

RAFAEL MORATO ZANATTO

Luzes e Sombras:

Paulo Emilio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-59).

ASSIS/SP

Agosto 2013

RAFAEL MORATO ZANATTO

Luzes e Sombras:

Paulo Emilio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-59).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Assis, para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Concentração: História e Sociedade).

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado.

ASSIS/SP

Agosto 2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Alexandre Miyazato CRB 8/8656

Zanatto, Rafael Morato

Z27L

Luzes e sombras: Paulo Emilio Salles Gomes e a Cultura Cinematográfica (1954-9) /Rafael Morato Zanatto. – Assis, 2013.

180 p. 27 il.-

Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História – Faculdade de Ciências e Letras/Unesp.

Orientador: Carlos Eduardo Jordão Machado

1. Crítica- Brasil 2. Paulo Emilio Salles Gomes 3.Expressionismo – Alemanha 4. Cultura cinematográfica 5. Revue de Filmologie 6.Cinemateca Brasileira I. Autor II. Título

CDD 791.430981

RAFAEL MORATO ZANATTO

**Luzes e Sombras:
Paulo Emilio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-9).**

COMISSÃO EXAMINADORA
DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

ORIENTADOR

Segundo (a) Examinador (a)

Terceiro (a) Examinador (a)

Assis, de de 2013.

Aos meus pais, Fernando Sampaio Zanatto e
Maria Alice Morato Zanatto.

Aos meus irmãos, Renato e Rodrigo.

À Olinda Maria Lopes.

E a Vanessa Moura Afonso,
companheira de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas, que merecem aqui nossa gratidão:

Primeiramente, à FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo), que me financia desde a iniciação científica e que me possibilitou, através da bolsa no país, me dedicar exclusivamente à pesquisa, assim como a bolsa de estágio de pesquisa no exterior, que me tornou possível pesquisar nos arquivos da *Cinémathèque Française*.

Ao prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado, que orientou esta pesquisa, desde a iniciação científica e que sempre me ajudou a continuar em frente.

Aos professores do departamento de História, Dr. Claudinei Magno; Dr. Antônio Celso Ferreira, Dra. Zélia Lopes, Dr. Célia Camargo e ao Dr. Sergio Augusto Queiros Norte, todos muito queridos.

Aos professores Ana Maria de Carvalho e Carlos Ladeia, do departamento de Psicologia, cuja experiência pedagógica na COOCASSIS me possibilitou compreender o processo de formação pedagógica, neste trabalho, aplicado ao cinema.

Aos Dr. Carlos Alberto Barbosa (FCL – Assis) e Rubens Machado Jr. (ECA – USP), pelas valiosas considerações no exame de qualificação.

Ao Dr. Michel Löwy, que supervisionou meu estágio de pesquisa na França.

A Regis Robert, que facultou-me o acesso aos arquivos da *Cinémathèque Française*, instituição a que agradeço a calorosa recepção.

À *Cinemateca Brasileira*, que me ofereceu as melhores condições para o desenvolvimento da pesquisa, aos seus integrantes, a começar por Adilson Inácio Mendes, Alexandre Miyazato, Daniel Shinzato, Gabriela de Queiroz e Olga Futexma.

Ao Dr. Pedro Plaza Pinto e ao Dr. Áureo Busseto, pelas valiosas críticas ao trabalho. Aos funcionários da UNESP/ FCL – Assis.

Ao artesão Ubirajara Zambotto, cuja atividade de restauro devolve vida à fabulosas máquinas do cinema.

Ao escritor João Bernardo Maia Viegas Soares, pelas conversas sempre tão ricas e instigantes.

A Maurice Legèr, pela paixão que conduziu a *Cinemateca de Santos*, hoje viva pelas mãos de seus descendentes.

Aos pesquisadores Arthur Sinaque Bez, Daisy de Camargo, Fábio Raddi Uchôa, Fausto Douglas Correia Jr., Felipe de Moraes, Sheila Estanislau dos Santos, Wellington Amarante, Paulo Gustavo da Encarnação Leandro Ribeiro Gomes, Vitor Martins, Max Fagotti, Fernanda Moya, André Mattos, Paulo Divino, Leonardo Bruno, Rafael Antunes, Nicolau Bruno, Rodrigo Archangelo, minha gratidão pelas conversas sempre acaloradas sobre alguns temas que atravessam direta ou indiretamente este trabalho.

Aos amigos Thiago Silveira da Cunha, Kátia Flávia, Marcus Vinicius (nosso querido e estimado Pato), Lucas Pereira (Potira), Douglas Maris, Gabriel Paciência, , Thiago Vecchi, Edson Furtado, Inajara Fiuza, Guilherme Giordano, Yedo Cruz, Bruno Muneratto, Leandro Amaral, , Daniel Alves, Willian de Freitas, Antônio Afonso, Sofia Afonso, Rafael Afonso, Douglas Padovese Zwar, Eder Capobianco, Lucas Nunes, Ronan Gonçalves, Renato Lauris Jr., Conrado Pereira, Gustavo Cheliga, Marcel Furquim, Livia Braga, Mara Isa Coracini, Jamile Abbud, Heraldo Galvão, Guilherme do Prado, Isabel Medeiros, Daniel Medeiros, Mauricio Madi, Clarissa Resende, Jose Mauricio, Rodolpho Vieira, Luis Gnocci, Edinei Teixeira, Carlinhos, Leandro Capel, Thalita Kishimoto, Marcel Teraçoli e a Rafael Said (*In Memoriam*), todos muito queridos.

E finalmente, os meus avós, tios e tias, primos e sobrinhos, meu eterno obrigado.

ZANATTO, Rafael Morato. *Luzes e Sombras: Paulo Emilio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-9)*. Assis/SP, 2013. 185 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

A presente dissertação investiga a atividade intelectual e política do crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes na década de 1950. Analisando o projeto político-pedagógico da *Cinematoteca Brasileira*, compreendemos que Paulo Emilio pautou-se no conceito de cultura cinematográfica para embasar a atividade da instituição no intuito de formar no Brasil um público crítico, capaz de compreender diferentes obras da cinematografia mundial em sua totalidade expressiva. Pensando o cinema enquanto linguagem, estética e expressão social, Paulo Emilio inaugura um método crítico inovador, que procuramos entender a partir da aproximação com teóricos do cinema como André Bazin, Erwin Panofski, Gilbert Cohen-Séat e alguns intelectuais da *Revue de Filmologie*. Em perspectiva, a atividade de Paulo Emilio entre 1954 e 1958 foi-lhe campo de sua práxis, que toma forma definitiva na *Semana de Cultura Cinematográfica*. No evento, foram exibidos filmes produzidos da República de Weimar, influenciados em sua maioria pela vanguarda expressionista. Para complementar a mostra, Paulo Emilio publicou uma série de onze ensaios, que analisamos e preenchemos suas lacunas a partir da comparação com as obras que lhe foram referência. Sobre os ensaios publicados em princípio de 1959, no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, analisamos as referências de Paulo Emilio prestadas aos trabalhos de Henri Langlois, Siegfried Kracauer, Lotte H. Eisner, como modo de entender o percurso analítico adotado tanto na concepção da mostra, quanto da crítica aos filmes alemães.

Palavras-Chave: 1. Crítica – Brasil 2. Paulo Emilio Salles Gomes 3.Expressionismo – Alemanha 4. Cultura cinematográfica 5. Revue de Filmologie 6.Cinematoteca Brasileira

ZANATTO, Rafael Morato. *Lights and Shadows: Paulo Emilio Salles Gomes and the cinematographic culture (1954-9)*. Assis/SP, 2013. 185 p. Dissertation (M.S. in History) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

This dissertation investigates the intellectual activity and political film critic Paulo Emilio Salles Gomes in the 1950s. Analyzing the political-pedagogical project of Brazilian Cinema, Emilio understand that Paul was based on the concept of film culture to support the activity of the institution in order to form an audience in Brazil critic, able to understand different works of world cinema in its entirety expressive. Thinking cinema as language, aesthetics and social expression, Paulo Emilio innovative inaugurates a critical method, we seek to understand from the approach to film theorists such as André Bazin, Erwin Panofski, Gilbert Cohen-Seat and some intellectuals Revue Filmologie. In perspective, the activity of Emilio Paulo between 1954 and 1958 was her field of professional practice, taking definite shape in Film Culture Week. At the event were shown films produced in the Weimar Republic, mostly influenced by avant-garde expressionist. To complement the exhibition, Paulo Emilio ran a series of eleven essays that analyze and fill the gaps from the comparison with the works that have been reference. About the essays published in early 1959 in the literary supplement of the newspaper O Estado de São Paulo, analyze references Paulo Emilio provided the work of Henri Langlois, Siegfried Kracauer, Lotte H. Eisner, as a way to understand the analytical path adopted in the conception of the show, as the criticism of German films.

Key-words: 1. Critical - Brazil 2. Paulo Emilio Salles Gomes 3.Expressionismo-Germany 4. Film culture 5. Revue Filmologie 6.Cinemateca Brasileira

SUMÁRIO

Introdução	p. 14
Capítulo I - Cultura Cinematográfica em formação	p. 22
<i>O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)</i>	p. 22
Os ciclos de estudos	p. 48
A doação inglesa	p. 51
Historia do cinema estadunidense	p. 52
Os seminários de cinema e os cursos para dirigentes de cineclubes	p. 55
A importância formadora do debate	p. 58
A disciplina de história da linguagem, do estilo e da expressão social	p. 61
O cinema e as artes	p. 70
<i>Association Pour la Recherche Filmologique</i>	p. 78
Retrospecto	p. 86
<i>A Semana de Cultura Cinematográfica</i>	p. 91
Capítulo II – Luzes e Sombras no Suplemento Literário	p. 95
Literatura: um debate a golpes de enciclopédia.....	p. 97
História do cinema, história da sociedade.....	p. 101
O gabinete do doutor Caligari.....	p. 107
A experiência plástica.....	p. 112
Genuine.....	p. 115
Brincando com fogo no Glauen Vogel.....	p. 117
Raskolnikov.....	p. 119
As mãos de Orlac.....	p. 124
Robert Wiene e o expressionismo.....	p. 127
Fritz Lang, discípulo de Reinhardt.....	p. 131
Expressionismo e heterodoxia.....	p. 134
O apelo à tradição e a vontade moderna.....	p. 137
Uma galanteria jamais desmentida?	p. 146

Lubitsch, esse desconhecido.....	p. 148
O mundo das <i>Konfektions</i>	p. 150
O gosto pela troca aos personagens históricos.....	p. 151
Porta para o futuro, janela para o passado.....	p. 153
O solitário Nosferatu.....	p. 157
Homem e artista.....	p. 159
Impressionismo expressionista.....	p. 162
De Caligari às Figuras de Cera.....	p. 165
Sombras.....	p. 168
Décor, personagem e erotismo.....	p. 170
Diversidade e Unidade.....	p. 172
Conclusão	p. 182
Referências Bibliográficas.....	p. 189

Introdução

“Não existe cinema sem cultura cinematográfica”
Paulo Emilio.

