" in jornal Artes n* 10, agosto/set
 de 1967. [DOC 101]

15.2.2. Resenhas de filmes publicadas entre julho de 1968 e junho de
 1969 no Diário de São Paulo, cerca de 80 ao todo. [DOC 102 -
 contendo uma amostra do material recuperado]

15.2.3. "Em torno de São Bernardo" in Argumento n*3, janeiro de 1974
 [DOC 103]

15.2.4. "O mal estar na incivilização" (sobre Júlio Bressane) in Cine-

Olho n* 5/6, junho de 1979.

[DOC 104]

b) depois do doutoramento

- 15.2.5. "Match-cut e montaggio paralelo nei film di Griffith" in Griffithiana n*5/6, Génova-Itália, março-julho 1980 [DOC 105]
- 15.2.6. "Metacinema: Avant-garde in the Tristes Tropiques" in Millenium Film Journal n* 7, New York, junho 1980. (em colaboração com Robert Stam) [DOC 106]
- 15.2.7. "O cinema-verdade vai ao teatro"(sobre Iracema de Jorge Bodansky) in Filme Cultura n* 37, março 1981. [DOC 107]
- 15.2.8 "Evangelho, Terceiro Mundo e as irradiações do planalto"(sobre A Idade da Terra) in Filme Cultura n* 38/39, abril 1982 [DOC 108]
- 15.2.9. "Cinema e Descolonização" in Filme Cultura n* 40, 1982 [DOC 109]
- 15.2.10. "Barravento- Glauber Rocha 1962: alienação versus identidade" in Dicurso n* 13, 1983. [DOC 110]
- 15.2.11. "O labirinto da inveja"(sobre Ana Carolina) in Revista Novos Estudos- CEBRAP, n* 5, 1983. [DOC 111]
- 15.2.12. "Corpo a corpo com o cinema" in Filme Cultura n* 43, 1983.

- 15.2.13. "Glauber em tempo de revisão crítica"(entrevista) in Folhetim n* 356, 13/11/83 [DOC 113]
- 15.2.14. "Graciliano Herói" in Filme Cultura n* 44,, abril-agosto de 1984. [DOC 114]
- 15.2.15. "Mimese e temperança(Griffith e Medina)" in Folhetim n* 382, 13 de maio de 1984 [DOC 115]
- 15.2.16. "D.W.Griffith" in Folhetim n* 385, 12/08/84 [DOC 116]
- 15.2.17. "Fenomenologia em ritmo de video-clip"(titulo original: "Mito e anatomia no cinema de Arthur Omar") in Folhetim n* 427, 24 de março de 1985 [DOC 117]
- 15.2.18. "Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete pós" in Folhetim n* 434, 12 de maio de 1985. [DOC 118]
- 15.2.19. "Memories of Prison" in Cineaste vol.14 n* 2, New York, 1985. (em colaboração com Robert Stam) [DOC 119]
- 15.2.20. "Cinema e Tropicalismo" in Tropicália 20 Anos, São Paulo - SESC, 1987. [DOC 120]
- 15.2.20. "Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnaval" in Film Quarterly volume XLI n* 3, California, primavera 1988.

(em colaboração com Robert Stam)

[DOC 121]

15.2.21. "Júlio Bressane redefine o ver e o ouvir no cinema" in Folha de São Paulo, 1 de dezembro de 1988. [DOC 122]

15.3. Partes de livros.

15.3.1. "Black God White Devil: the Representation of History" in Brazilian Cinema. Johnson, Randal e Stam, Robert(org.), New Brunswick, Associated University Presses, 1982 [DOC 123]

15.3.2. "O apóstolo da dialética". Prefácio de Marxismo e Forma de Fredric Jameson, publicado no Brasil pela HUCITEC, 1985.
(em colaboração com Iúmma Maria Simon) [DOC 124]

15.3.3. "Do golpe militar á abertura: a resposta do cinema de autor" in O desafio do cinema- a politica do Estado e a politica dos autores. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986. [DOC 125]

15.3.4. "A estratégia do critico" in Paulo Emilio: um intelectual da linha de frente. São Paulo, Ed. Brasiliense/Embrafilme, 1986 [DOC 126]

15.3.5. "Glauber Rocha: le désir de l'histoire" in Le Cinéma Brésilien. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987 [DOC 127]

15.3.6. "Critique, idéologies, manifestes" in La Cinéma Brésilien.

Paris Centre Georges Pompidou, 1987.

[DOC 127]

15.3.7. "Cinema: revelação e engano" in O Olhar. Aduato Novais(org.),
São Paulo, Companhia das Letras, 1988. [DOC 128]

15.4. Livros.

15.4.1. O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio
de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1977 (2* edição revisada, 1984)
[DOC 129]

15.4.2. Sétima Arte": um culto moderno. São Paulo, Editora Perspectiva,
1978. [DOC 130]

15.4.3. A experiência do cinema(organizador). Rio de Janeiro, Editora
Graal/Embrafilme, 1983. [DOC 131]

15.4.4. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo,
Editora Brasiliense/Embrafilme, 1983. [DOC 132]

15.4.5. D.W.Griffith: o nascimento de um cinema. São Paulo, Ed.
Brasiliense, 1984. [DOC 133]

15.5. Tese de Doutorado no University Microfilms International.

Allegories of Underdevelopment: from the aesthetics of hunger
to the aesthetics of garbage. Nova York, New York University,

1982. Disponível para cópia no University Microfilms
International - Ann Arbor, Michigan, EUA. [DOC 134]

São Paulo, agosto de 1989.

Prof.Dr. Ismail N Xavier