Palavras determinantes para Paulo Emilio Salles Gomes, crítico de cinema, fundador da *Cinemateca Brasileira* e figura de proa dos cursos de cinema criados na UNB e na USP, uma década mais tarde. Carece explicar um pouco mais sobre esse intelectual, retornado da França com um projeto político cultural sob o braço e a missão de intervir diretamente na sociedade brasileira.

Vontade antes manifestada ao criar a Revista Movimento (1935), cujo esforço rendeu-lhe espaço no cenário cultural na cidade de São Paulo aproximando-o dos modernistas. Mais tarde, atirado nos porões da ditadura, o jovem comunista entrou em contato com a elite da resistência ao Estado Novo. Após algum tempo na prisão, viaja para a França onde estabelece laços íntimos com o cinema. Experiência vital para encabeçar, ao lado de Antonio Candido de Melo e Souza, Mario de Andrade, e Décio de Almeida Prado, o célebre *Grupo Clima* (1941-44) onde pela primeira vez experimentou escrever sobre cinema, já que a difusão da cultura cinematográfica fazia parte de sua vida desde 1940 através do *Clube de Cinema de São Paulo*.

Com o fim da *II Guerra Mundial* Paulo Emilio faz as malas e retorna à Paris para aprimorar seus conhecimentos humanísticos, dentre os quais o mais determinante fora sobre o cinema. Ao desembarcar em 1946 passou a travar contato com outros pesquisadores de cinema, em geral frequentadores da *Cinémathèque Française*, do *Centre International de Recherches Filmologiques*, entre outros. De 1946 a 1953, Paulo Emilio investira em sua formação intelectual, além de escrever *Jean Vigo*, biografia do cineasta libertário, filho do enigmático anarquista Miguel Almereyda, cujos filmes após dez anos de censura (1934-44) na França retornariam às telas de uma França liberada.

A cultura florescia dos destroços da guerra e revisitar o passado recente se tornou condição para compreender em que momento a sociedade convergiu para a polarização política que os levou a tantas mortes. No Brasil do pós-guerra, as condições sociais possibilitaram a fundação de dois museus de arte, bem como a formação de uma companhia teatral de alto nível, a multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação artística e cultural, a construção de uma grande e moderna

casa de espetáculos, a criação de uma filmoteca e a inauguração de uma bienal internacional de artes plásticas¹.

A *Filmoteca do MAM-SP* abriu caminho para a preservação, difusão e prospecção da história do cinema, tendo Paulo Emilio como interlocutor entre os brasileiros e o movimento cinematográfico europeu. A partir da atividade do crítico, a filmoteca pode travar contato mais íntimo com a FIAF, federação que articulava a circulação de cópias entre os diferentes arquivos do filme².

Em fins de 1953, Paulo Emilio retorna ao país para integrar a comissão executiva do *I Festival Interacional de Cinema do Brasil*, do qual participaram 23 países, representados por membros da comunidade cinematográfica internacional. No evento, as grandes retrospectivas exibiram clássicos da cinematografia mundial, abrindo caminho para a compreensão de nossa realidade em comparação a de outros países. Nascido no seio da *Filmoteca do MAM*, o festival proporcionou a compra de grande volume de filmes, ampliando a capacidade da instituição na difusão de cultura cinematográfica. Além dos clássicos aqui inéditos, o festival também proporcionou o encontro dos brasileiros com a comunidade cinematográfica e com representantes das indústrias de outros países. Ao lado dos filmes, as artes em geral compuseram um conjunto que poderia favorecer o desenvolvimento do cinema, emprestando-lhe elementos formais próprios de suas respectivas linguagens.

Tendo como encargo a compreensão do cinema em relação às outras artes, o festival brasileiro inspirou-se no *Festival Mondial du Film et des Beaux-Arts Bruxelles 1947*, certame que abrigou muitos debates sobre a produção cinematográfica, a difusão cultural e o papel das artes e da cultura popular e erudita no desenvolvimento da linguagem cinematográfica a partir da associação do festival com outras instituições da cultura. Foi também nesse festival que o grupo de *Filmologia* marcou posição integrando personalidades em suas pautas e animando discussões sobre cinema em um panorama mais amplo, divulgadas na *Revue de Filmologie*.

O festival brasileiro procurou seguir o exemplo belga no modo que adotou na difusão da cultura cinematográfica, de cunho formador e pedagógico que se estendeu por todo ano do *IV centenário* da cidade de São Paulo. Assim como o festival de Bruxelas, os paulistas se valeram da *I Bienal Internacional de Artes Plásticas*, de 1953, plataforma para a compreensão dos filmes em relação às artes, abrindo caminho para uma prática colaborativa que perduraria

¹ GALVÃO, M. R. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1981, p.11-2.

² CORREIA Jr. F. D. *A Cinemateca Brasileira: Das Luzes aos Anos de Chumbo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

entre as instituições. No específico cinematográfico, o festival vigorou em realizar o balanço da cinematografia mundial do presente a partir da revisão do que se fez no passado.

A iniciativa de 1954 foi um marco inaugural de uma nova fase da cultura cinematográfica no Brasil, e o que lhe atravessa é a especificidade em que foram concebidos seus programas. Pensado para o grande público, o festival foi um curso completo da história do cinema brasileiro e internacional, se estendendo até o fim do *IV Centenário*.

À frente da instituição, Paulo Emilio desenvolveu, a partir do festival, uma metodologia específica interessada em reverter nosso atraso no campo da cultura cinematográfica. Entretanto, tal diretriz, na década de 1950, se confunde com a própria natureza da instituição que ajudou a fundar. Entre as funções da cinemateca estão a prospecção, a preservação e a difusão. A prospecção deveria realizar a cata de filmes que estavam espalhados pelo país, para salvar da destruição a história do cinema; encontrados os filmes, estes deveriam ser preservados da degradação inerente à sua composição física e por fim, temos a difusão dos filmes como modo de enriquecer o “vocabulário” do público e dos realizadores.

Trazendo na bagagem as lições que havia aprendido na França, Paulo Emilio pensou e desenvolveu uma estratégia político-pedagógica preocupada em reverter o subdesenvolvimento que assolava não apenas o cinema, mas a vida cultural do país. O crítico apontou o subdesenvolvimento como causa crônica da baixa qualidade dos filmes brasileiros, fato comprovado com o fracasso das grandes companhias cinematográficas. Em texto de 1954, Antonio Cavalcanti considerou que o filme brasileiro ainda se encontrava num estágio bastante inferior aos outros domínios da arte³. Paulo Emilio percebeu que a indústria cinematográfica estava à mercê da economia e o que assegurava sua sobrevivência em períodos de crise era o mercado interno, capaz de absorver as produções que não conseguissem manter ou mesmo almejar o padrão capaz de concorrer no mercado internacional, tais foram as constatações da trajetória dos ciclos cinematográficos regionais, como o de *Cataguazes* ou de *Pernambuco*.

A iniciativa em estabelecer uma continuidade na produção cinematográfica fez da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* uma experiência na qual puderam atestar que o subdesenvolvimento não seria revertido apenas com investimento massivo no campo técnico, o campo cultural não poderia ser negligenciado. Para haver no país um cinema equiparado ao das nações desenvolvidas, precisaríamos formar no Brasil quadros voltados para o

³ CAVALCANTI, A. *Situação e destino do cinema no Brasil. In: Catálogo do I Festival Internacional do Brasil*. São Paulo: Ed. Guia Fiscal, 1954.

desenvolvimento técnico e cultural e Paulo Emilio, visualizando essas demandas, assumiu a linha de frente da formação cultural.

Em conjunto, essas três orientações gerais, somadas aos seus conhecimentos artísticos e humanísticos que nos debruçaremos mais tarde, lançam as bases da cultura cinematográfica enquanto conceito articulado entre teoria e prática. Assegurados os trabalhos de prospecção e preservação, a formação cultural do público se realiza na esfera da difusão dos filmes, transformados em cultura pelo mesmo fator que os transformou em história: o tempo. Entre 1954 e 1959, a *Cinemateca* e Paulo Emilio se concentraram em estabelecer um conceito de difusão cultural específico, levando a frente o projeto a partir do desenvolvimento de um aparelho capaz de ampliar a irradiação cultural da instituição. Dividindo-se entre a organização de festivais para o grande público e ciclos de estudos para um público reduzido, a cinemateca avançou em seu projeto descentralizando a difusão a partir da incorporação dos cineclubes em seu projeto político-pedagógico.

A circulação de cópias em 16 mm pelos cineclubes em todo país ampliaram o alcance do projeto de difusão da instituição, levando a história do cinema para um público até então refém das salas comerciais no interior do estado de São Paulo e em outros estados da federação. Entre os objetivos da instituição, estava democratizar o acesso à cultura cinematográfica, ou seja, aos filmes, fotogramas e cartazes específicos do cinema, e das artes em geral, de onde o cinema retirou suas energias propulsoras.

Aproximando a cinemateca do movimento cineclubista que se organizava, Paulo Emilio avançou no projeto político pedagógico da instituição ao realizar o *curso para dirigentes de cineclubes*. No curso, os dirigentes aprendiam desde conduzir o debate até localizar na natureza heterogênea do filme as influências de outras expressões artísticas, em profunda relação com a sociedade em que eles foram possíveis.

Na iniciativa, Paulo Emilio formula de modo acabado um instrumental teórico capaz de apreender o cinema em sua pluralidade expressiva, preocupação esta que orientou a formação dos dirigentes de cineclubes, veículos de irradiação da cultura cinematográfica. Correia Jr. no livro *A Cinemateca Brasileira: Das luzes aos anos de chumbo*⁴, observou acertadamente que Paulo Emilio articula política e pedagogia para conceber suas realizações. Foi com esse interesse que procuramos nos atentar para a estratégia pedagógica aplicada pelo crítico na concepção de seus ensaios, das mostras e dos cursos de cinema que ele suscitou.

⁴ Ed. Cit.

O curso teve como objetivo conectar o cinema com as outras artes, prevenindo desse modo o surgimento do que o crítico brasileiro chamou de “verdadeiras bizarrices” no movimento cultural nascente⁵. Paulo Emilio e a cinemateca não tinham como desejo formar quadros áridos, limitados a compreender o cinema isoladamente das outras expressões artísticas, nem tampouco provocar, com a difusão da cultura cinematográfica, a formação de uma cultura cinéfila nos estritos termos que compreendeu Antoine de Baeque⁶.

No curso que se desenrolou por todo o ano de 1958, podemos afirmar a partir das anotações e de alguns textos do *Suplemento Literário*, que Paulo Emilio parte da premissa que a análise do filme pelo estilo é limitada e estaria condenada à atrofia, uma crítica alienante se desconectada da sociedade e da especificidade do cinema enquanto linguagem. Para o crítico a ideia de cultura cinematográfica era parte integrante da ideia de cultura em seu sentido mais abrangente, e a história foi a disciplina que, dentro de seu método, possibilitou ao crítico desenvolver as mais amplas abordagens, conectando estilo, conjuntura, entre outros.

Do ponto de vista pedagógico, Paulo Emilio desenvolve o conceito de cultura cinematográfica, resultado da interlocução com os trabalhos de Erwin Panofski, André Bazin, Henri Langlois e da *Revue de Filmologie*, conjunto teórico que o permitiu compreender o cinema *em relação*, cuja heterogeneidade demandaria uma multiplicidade de disciplinas para apreender os problemas por ele suscitados.

Compartilhando estes fundamentos, Paulo Emilio desenvolveu um olhar cuja heterogeneidade lhe serviu de trampolim para resolver os problemas que a análise do estilo não satisfaz. O cinema é compreendido sob sua ótica enquanto uma linguagem que seria, ao mesmo tempo, expressão social e estética. Para entender suas formulações teóricas, ao lado dos ensaios do *Suplemento*, nos servimos das leituras que realizou, de suas correspondências, bem como de suas anotações para as aulas que ministrou aos cineclubistas. Combinamos essa variedade de fontes para o processo de formulação da estratégia pedagógica que o crítico adota para fundamentar a difusão do cinema sob os preceitos da cultura cinematográfica. Pensar o cinema enquanto linguagem, estética e expressão social em termos definidos inaugura um método pioneiro no Brasil em teorizar, difundir e ensinar cinema, que se manifesta de modo mais acabado nos textos e na mostra sobre os filmes alemães, como o próprio nome sugere, *Semana de Cultura Cinematográfica*, denominação pela primeira vez utilizada por um evento da *Cinemateca*.

⁵ *Cursos de cinema - 21/12/1957. In: GOMES, P.E.S. Crítica de Cinema no Suplemento Literário - Vol I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 238-41.*

⁶ “Aqueles jovens taciturnos com seus caderninhos cheios de anotações sobre os filmes, seus realizadores listados e suas apreciações muitas vezes concernentes ao estilo”. *In: Cinefilia. São Paulo: Cosacnaify, 2010.*

No campo da difusão, a metodologia adotada pela *Semana de Cultura Cinematográfica* consistiu em posicionar ao lado dos filmes, exposições de fotografias históricas e obras de arte expressionistas, além do ciclo de conferências, com Anatol Rosenfeld sobre o Romantismo Alemão, Lourival Gomes Machado sobre o expressionismo, Diogo Pacheco sobre a música expressionista e Paulo Emilio sobre o cinema. Tratava-se de ativar no Brasil o gosto pela cultura cinematográfica alemã, porta para um mergulho cultural mais profundo.

Paulo Emilio se vale da história do cinema para o delineamento de seu futuro, ocupação semelhante à de Henri Langlois à frente da *Cinémathèque Française*. Nas mostras da segunda metade da década de 1950, Langlois abriu caminho para a irradiação da cultura cinematográfica escandinava, alemã, soviética, francesa etc. Tais mostras encadearam, ao lado da difusão, a bandeira da captação de recursos para o restauro de filmes que estavam a beira do completo desaparecimento. Os *Images* projetaram a história do cinema, dos Lumières as produções mais recentes das cinematografias nacionais. Filmes novos ao lado dos clássicos, confrontavam o presente ao passado, seus temas, técnicas, signos, preocupações, experiências, procurando novos modos de tocar as múltiplas questões suscitadas pela sociedade, como a *Images du cinéma allemand* (1956), ao restaurar filmes do primeiro cinema aos de propaganda nazista e os exibir para contribuir sobre uma demanda específica: em que ponto o cinema alemão se transformou em veículo de propaganda nazista?

A iniciativa de Langlois a frente da *Cinémathèque* levou para Paris cultura cinematográfica fazendo do passado uma porta para o presente, permitindo o confronto com diferentes épocas do cinema para pensar os problemas da indústria atual e responder às questões: o que mudou com a *Nouvelle Vague*? Ou como se deu o nascimento do cinema? Perguntas que abrem espaço para as lanternas mágicas, as engenhocas de luz e sua manipulação pelas mãos hábeis do ilusionista, vivas nos espetáculos populares, atrações das trupes. A difusão da cultura cinematográfica se instrumentalizava, tornava a experiência cinematográfica palpável, ampliando para fora da grande tela o alcance do cinema. Os objetos de cinema despertavam o interesse do grande público, atraindo-o ao universo cinematográfico.

Prestar homenagens aos primeiros que se seduziram com a imagem em movimento e transformá-las em instrumentos pedagógicos, ao lado da difusão e do restauro, constituiu um conceito próprio e ainda atual, voltado para ações capazes de reverberar tanto no grande público quanto nos núcleos científicos. Preservação, difusão de cultura, formação de público e

suscitar questões pelo entrecruzamento, fazem de Langlois figura incontornável da cultura cinematográfica e que inspirou Paulo Emilio nos anos 1950. Sob essa ótica, os velhos filmes foram exibidos e criticados em seus aspectos cultural, político, social, estético etc., a partir do restauro e preservação, o que o brasileiro trouxe em parte para a *Semana de Cultura Cinematográfica*, ao ambicionar encadear à difusão a contratipagem de duas cópias para serem exibidas na mostra.

A mostra de cinema foi realizada simultaneamente à *I Jornada Nacional de Cineclubes*, primeiro encontro nacional de representantes destas células de difusão da cultura cinematográfica. Para Paulo Emilio, os cineclubistas poderiam aproveitar a programação, ao mesmo tempo em que debateriam sobre os problemas do movimento em âmbito nacional. O encontro serviu, para além da formação, reforçar vínculos de solidariedade entre os coletivos, engajados em lançar, através do cinema, as bases para a transformação da sociedade. A mostra alemã e as jornadas de cineclubistas se constituem, no campo da difusão, o momento em que as determinações do projeto político pedagógico da cinemateca atingem uma forma mais acabada, reunindo pela primeira vez, após a formação, as células de difusão da cultura cinematográfica em âmbito nacional, e do segundo encontro, politicamente alavancou o cinema novo.

O caráter político do projeto levado à frente pela *Cinemateca* e conduzido por Paulo Emilio conectou o Brasil aos conceitos em voga no debate europeu, combinando difusão e teoria cinematográfica para dar estofamento ao seu projeto político-pedagógico, amparado pelo conceito de cultura cinematográfica. Tendo a sua disposição as páginas do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, Paulo Emilio constrói a partir de um conjunto de conhecimentos artísticos e humanísticos, seus ensaios, lugar de divulgação da teoria cinematográfica, ao mesmo tempo em que esta versatilidade conceitual, que suporta uma multiplicidade de abordagens, confere estofamento à sua crítica, objeto de análise de nosso segundo capítulo.

Nos textos sobre o cinema weimariano (1919-33), Paulo Emilio parte do romantismo alemão para fundamentar o desenvolvimento histórico do estilo que influenciou o cinema tratado pela mostra alemã: o expressionismo. Na composição de seus ensaios, Paulo Emilio parte das obras de Siegfried Kracauer e Lotte H. Eisner para compor uma teia explicativa que agrega as artes e as disciplinas do cinema como modo de apreender os filmes alemães em relação às outras disciplinas do conhecimento. Após averiguar as condições histórico-filosóficas que tornaram possível a guinada do mundo objetivo para as efusões interiores

(expressionismo) na literatura, Paulo Emilio se aventura no sombrio e frutuoso período entre guerras, de onde pode ver, assim como Kracauer, a dinâmica social que levou os alemães ao nazismo.

Em seus ensaios sobre o cinema alemão, Paulo Emilio debate o conjunto de filmes em que eram mais flagrantes a influência do expressionismo, tendo como ponto de partida *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene. Além da filmografia de Wiene, Paulo Emilio elenca a partir das obras de referência sua crítica à filmografia de cineastas como Fritz Lang, Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Arthur Robinson, Walter Ruttmann e G.W. Pabst.

Nos onze ensaios publicados entre 20 de dezembro de 1958 e 03 de março de 1959, Paulo Emilio transita entre os filmes, conectando-os ao contexto social para apreender o fenômeno cinematográfico em conjunto, para ilustrar através dos filmes linhas explicativas que, em conjunto, se condensam e equilibram o desenvolvimento estético das possibilidades abertas por *Caligari* entre a cultura popular e a arte de vanguarda, derivadas da guerra e da própria natureza do cinema, enquanto linguagem nascida da profunda relação com outras expressões artísticas, que fizeram da imagem em movimento campo de experimentação estética.

O problema central da estética desses filmes é a unidade plástica da imagem e, seguindo essa trilha, Paulo Emilio pensa como cada cineasta específico se valeu de recursos da arquitetura, da pintura, do teatro, da fotografia e da música para resolver integralmente os problemas suscitados pela radicalização da forma.

Pensar a formação da cultura cinematográfica no Brasil como condição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira fez de Paulo Emilio linha de frente de uma proposta de grande envergadura que ultrapassa a preservação da história do cinema à medida que intervém diretamente na sociedade. Se para o crítico a cultura era indispensável para o florescimento do cinema nacional, restava responder sobre quais termos repousa sua iniciativa, como já dissemos, marcada pela interlocução com o debate europeu. É com esse intuito que procuraremos demonstrar a partir do entrecruzamento entre teoria e prática as linhas gerais que Paulo Emilio adotou no projeto de formação da cultura cinematográfica como condição de um cinema próprio de uma nação imersa no movimento desenvolvimentista. Nosso primeiro ato: *I Festival Internacional de Cinema do Brasil 1954*.

Capítulo I – Cultura Cinematográfica em formação

O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)

Nos primeiros anos da década de 1950, São Paulo assistiu com orgulho e perplexidade ao nascimento de muitas instituições voltadas para a difusão cultural.⁷ A efervescência desse campo foi fomentada pela burguesia urbana da cidade. Nomes como Ciccilo Matarazzo e Assis Chateaubriand encabeçavam a lista dos mecenas, cujo interesse residia na ampliação de seus negócios, concebendo a criação de instituições voltadas para a produção e difusão cultural como estratégia para trazer ao Brasil a energia econômica do mundo das artes⁸.

Acompanhando o desenvolvimentismo dos anos 1950, o mercado das artes que aqui estava em formação tinha como base social a aliança entre um pequeno grupo de burgueses, a antiga elite da terra e a elite mais recente de origem italiana e que incorpora à velha intelectualidade oficial burguesa uma nova intelectualidade surgida quer do seu seio, quer das classes médias. Ao lado da burguesia paulista, predisposta ao mecenato, havia um outro grupo com formação mais reputada, acrescido da estimulante bagagem cultural que tal cidade podia oferecer.

Nesta época foi comum o retorno de intelectuais e artistas brasileiros, como Alberto Cavalcanti e Paulo Emilio Salles Gomes, aquele convidado para dirigir as produções cinematográficas da *Vera cruz* e este de regresso para organizar o *I Festival Internacional de Cinema do Brasil*, em 1954.

Desde seu retorno à França, após o fim da II Guerra Mundial, Paulo Emilio trabalhou à distância pela construção da Filmoteca do MAM-SP, participando de congressos, festivais, ciclos de estudos etc. Trouxe na bagagem a experiência necessária para alavancar o projeto da instituição, idealizada para preservar e difundir nestas paragens a cultura cinematográfica – sendo sua primeira grande tarefa organizar o festival de 1954.

Os jornais da época noticiavam que o festival colocava o Brasil ao lado dos grandes festivais de cinema, com a presença de muitos astros e estrelas do cinema internacional. Era a época das companhias cinematográficas (*Atlântida*, *Maristela e Veracruz*), das atividades da *Associação Paulista de Cinema* e dos primeiros congressos de cinema no Rio de Janeiro e em

⁷ Listando: dois museus de arte, à formação de uma companhia teatral de alto nível, à multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação artística e cultural, à construção de uma grande e moderna casa de espetáculos, à criação de uma filmoteca e à inauguração de uma bienal internacional de artes plásticas.

⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1981, p.11-2.

São Paulo, movimentos que compunham o panorama cultural cinematográfico da época. Foi nesse contexto social que a cidade de São Paulo comemorou seu *IV Centenário*, e como a ocasião faz o ladrão, o cinema seguiu a picada aberta pela Bienal de Artes Plásticas, associando-se ao segundo número para realizar o *I Festival Internacional de Cinema*.

Uma pedra num oceano sem vento que tentou criar movimento, implicado na tarefa de formar a cultura cinematográfica, até então a dos filmes comerciais, na sua grande maioria estadunidenses. Enfim, nossos portos estavam abertos às culturas cinematográficas amigas e grande número de cópias da cinematografia mundial foi comprado junto aos arquivos do filme com parte dos 20 milhões de cruzeiros destinados ao festival.

Paulo Emilio foi figura determinante nesse processo. Formado em meio ao surgimento de revistas de cinema como a *Révue de Filmologie*, da *Révue du Cinéma* e mais tarde, do *Cahiers du Cinéma*, o crítico posicionou-se na linha de frente da iniciativa cultural: o *I Festival Internacional de Cinema do Brasil*, realizado entre 12 e 27 de fevereiro de 1954.

De grande envergadura, o festival contou com a participação de vinte e três países oficialmente inscritos, dividindo os filmes a serem exibidos em seis eixos programáticos. O *Cine Marrocos*, palco da *Retrospectiva Eric Von Stroheim* e de exibições de maior pujança. O MAM-SP sediou os programas da *Retrospectiva do Cinema Internacional em Grandes Momentos do Cinema*, e da *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. No *Cine Arlequim* foram exibidos os lançamentos das diferentes escolas cinematográficas participantes, nas *Jornadas Nacionais*. Ao *Festival de Cinema Infantil*, uma comissão levou a diferentes salas de cinema trinta mil estudantes, e ao *O Festival de Cinema Científico Educativo*, especialistas uniram-se para discutir sobre as possibilidades de interação entre o cinema e a ciência.

Além da difusão, o festival abrigou as conferências *Tendenze del Cinema Italiano*, com Gianni Comencini, *Robert Bresson ou a Tirania do Estilo*, com a exibição de *As damas do bosque de Bolonha* sob responsabilidade de André Bazin, “*O caso Prevért*”, com projeção do filme *Adieu Leonard*, ministrada por Henri Langlois. Por fim, encerrando o programa de conferências, Ernest Lindgren discursara sobre o diretor britânico Anthony Asquith e Henri Langlois, dedicando igualmente seu tempo a dissertar sobre *A obra francesa de Alberto Cavalcanti*, seguido da exibição de *Rien que les Heures*, filmado pelo diretor brasileiro em Paris no ano de 1926.

Dentro do programa do festival, a *Retrospectiva Erich Von Stroheim* nasceu do encontro de Paulo Emilio com Erich von Stroheim na *Cinemateca Francesa*. Sendo quase tudo de seu, ao crítico coube redigir o catálogo da homenagem, divulgá-lo n’*O Estado de São Paulo*, organizar a exposição de fotografias sobre a evolução da obra do veterano cineasta e

selecionar, dentro das possibilidades dos arquivos, treze filmes com que procurou compor um panorama dos 28 anos de carreira de ator e diretor. Entre os títulos nos quais atuou, foram exibidos *La Grande Illusion* (1937), de Jean Renoir e *Old Heidelberg* (1915), de Emerson. Dos que dirigiu, *Esposas Tolas* (1922), *Ouro e Maldição* (1923), *Queen Kelly* (1926) e *A Marcha Nupcial* (1928), ambas em sua carreira estadunidense.

O filme escolhido para abrir a retrospectiva foi *Ouro e Maldição*, apresentado por Alberto Cavalcanti na sessão de gala. No *Estadão*⁹, Paulo Emilio justificou a escolha do filme pela sua importância tanto para a história do cinema quanto para Stroheim. Paulo Emilio escreve que o apreço do diretor pelo filme teve início em 1914, enquanto Stroheim passava longos momentos de espera nas portas dos estúdios, em busca de trabalho como extra, leu a novela *Mc Teague: A Story of San Francisco* (1899), de Frank Norris, que lhe causou forte impressão. Motivado a transpor a obra para o cinema, a oportunidade bateu às portas ao assinar um contrato com Samuel Goldwyn¹⁰, que de início concedeu-lhe grande liberdade de ação. Após dois anos de trabalho, o cineasta teve seu filme de oito horas reduzido à duas por técnicos que, segundo Stroheim, sequer haviam lido o livro que inspirou a filmagem.

Apesar das lamentações do cineasta, Paulo Emilio destacou que a força do filme é tal que frequentemente os espectadores não imaginam até que ponto essa obra sofreu mutilações, fato que fez atribuir à ânsia de Stroheim pela autenticidade as lamentações dirigidas à montagem de seu filme. A ação se passava numa mina da Califórnia, na cidade de São Francisco e imediações e no deserto de *Death Valley*. Stroheim abandonara o estúdio e alugara uma casa em *Laguna Street*, cujo mobiliário era exatamente semelhante ao descrito por Frank Norris. Aliado ao trabalho cenográfico, Stroheim obrigou seus atores a viver nessa casa durante meses para melhor representarem seus personagens.

Nos dois meses de filmagens no *Death Valley* quatorze homens necessitaram de cuidados médicos. Tal fato deveu-se, em parte, pelo método artístico do diretor que, segundo rumores, pretendia que seus intérpretes vivessem a tortura da sede.¹¹ Paulo Emilio chega a narrar uma cena em que Stroheim, na ânsia de retratar a veracidade dos sentimentos despertara o ódio do elenco. Sua maneira de interpretar a realidade era identificando-se com ela ao máximo, frequentemente lançando-se em impiedosa sátira, como na cena em que o casamento em *Ouro e Maldição* aparece associado ao enterro.

⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Retrospectiva Erich Von Stroheim. O Estado de S. Paulo* – 14/02/1954.

¹⁰ Produtor de cinema polonês radicado nos EUA. Foi um dos fundadores da Paramount (1913), dela saindo para fundar a Goldwyn (1918) que, por fusão, tornou-se a Metro-Goldwyn-Mayer (1924).

¹¹ No fim das filmagens, o ator que interpretou o personagem Marcus Schouler, Jean Hersholt, registrava um emagrecimento de doze quilos, o que o levou ao hospital com um quadro de delírio.

Sobre o filme *Esposas Tolas*, Paulo Emilio pôde sentir a montagem do discípulo de D.W. Griffith, que ao mesmo tempo anunciava os russos, embora no desenvolvimento do trabalho de Stroheim a montagem tenha perdido espaço e ficado em segundo plano. Críticos como André Bazin procuraram compreender Stroheim a partir de sua filiação com o realismo, compreensão para o brasileiro, insuficiente para definir a arte de Stroheim, responsável por trazer para o cinema norte-americano uma maturidade e um desencanto que a arte popular da América próspera da década de 1920 seria incapaz de encontrar em terreno próprio – a decadência das expressões humanas da antiga aristocracia militar e da nobreza decadente.

Paulo Emilio lembra que o filme *Esposas Tolas* foi pioneiro em explorar o pós-guerra europeu. Aliado às questões de gênero, levou Stroheim a inovar fazendo da psicologia uma ferramenta que na linguagem cinematográfica estaria apta para rivalizar com os grandes momentos da literatura.

Segundo artigo do jornalita Noé Gertel¹², do jornal *Folha da Manhã*, a exibição de *Esposas Tolas*, apesar do atraso, deu ao festival um de seus maiores dias¹³. Rudá de Andrade escreveu que com a demora, Stroheim relutava em comparecer a sessão por supor o imerecido fracasso que continuamente assombrou sua carreira de diretor. O arquivista afirmou que o diretor estava pouco afeito a acreditar que o cinema estava repleto, à espera de sua presença. Apenas Paulo Emilio, após ir pessoalmente verificar o que se passava no Marrocos pôde o persuadir. Chegando lá, encontrou o cinema de mais de mil lugares lotado a ponto do público quebrar os vidros e entrar à força, ocupando todos os espaços disponíveis e indisponíveis, com excedentes fora exigindo uma segunda sessão¹⁴. A realização da retrospectiva representou para o velho artista o reconhecimento de sua obra, de seu trajeto artístico, em suma, da sua vida, que terminaria três anos mais tarde.

Apesar do grande sucesso das jornadas, a *Retrospectiva Stroheim*, em razão de seu mérito e desenvolvimento, roubara a cena no festival de cinema. Os filmes de Stroheim exibidos no Brasil, que há mais de dez anos eram vistos apenas nos restritos espaços das cinematecas, desta vez contaram com a lotação máxima do *Cine Marrocos*. André Bazin assistiu *A Sinfonia Nupcial* em meio a um público leigo porém disposto, o que lhe permitiu aferir a vitalidade desta importante obra extremamente moderna. Para Bazin, Stroheim estava entre os três ou quatro grandes nomes da história do cinema, apesar de sua reputação ter sido

¹² Foi redator chefe e crítico de cinema do jornal Folha de São Paulo. Militante comunista, foi prisioneiro do Estado Novo de 1939-44, no presídio de Ilha Grande.

¹³ GERTEL, Noé. *Com a homenagem a Von Stroheim viveu ontem o Festival de Cinema um de seus maiores dias – Folha da Manhã – 16/02/1954.*

¹⁴ ANDRADE, Rudá. Fragmento de uma festa centenária. In: *Festival Internacional de Cinema de 1954*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004.

malograda na crítica cinematográfica que lhe era contemporânea. Esta experiência vivida pelo crítico, diante de um público que Bazin classificara como verdadeiro, teria renovado sua apreciação pela obra de Stroheim e seu fascínio não teria envelhecido com o estrondoso desenvolvimento das técnicas cinematográficas.¹⁵

A exibição de sua retrospectiva contou com boas projeções da sala de cinema do *Marrocos*, em sua vasta arena para a exibição. *A Sinfonia Nupcial* exibida era uma cópia inédita sonorizada pela *Cinémathèque Française* que seguiu os discos de acompanhamento do ano de exibição do filme, em 1927. O vigor desta exibição, para Bazin, demonstrou mais uma vez a fútil oposição entre o cinema silencioso e o cinema falado, tendo esta sonorização empregada na restauração do filme de Stroheim o delineamento de uma solução de continuidade radical entre duas épocas do cinema, comprovada pela reconciliação da forma com o fundo nos filmes a partir de 1938, o que o permitiu compreender que a invenção do recurso sonoro não representou uma ruptura dentro da história da linguagem cinematográfica, assunto que trataremos mais adiante.

Outro eixo do festival foi as *Jornadas Nacionais*, espaço onde os países inscritos apresentaram seus filmes produzidos nos anos 1953-4. Realizada no *Cine Arlequin*,¹⁶ as jornadas seguiram o modelo de festivais europeus, como Cannes, Berlin e Veneza, reservando-se à especificidade de não oferecer prêmios. Mesmo assim, a França foi representada pelos filmes *O salário do medo*¹⁷, de Henri-Georges Clouzot e *Está noite é minha*,¹⁸ de René Claire. O filme de Clouzot se atém a jornada de trabalhadores desempregados que aceitam, por desespero, transportar nitroglicerina numa missão de resgate técnico de um poço de petróleo em chamas, constituindo-se para o crítico da *Folha da Manhã* uma jornada de vida e morte.¹⁹ Sobre o filme de René Claire, o crítico se atém ao argumento, cenários, diálogos, letras das canções e direção para concluir que o filme é uma criação unitária de seu artista, nascendo em condições de atingir o nível da poesia. Um comentário breve também anunciou a chegada do produtor Henri Bérard ao aeroporto com algumas latas embaixo do braço, eram os filmes *Julieta* e *O curandeiro*.

Muito criticados, os ingleses não enviaram atores e atrizes, mas técnicos, jornalistas, além de Ernest Lindgren, do *Film Library*, o diretor Henry Cornelius e a jornalista Francis Koval. Dos filmes enviados, o mais aclamado foi o documentário sobre *A Conquista do*

¹⁵ BAZIN, A. *Un Festival de La Culture Cinematographique. Cahiers du Cinéma*, n.34, 04/1954.

¹⁶ Localizado na Avenida Brigadeiro Luis Antônio, 1401.

¹⁷ Le salaire de la peur.

¹⁸ Le Belle de Nuit.

¹⁹ 11/02/1954.

Everest, do diretor George Lowe, produzido durante a expedição chefiada por Sir John Hunt, em que o britânico Edmund Hillary e o sherpa Tenzing Norgay conquistaram o pico mais alto do planeta no ano de 1953..

Já os italianos, foram representados pelas jovens e belas atrizes como Lia Amanda, Cosetta Grecco, Eleonora Ruffo, Flávia Solivani e Maria Frau. A exceção entre as beldades era o jovem diretor Antonio Pietrangeli e o famoso escritor de cinema Sérgio Amidei, e dos representantes do órgão de divulgação *Unitalia* e o crítico do semanário *Settimana Incom*. Na lista dos filmes italianos, *Mizzar*, *Musoduro*, *O Sol nos Olhos* e *Pão, Amor e Fantasia*, foram verdadeiros destaques das *Jornadas Nacionais*.

Apesar da grande qualidade apresentada pelos filmes italianos e franceses, a delegação mais esperada pelo público foi a dos EUA, chefiada por Eric Johnston, presidente da *Motion Picture Association of America*, na qualidade de embaixador especial do presidente Eisenhower. O convite aos artistas estadunidenses partiram de Dulce de Brito e Jorge Guinle, representantes da *Comissão Executiva do Festival* em Hollywood. Compareceram Greer Garson, Joan Fontaine, Jane Powell; os atores Tyrone Power, Walter Pidgeon, Robert Cummings e os diretores Mervyn Le Roy e Billy Wilder. A ausência de Rita Hayworth, Jeanne Crain, Jeff Chandler e Virginia Mayo, Jane Russel e Marilyn Monroe pareceram não ofuscar a delegação que apresentou nas jornadas filmes como *Os brutos também amam* e *Os homens preferem as louras*.

O balanço das Jornadas ficara a cargo de André Bazin, que elegeu os sete melhores filmes exibidos nas jornadas nacionais da seguinte maneira: os italianos *Pão, Amor e Fantasia* de Luigi Comencini e *Le Soleil dans les Yeux*; os franceses *Julietta*, de Marc Allégret, *Le Guerisseur*, de Yves Ciampi, *L'amour d'une femme*, de Jean Gremillon e *Le blé en herbe*, de Claude Autant-Lara e por fim, representando os espanhóis, Bazin elegeu os *Condenados*, de Manuel Mur Oti.

Além dos filmes recentes, o festival contou com a retrospectiva dos clássicos do cinema internacional, de autoria de Paulo Emilio, responsável por realizar o contato com os maiores arquivos de filme do mundo na redação do catálogo, além do trato direto com a FIAF.

Os *Grandes Momentos do Cinema* contaram com quinze programas, mantendo a frequência de duas sessões diárias no MAM. Um programa foi dedicado aos filmes de Chaplin e os demais foram divididos em filmografias nacionais. Filmes dos EUA, França, Suécia, Itália, Rússia e Alemanha permitiram uma panorâmica da história do cinema mundial. Griffith, George Meliès, Victor Sjöstrom, Maurice Stiller, René Claire, Robert Wiene, F.W.

Murnau, entre outros grandes cineastas da história do cinema, sem falar da abertura que exibiu George Méliès e Max Linder para contentamento da crítica.²⁰

Paulo Emilio abriu a retrospectiva falando da programação geral sem deixar de comentar os filmes de abertura, ressaltando que sua escolha estava embasada em simples assertivas: Méliès criou a direção em cinema, foi o pai do primeiro estúdio do mundo e abriu o infinito de possibilidades para o truque fílmico e Max Linder foi o criador do estilo cômico que consagrou Charles Chaplin.²¹

Os jornais da época falavam da renovação da sedução exercida pelos filmes de George Méliès, fazendo da tela a boca de um palco, sem jogo de planos, de tal modo que o mágico do primeiro cinema conseguiria agitar o campo das suas tomadas com os recursos extraídos do balé, da prestidigitação, da carpintaria e da mecânica teatral que ele transportara do Châtelet e do teatro Robert Houdini. A imaginação de Méliès deu ao cinema monstros, carruagens fantásticas, alçapões vertiginosos etc., transformando-o num frenético balé de estranhezas e ilusões.

Foi a primeira vez que *Le Merveilleux Eventail Vivant* (1904) foi exibido no Brasil, assim como *Les 400 Coups Du Diable* (1906), descrito pelos jornais como uma farândula nervosa e alucinante em que dois burgueses se veem às voltas com todas as artimanhas do diabo. Para o crítico, todos os truques que o cinema poderia imaginar no futuro estavam no filme e nunca foram superados em intensidade e fertilidade virtuosística.

Alçapões que devoram os personagens, aberturas nas paredes por onde se atiram homens e diabos, caixas que saem umas das outras e se transformam num trem, carruagens engolidas por crateras de vulcão e que passam a caminhar puxadas por cavalos esqueléticos, num céu fantástico, onde há mulheres engastadas como astros, fazendo da fusão do real com o irreal, fonte de seu estilo burlesco mágico.²²

Os filmes de Max Linder comentados na imprensa foram *Max se trompe d'étage*, de Lucien Nonguet (1909); *Max veut Grandir* (1913) e *Max pratique tous les sports*, de Louis Gasnier. A crítica considerou Max Linder como um personagem orgânico, cuja postura diante das coisas era sempre de um homem ansioso, interessado em enfrentar as circunstâncias, preocupado com a elegância e com as mulheres, inabalável na conquista do que deseja, quer quando esse desejo é possível, como a vitória no esporte, ou não, quer quando é movido pelo desejo de dobrar de tamanho. Os filmes de Linder impressionaram a crítica nacional por seus

²⁰ Concluída a escala definitiva de filmes para o festival internacional do cinema: Será no Museu de Arte Moderna os "Grandes Momentos do Cinema". *Diário de São Paulo*. 07/02/1954.

²¹ *Grandes Momentos do Cinema: Méliès e Max Linder no Festival*. *O Estado de S. Paulo* – 13/02/1954.

²² Idem.

atributos, pela disposição que ele passeia pelo mundo com sua disponibilidade ingênua e sedutora.

Além dos clássicos franceses, *Cabiria* de Giovanni Pastrone chamou a atenção da crítica pela arrojada cenografia, o grande número de figurantes e a movimentação de câmera, que influiria posteriormente sobre a obra de Griffith. Cedida pela filmoteca italiana, os brasileiros puderam ver pela primeira vez *Maciste*, personagem de Bartolomeu Pagano consagrado no cinema italiano pelo vigor físico, instrumento com que derrotava seus adversários. O cinema estadunidense foi representado pelo filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D.W.Griffith, notável na história do cinema por realizar o primeiro esforço em alta escala, de submeter a linguagem do cinema a uma procura de exigências estéticas autônomas e definidas.

A história do cinema brasileiro foi lembrada pela *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro*, sediada no Teatro Leopoldo Frois, com a exibição de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929). A programação também contou com os filmes *Ganga Bruta*, *O Descobrimento do Brasil*, *O Cangaceiro*, além dos curtas-metragens *Monumento do Ipiranga*, *Rui Barbosa*, *Metrópole de Anchieta*, *Nordeste*, *Sonegação de Impostos* etc.

A reunião destes filmes, bem como a redação do catálogo ficaram sob a responsabilidade de B.J. Duarte, Caio Scheiby e Almeida Salles. Em entrevista à imprensa, Duarte atribuiu ao trabalho de Scheiby o volume de títulos exibidos. “Esse pesquisador incansável” andou a cata destas relíquias no interior de Minas Gerais e em pleno coração do Recife, trazendo para a mostra os filmes do *Ciclo de Cataguazes* – em especial os filmes de Humberto Mauro, como *Brasa Dormida*, *Sangue Mineiro* e *Ganga Bruta*. Do *Ciclo do Recife*, encontrou *A Filha do Advogado*, de Jota Soares e *História de uma Alma*, de Eustórgio Wanderley. Os filmes brasileiros como *Sinhá Moça*, *O Cangaceiro*, *Uma pulga na balança*, *Caiçara*, e o documentário de Manoel Rodrigues Ferreira *Aspectos do Xingu*, representaram os filmes da recente aventura industrial.

Monumento do Ipiranga e Rui Barbosa, ambos de realização de Armando Pamplona, apresentaram ao público esse realizador que foi um dos primeiros sistematizadores do cinema documentário no Brasil. Este velho cineasta, suplente da comissão executiva implicada em organizar o festival, realizava seus filmes com base num roteiro que ele mesmo estabelecia prevendo angulação de câmera, redação e colocação de letreiros na sucessão da imagem. O filme sobre a inauguração do monumento do Ipiranga foi realizado em 1920 e, devido à atividade de Pamplona, ficou eternizada a homenagem que o povo de São Paulo prestou a Rui Barbosa em 1928, poucas semanas após seu falecimento.

Quanto a exibição de *São Paulo, sinfonia da metrópole*, obra dos cineastas húngaros Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeni trata-se de um retrato da cidade tirado em 1929, na época que a crise ainda não havia abalado o apogeu do café, nem o vertiginoso crescimento de São Paulo. Segundo Duarte, estes dois estrangeiros viam o Brasil como um mundo novo, e fotografariam São Paulo com olhos de quem não acredita no que vê, de todos os ângulos possíveis, em todos os seus aspectos, a sua gente, os seus hábitos, sua cultura e até mesmo sua história – o grito do Ipiranga, por exemplo. No entanto, o cineasta esqueceu-se de mencionar o conteúdo conservador do filme, quando uma menina branca recolhe do chão o lixo atirado por outro menino. Da mesma forma é interessante notar que a presença do negro se realiza apenas num cartaz de feijoada e no homem que observa o grito do Ipiranga a segurar seus animais às margens do rio.

O festival ainda se desdobrou numa programação específica para o público infantil, sendo realizada por uma subcomissão da comissão organizadora do festival e receberam a atenção de jornais como *Correio Paulistano*, *A Gazeta*, *Última Hora* e *O Estado de S. Paulo*. Com sessão solene marcada para o dia 15 de fevereiro no *Teatro Leopoldo Frois*, na Rua General Jardim, os filmes tomaram também as salas dos cines *Sabará*, *Vogue*, *Braz*, *Star*, *São Geraldo*, *Carlos Gomes*, *Santo Antônio*, *Vila Carrão*, *Brasil* e *Ipiranga*, todos concentrando sua programação na parte da tarde. A entrada gratuita fazia parte da iniciativa de levar o maior número de crianças para assistir filmes infantis emprestados por Sonika Bô, fundadora e diretora do *Clube Cendrillon*, voltado ao público infantil.

Entre os filmes apresentados, selecionados entre as 800 produções inventariadas pelo *Clube Cinderela*, como parte da mídia insistia em noticiar, estava *O menino perdido no mundo*, filme dinamarquês premiado em Cannes; *Zanzabelle em Paris*, filme francês premiado em Veneza e seu conterrâneo *A Flauta Mágica*; o checo *Berceuse*; o dinamarquês *Quem quer bem perdoa*; o russo *O fuzil de caça* e o de própria autoria da professora Sonika Bô, o filme *Gazouilly, o passarinho*.

Mesmo antes do início do festival dedicado às crianças, o jornal *Última Hora* noticiava *O grande êxito do cinema infantil*. Para compor o artigo, o jornal utilizou fragmentos de uma entrevista com Sonika Bô, usando-se deste trampolim para introduzir o leitor na problemática levantada entorno do cinema infantil. A organização da matéria concentrou-se em afirmar a autoridade desta especialista no gênero ressaltando os trabalhos do clube por ela dirigidos. Essa professora demonstrou-se encantada com a oportunidade de apresentar às crianças brasileiras filmes feitos para a compreensão infantil.

Sonika Bô defendia em entrevistas as exhibições por faixa etária, estabelecendo critérios a partir da análise do conteúdo imagético, bem como do tempo de duração dessas produções. Inquirida sobre Walt Disney, Bô salientou que seus filmes não foram feitos especialmente para crianças, pois possuem sutilezas que estão fora do alcance da mentalidade infantil, exceção feita ao documentário. Para Bô, os personagens preferidos do público como Pato Donald, Pluto, entre outros, agradam os pequenos espectadores, mas devem ser dosados para não se tornarem cansativos. Já animações como *Tom e Jerry*, produzido por William Hanna e Joseph Barbera, são considerados pela especialista nocivos à infância.

Segundo a professora, “(...) um filme infantil deve ter lógica acessível e fácil de ser guardada pela criança que deverá poder narrá-la. Basta um filme ter beleza, e como ela adora crianças, afirmou que transmite esse amor em seus filmes²³”. Num filme infantil seria necessário aliar a distração à instrução, esforçando-se em apresentar um conjunto que desperte todo o interesse social e psicológico da criança. Esses filmes deveriam conter, além de beleza, uma sequência lógica, sem cenas cruéis ou impressionantes. Ao fim do festival 50 mil crianças puderam prestigiar sua vasta programação, cumprindo as metas planejadas pela Secretaria de Educação, pelas escolas e pela comissão executiva do festival.

O último eixo do festival – e não menos importante – foi o *Festival de Cinema Científico Educativo*. Sob a responsabilidade de B.J. Duarte, o MAM-SP sediou a exibição de documentários de caráter científico-educativo, divididos em duas categorias: documentários científicos e documentários de divulgação científica. O primeiro documenta uma pesquisa científica e seria destinado a um grupo de especialistas, dada a complexidade própria do fenômeno *mostrar*. O segundo destina-se a um público mais amplo, fundamentado na tarefa de documentar fases da pesquisa científica. Se adotássemos a classificação recomendada pela *Associação Internacional de Cinema Científico*, teríamos quatro divisões internas dentro do gênero científico: Pesquisa, médico-cirúrgico, técnico-industrial e de divulgação.

No eixo científico, Jean Painlevé foi o intelectual convidado para trazer para estas paragens os filmes mais significativos do gênero. Tal qual Sonika Bô, Painlevé então na presidência da *Associação Internacional de Cinema Científico* prestigiou o festival com algumas películas do acervo da associação sediada em Bruxelas. A associação tinha como objetivo estimular a colaboração no campo da cinematografia científica entre os povos, lutando pelo seu bem estar e pela paz, tendo no cinema um ótimo veículo. Para Painlevé, os cineastas com tais interesses deveriam se aplicar no estudo das técnicas cinematográficas que

²³ *O Grande Exito do Cinema Infantil*. Jornal Última Hora. 22/02/1954.

pudessem transmitir novas sensibilidades, novos processos de iluminação e investigações para o aperfeiçoamento dos aparelhos de filmagem, diante da heterogeneidade dos temas tratados pela cinematografia científica.

Para nós, filme científico, documentário, tem um valor positivo que deve colimar com os objetivos da ciência, isto é, pesquisa e ensino. Daí decorre uma série de restrições que fazemos a certa modalidade de cinema que se apresenta como documentário quando, de fato, não o é²⁴.

Os filmes de Painlevé foram bem recebidos pelo público. O documentário *Les oursins*, a cores e ainda inacabado, foi exibido pela primeira vez em São Paulo. Após mostrar o ouriço em conjunto, Painlevé passaria a examinar os órgãos internos deste animal, a partir do emprego da micro-cinematografia, permitindo a compreensão perfeita das estruturas extremamente delicadas. O colorido daria um realce especial às cenas, lembrando composições surrealistas. Como fundo musical, Painlevé adotou a música popular estadunidense – Duke Ellington, Louis Armstrong e Cab Calloway – para sonorizar o movimento de insetos ou crustáceos.

Além dos filmes de Painlevé, foram exibidos filmes estadunidenses, alemães, franceses e italianos. Filmes como *A estrada de 100 dias*, *Sapateiro e Estadista* e *A Povoação e o Técnico* e uma produção da Administração dos Ex-Combatentes (*A longa bengala*). Entre os documentários de divulgação científica, foi exibido *O Pingüim Imperador*, fruto de imagens de uma expedição francesa ao pólo sul e também as *Minas de Sal de Wieliczka* na Polônia; documentário premiado pelo *Festival de Cannes* em 1947, como melhor filme pedagógico.

A cinematografia brasileira foi representada pelos filmes do INCE: *O Puraquê*, *Miocárdio em Cultura* e *Penetração do iodo na tireóide*. Os três documentários realizados no *Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil*, atual UFRJ, foram acompanhados por um assistente deste instituto que explicaria os pormenores científicos dos filmes. Os filmes de B. J. Duarte dividiram espaço na programação, sendo muito aplaudidos após a exibição. Segundo a crítica, os filmes de Duarte fusionavam arte e ciência, cuja importância, segundo Painlevé, residia em evitar o enceramento desse gênero de cinema em um gueto de cientistas, ou mesmo em um grupo específico de cineastas. Esta heterogeneidade no processo de produção – ciência e cinema – decorreu da associação do cineasta Benedito J. Duarte com o professor Edmundo Vasconcelos, catedrático da Faculdade de Medicina da USP.

²⁴ *As pesquisas cinematográficas não ficam em torres de marfim. Folha da Manhã – 16/02/1954.*

Os temas abordados pelas três produções foram divididos em três temas: a primeira temática se concentrou na *Metodização Cirúrgica*, apresentando ao público a linguagem gestual que permite o cirurgião se comunicar com seus assistentes. A segunda tratou da *Pneumectomia por câncer Broncogênico*, tendo este recebido o *Prêmio Internacional Marey*, ao qual concorreram diversos países. Finalmente, o terceiro documentário, que retratou a *Técnica da Gastrectomia*, foi feito para a instrução de médicos, contendo todos os pormenores técnicos deste renomado cirurgião. Anos mais tarde, Paulo Emilio presenciou a cristalização de algo que apenas desconfiava: o reconhecimento de Benedito Junqueira Duarte como um dos grandes nomes do cinema científico mundial.²⁵

Além das jornadas nacionais e das retrospectivas, dois homens do cinema foram homenageados pelo conjunto da obra: Alberto Cavalcanti e Abel Gance. As homenagens não contaram com catálogo próprio, comentadas na retrospectiva dos *Grandes Momentos do Cinema*. – de Paulo Emilio.²⁶ O público pôde visitar a exposição de algumas fotografias e desenhos de Gance e também assistir *Napoleão* (1927) no tríptico,²⁷ tal como o cineasta concebeu e projetou uma única vez na *Ópera de Paris* em 1927. Após anos de esquecimento, a técnica ganhou vida novamente em São Paulo. No entanto, há controvérsias entre os críticos Bazin e Koval sobre a exibição do filme, pois para o primeiro a exibição não ocorreu devido a problemas técnicos, o que para Koval foi resolvido às 2 horas da manhã, quando finalmente o próprio Gance se emocionou com a exibição de seu filme para duas mil pessoas.

Ao pesquisar a correspondência de Gance, encontramos uma carta endereçada a Roger Sallard, diretor do *Cinéma Gaumont Palace*, em que ele oferece a exploração comercial de sua obra, apoiando seu argumento no sucesso na exibição de São Paulo.²⁸ Sabemos que o cineasta tentava esse retorno já em 1953, conclusões tomadas a partir das cartas recebidas por Gance do mesmo *Monsieur Sallard*, cujo conteúdo demonstra o quão impraticável parecia a repetição da experiência no tríptico antes de São Paulo.²⁹ Entre junho e agosto de 1954, extratos da obra de Gance foram exibidos na *Exposition Abel Gance*, em Paris. Após o

²⁵ *Será o Benedito?* – Paulo Emilio Salles Gomes – A Gazeta [SP] – 18/05/1968.

²⁶ Segundo Francisco Luis de Almeida Salles, o plano e o catálogo da mostra, assim como todos os contatos com as filmotecas do mundo, são de autoria de Paulo Emilio, adicionando à lista a *Retrospectiva Stroheim*. In: *As Retrospectivas no Festival do Brasil. Suplemento Especial Cinematográfico O Estado de São Paulo*. 27/02/1954.

²⁷ Polyvision (Cinerama): Processo cinematográfico que trabalha com imagens projetadas simultaneamente por três projetores de 35 mm, sincronizados para uma tela de proporções gigantescas e extremamente curva, com um arco de 146°.

²⁸ GANCE, Abel. [Carta] 05 agosto de 1954. [para] Roger Sallard. In: *Espace Cherceur*, GANCE 379-B89. *Cinémathèque Française*.

²⁹ SALLARD, Roger. [Carta] 22 de outubro de 1953. [para] Abel Gance. *Idem*.

festival de São Paulo, o cineasta parecia recuperar paulatinamente seu espaço na história do cinema.³⁰

Para Alberto Cavalcanti, o sentido foi mais profundo. O próprio André Bazin não tinha conhecimento de sua carreira francesa. Henri Langlois contribui nesse sentido com sua conferência sobre *A obra francesa de Alberto Cavalcanti*, seguido da exibição de *Rien que les Heures*, filmado pelo diretor brasileiro em Paris em 1926.

Até então, Bazin compartilhara com Stroheim e Abel Gance o sentimento de ser estrangeiro entre viajantes,. Dotado de uma memória apurada o crítico relembrou seu encontro com Alberto Cavalcanti. A presença do cineasta brasileiro o ofereceria a distinção entre a França e o cinema brasileiro em si. Também diria Cavalcanti que via através de Bazin, Stroheim e Gance, o cinema francês. Bazin não lista seus acompanhantes daquela noite de fevereiro em sua visita à casa de Cavalcanti em São Bernardo do Campo, onde pode se impressionar com a obra e coleção do cineasta brasileiro, composta de fotogramas, películas, tesouros escondidos em uma extraordinária gruta da cultura cinematográfica. E sobre a obra deste cineasta de descendência italiana, lamentou sua precedente ignorância, que chamou de miopia intelectual. Para Bazin, Cavalcanti possuía um refinamento atemporal, prenhe de um humanismo moderno e, ao mesmo tempo, anacrônico.³¹

Por sua grande envergadura, o festival ficou eternizado no *Cahiers du Cinéma* como a festa da cultura cinematográfica. O festival condensou mais seu interesse na exibição de filmes aqui desconhecidos do que nos lançamentos. A idealização do festival fez parte da estratégia de Paulo Emilio em difundir nestas paragens a cultura cinematográfica – condição da proliferação do cinema no Brasil. Em entrevista ao boletim do festival da *Folha da Manhã*, o crítico afirmou que a inspiração de uma mostra tão diversa e formadora (as retrospectivas) seguia o caminho aberto pelo *Festival Mondial de Beaux- Arts de Bruxelles* (1947) e o de *Knoke-Le-Zoute* (1949), que demonstraram a impossibilidade de se dar a essas manifestações cinematográficas um lado cultural e artístico sério sem ter de apelar para as filmotecas do mundo. Segundo Paulo Emilio, a presença entre os responsáveis pelo festival de alguns homens cinematograficamente cultos fez com que São Paulo aproveitasse e aprofundasse a experiência belga,³² no campo das retrospectivas, das exposições e das conferências.

O *Festival Mondial de Beaux- Arts*, além das exibições, organizou a *Expositions Culturelles*, divididas em três temáticas. A *Le Film* exibiu 64 painéis ilustrados de fotografias

³⁰ *Le Cardinet – Gazette: Bulletin de spectateurs du Cardinet*. N° 2.

³¹ *Un Festival de La Culture Cinematographique. Cahiers du Cinéma*, n.34, 04/1954.

³² GOMES, Paulo Emilio Salles. *Retrospectiva do cinema europeu e americano*. Suplemento Especial Cinematográfico do jornal *O Estado de São Paulo* – 27/02/1954.

e de textos, traçando de maneira didática os problemas econômicos, sociais e artísticos que possuem o cinema. A *Exposition de livres et revues de Cinéma*, que reuniu 760 volumes provenientes das coleções cinematecas belga, francesa, estadunidense, dinamarquesa, sueca, italiana e suíça, além de 200 revistas de cinema de várias nacionalidades.³³

Por último e não menos notável, a *Exposition de Maquettes de Film* evocou um ambiente ao mesmo tempo encantado e festivo do cinema, desde suas invenções técnicas até suas invenções fantásticas. O caráter pedagógico da exposição proporcionou a visita de vinte mil pessoas. Sem falar nas retrospectivas dos filmes de vanguarda e do cinema científico, representado por Painlevé, e das habituais premiações aos lançamentos do ano. O festival ainda reuniu em sua programação concertos, peças de teatro, algumas conferências e exposições de arte realizadas em parceria com os museus de Bruxelas.³⁴

O festival, popular por essência e internacional por necessidade, congregou diversas tendências da arte,³⁵ atendo-se ao caráter relacional do cinema, inspirado diretamente no primeiro cinema, aquele das feiras de atrações, dos *bonimonteurs*, de Méliès e dos Lumières. O festival de São Paulo procurou ater-se mais às retrospectivas, não premiou filmes, vinculou-se à Bienal de Arte, expôs fotos e cartazes e promoveu debates sobre alguns problemas do cinema. Fato que para Rubens Biáfara representou o maior aspecto positivo do festival.³⁶

Novais Teixeira reconheceu que o festival de São Paulo foi um completo curso da história do cinema, desde sua mais tenra infância até as suas mais recentes inovações técnicas, como o *Cinemascópio*. Por tudo, o festival foi o marco de um novo capítulo da cultura cinematográfica no Brasil, correspondendo noutra plano, mas sem diferenciação de nível, à Bienal de Artes Plásticas aberta em São Paulo, que provocou surpresa e admiração em todas as individualidades estrangeiras que aqui haviam estado. Catherine De La Roche elaborou a seguinte reflexão sobre o festival:³⁷

Dizem às vezes que os festivais cinematográficos são apenas publicidade disfarçada em cultura. Seja como for, o *I Festival Internacional* proporcionou cultura indisfarçada, e cuja publicidade devia-se principalmente aos seus próprios méritos.

A crítica ainda ressaltou que as retrospectivas do festival foram sem precedentes quanto ao alcance, a excelência e a popularidade, já para os estrangeiros, a *II Retrospectiva do*

³³ O *Festival Mondial du Film et des Beaux-Arts. Extraits du rapport général*. Bruxelles, 1947, p. 16-9.

³⁴ Idem.

³⁵ Pierre Vermeulen.

³⁶ *Shopping News*, 14/02/1954.

³⁷ *Análise do Festival de Cinema pela Crítica Inglesa*. Última Hora, 03/06/1954.

Cinema Brasileiro foi uma revelação. Era de se esperar que em resultado dessa retrospectiva, as cinematecas do mundo inteiro adquirissem cópias de filmes brasileiros.

Divisor de águas para a cultura cinematográfica em São Paulo, o festival ainda contribuiu para o enriquecimento das coleções conservadas e exibidas pela Filmoteca do MAM-SP, representando também o fortalecimento das relações políticas entre os arquivos do filme. Paulo Emilio afirmou em artigo que os arquivos receberam calorosamente a solicitação brasileira. “Da *Cinemateca Francesa*, compramos uma riquíssima coleção que vai dos Lumière, irmãos Prèvet, Meliès, Max Linder, Prince Rigadin, Onesime, uma coleção da obra de Abel Gance., uma cópia de *Atalante*³⁸ e os filmes da carreira francesa de Cavalcanti.”³⁹

Os clássicos alemães exibidos na Semana de Cultura Cinematográfica foram adquiridos junto à filmoteca de Londres e os filmes russos, concedidos pela *Sovexportfilm*. Os EUA contribuiriam com o acervo de quatro arquivos do filme: *George Eastmann House*; a *Filmoteca do MAM – NY*; a *Biblioteca do Congresso* e o acervo da *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*, que acabaram por nos enviar muitos filmes importantes do primeiro cinema. Na lista constam os filmes das companhias produtoras Edison (1897-1904), Biograph (1903-4), assim como muitos Chaplin’s da Mutual e westerns do mesmo período. A colaboração das filmotecas de Milão e de Roma enviou *Cabiria* e a Bélgica nos remeteu doze filmes de Chaplin cujas versões eram as menos mutiladas disponíveis. À Suécia coube enviar *A Carroça Fantasma*, de Vitor Sjostrom e *O Tesouro de Arne*, de Mauritz Stiller. *Diário de uma mulher perdida*, de Pabst ficou por conta da Filmoteca de Loussane. Contamos também com o apoio dos arquivos de Portugal, da Holanda e da Filmoteca de Praga.

A Filmoteca estava abastecida para realizar a difusão dos filmes incorporados ao acervo durante todo o ano do IV Centenário, podendo levar a frente seu projeto de formação da cultura cinematográfica. Além da ampliação do arquivo, das conferências, da ampla difusão da cultura cinematográfica, Rubens Castelo Branco destacou que o evento ainda ofereceu ao cinema brasileiro esclarecimentos e soluções de muitos problemas de nossa indústria cinematográfica. Contatos foram firmados, informações compartilhadas, oportunidade de novos caminhos para o cinema brasileiro – como a intensificação das coproduções. Para o crítico, a grande figura marcante no que chamou de “oportunidade única para o cinema brasileiro” era Alberto Cavalcanti. Estava claro que nosso cinema não se

³⁸ Filme de Jean Vigo, diretor francês que Paulo Emilio biografou pouco antes de retornar ao Brasil.

³⁹ Cinquenta anos mais tarde, Rudá de Andrade acrescentou que depois descobriu-se que muitos filmes comprados da Cinemateca Francesa eram velhas cópias de base de nitrato, e não o que se esperava, como novas cópias em base de tri-acetato. As películas inflamáveis teriam sido armazenadas no subterrâneo da Biblioteca Mário de Andrade, sem contar com qualquer aviso de proibido fumar. Por sorte, a biblioteca não teria ido pelos ares e três anos depois, a tragédia teria se configurado no incêndio do último andar na rua sete de abril.

consolidaria apenas com pesados investimentos na indústria, se não buscássemos soluções mediante o contato cultural, apenas aproveitado pelos brasileiros desde que “o egoísmo e as ambições pessoais sejam colocadas a margem”⁴⁰.

Os interesses pessoais que se referia tinham endereço certo: A *Vera Cruz*, a *TV Paulista*, o *Sindicato dos Exibidores* e seus corpos de funcionários e simpatizantes. Chegaram até a propor um inquérito dos contratos firmados pela comissão executiva do festival⁴¹. Foi tamanha a pressão que a comissão do festival foi autuada pela *COAP*, por crime contra a economia popular, sustentada pelo gabinete do prefeito Jânio Quadros.

A convergência dessa tendência contrária se formava numa mistura de ardor patriótico, coragem pessoal e orgulho paulista na tarefa de proteger os “interesses do cinema nacional”. Artistas⁴² em conluio com a *TV Paulista* realizaram paralelamente ao *Festival Internacional de Cinema* o *Festival Brasileiro de Cinema* porque, segundo eles, o cinema brasileiro tinha ficado em segundo plano.⁴³

Estavam na verdade interessados nos 20 milhões de cruzeiros destinados pelo governo federal e estadual. Enquanto expressavam seu inconformismo com os gastos do “bacanal”, requisitaram junto ao governador que dois milhões de cruzeiros do festival fossem destinados para a *Vera Cruz*, recurso a ser aplicado na conclusão do filme *Floradas na Serra* (1954), de Luciano Salce. Dessa forma, fizeram de seu festival nacional a bandeira do dízimo.

A revista *Anhembi* de Paulo Duarte⁴⁴ abriu espaço para ouvir o que teria a dizer José Gonçalves Andrade Figueira, secretário-geral do festival⁴⁵. O organizador é categórico ao responder sobre a tentativa da *Vera Cruz* pretender junto ao governador parte da soma destinada ao evento:

Não é da competência da comissão dar auxílio ou conceder empréstimo a quem quer que seja, muito menos a uma entidade particular. As leis federal e estadual que votaram as verbas para o festival não nos permitem o financiamento de filmes ou empréstimos⁴⁶.

Apesar da grande importância cultural, o festival internacional foi atacado massivamente pela imprensa brasileira. Novais Teixeira⁴⁷ lembra que os ataques tiveram

⁴⁰ *Boletim do Festival da Folha da Manhã*. São Paulo, 20 de Fevereiro de 1954.

⁴¹ Esta comissão de inquérito proposta deveria ser composta por um representante do Sindicato dos Exibidores, do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, da Comissão de Defesa do Cinema Nacional, da imprensa e o restante dos representantes ficaria ao encargo do governador.

⁴² Anselmo Duarte, Liana Duval, Marisa Prado, Ilka Soares e Nicete Bruno

⁴³ *Realizam seu festival os cineastas brasileiros*. *Notícias de Hoje*. 25/02/1954.

⁴⁴ Irmão de B. J. Duarte, organizador do *Festival de Cinema Científico* Educativo e da *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro*.

⁴⁵ *Festival de cinema não é exibição de biquínis*. *Revista Visão*. 27/02/1954.

⁴⁶ *Idem*.

como alvo desde o grande volume das programações até o pouco número de gente do cinema conhecida no país. Para Novais Teixeira, não era objetivo do evento “urdir paraísos infantis abertos aos horizontes limitados de homens sem imaginação⁴⁸”. Não seriam por plásticas femininas mais ou menos sugestivas que um festival ficaria de fora na história do cinema, mas pela qualidade de seus filmes, pela concepção de seus programas e pela devoção de seus objetivos, aliás, em tal quesito os organizadores do festival teriam feito muito bem seu papel. Não haveriam de faltar os detratores nacionais.

O jornal *O Mundo* acusou o festival de passadista e melancólico, cujas maiores atrações eram astros velhos como o “feio e rotundo” Erich Von Stroheim, o “velho” Michel Simon e a mexicana Ninon Sevilha, cujo contorno das pernas ainda valia meia festa. Reclamavam da ausência das vedetes e dos astros estadunidenses conhecidos do público. O *Festival da Saudade* foi apresentado por Henrique Pongetti em coluna do jornal *O Globo*⁴⁹:

Os críticos foram os pais da ideia do festival de São Paulo. Depois os grã-finos meteram-se, afastaram os técnicos, juntaram-se aos diletantes do Clube dos Herméticos, donos do segredo de Orson Welles e Charles Chaplin, e foram oferecer jantares em Hollywood e Paris, onde se consideram os amigos mais obedecidos de todos os astros de primeira grandeza. Confiou-se num suposto prestígio pessoal. Resultado: por enquanto, a lista mais provável de Hollywood reúne uma velharia com um pouco menos do que os 400 anos de São Paulo, mais pedindo um museu de cera as margens do Ipiranga.

Para André Bazin, a supervalorização das vedetes estadunidenses por parte dos brasileiros contradizia suas impressões de que São Paulo era uma cidade ultramoderna, com uma elite intelectual notável, influenciada pela tradição intelectual francesa. Diante do mal entendido entre o festival e a população, a imprensa nada mais fez do que alimentar a discórdia, ignorando que as estrelas, antes de tudo eram de carne e osso. Essa postura da imprensa brasileira, segundo Bazin, deveu-se à oposição da política municipal, que se dedicaria a atacar o festival apoiado em bases vãs, como ter gasto muito dinheiro para trazer artistas desconhecidos do público. Cabe-nos ressaltar que, apesar do desenvolvimento industrial, o estágio não era o mesmo no campo da cultura cinematográfica.

Andrade Figueira respondeu as acusações, destacando que o festival de cinema não é uma festa mundana onde se reúnem vedetes e artistas para a exibição de vestidos e biquínis, e

⁴⁷ Escritor português, jornalista, ativista político, crítico literário, cinéfilo, jurado em festivais europeus, entre outras notas, foi nomeado chefe do serviço de imprensa espanhola durante o período republicano. Com a vitória franquista, exila-se em 1938 na França. Após a ocupação nazista, exila-se no Brasil, onde dirige a Interamericana, serviço de propaganda dos aliados no Brasil. Com o fim da guerra, retorna para Paris, onde despende a atividade de correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*.

⁴⁸ TEIXEIRA, N. *O Festival Internacional de Cinema do Brasil*. Suplemento Especial Cinematográfico do jornal *O Estado de São Paulo*. 27/02/1954.

⁴⁹ Coluna *O Show da Cidade*. 06/02/1954.

sim um congresso onde cada país procurava apresentar o melhor de sua produção para que todos aproveitem as lições, ou seja, não trouxeram apenas vedetes, mas personalidades efetivamente representativas da cinematografia mundial, como André Bazin, Stroheim, Mervyn Le Roy, etc. Diante da insistência do entrevistador Daniel Linguanotto, ao ser questionado sobre quando a comissão percebera que numerosos artistas de grande popularidade não viriam no Brasil, Andrade Figueira é categórico:

Já disse que o festival não é uma festa mundana. A comissão fez questão de dar-lhe um caráter cultural. Quisemos mostrar ao mundo que já passamos a categoria de povo culto e civilizado. Convidar moças bonitas para exhibir as pernas em nossas praias não era fazer a propaganda do Brasil, conforme nosso desejo.

Na mesma linha, segue a entrevista de André Bazin concedida ao jornal *O Tempo*, em que ele frisa que “embora tivesse participado da maioria dos festivais internacionais de cinema já realizados, não assistiu a nenhum que tivesse um programa intelectual e cultural de tão grande alcance quanto o que ora se realiza nesta capital, e que devido à boa orientação que teve, repercutirá em todas as nações que se interessam pela sétima arte⁵⁰”.

No jornal *O Tempo*⁵¹, Maria Luiza Gáudio posiciona-se na defesa do festival que, ao invés de mulheres deslumbrantes, ao Brasil vieram algumas atrizes discretas, jornalistas talentosos e alguns cineastas famosos que não faziam o público uivar de delírio. Para ela o festival era uma manifestação intelectual, visando tratar o cinema como arte em debates com grandes atores e atrizes, intelectuais, conhecedores de cinema e não um desfile de *pin-up-girls*.

Os ânimos apenas acalmaram com a chegada da delegação estadunidense, que desembarcou em São Paulo no dia 17 de fevereiro, sob a chefia de Eric Johnston. As vedetes extremamente populares provocaram o delírio do público. Esforçados em atender os desejos da população, Bazin argumenta que a comissão organizadora do festival espalhou a programação por uma dezena de bairros com a presença das estrelas populares, mas a política local teria falhado novamente. Coube ao crítico considerar que mesmo diante da hipótese de uma organização ideal, o festival ainda teria sido incapacitado pela falta de interesse do público pela maioria das seleções nacionais.

Nos parece que tantos tumultos e polêmicas sobre questões desta importância são apenas um dos indicadores de que a cultura cinematográfica no Brasil ainda estava refém das produções comerciais, em sua maioria as Hollywoodianas. Os enganos e mal entendidos são

⁵⁰ Ressaltada a crise financeira por que passa nossa indústria cinematográfica. *O Tempo*, 17/02/1954.

⁵¹ Coluna *Vitrine de Eva: A Nossa Hospitalidade* 16/02/1954.

reveladores do subdesenvolvimento de nossa cultura cinematográfica à medida que nos implicamos em constatar o grande impacto do festival em nossa cultura. Paulo Emilio e seus colaboradores moveram a primeira peça no cenário nacional. O jogo prosseguiria com as atividades da Filmoteca, mais tarde Cinemateca, no desenvolvimento pedagógico e formador da cultura cinematográfica.

E não há formação efetiva sem uma novidade que movimentava cenário, que põe o novo no velho e espera a reação desencadeada pela mistura. Claude Lefort percebeu isso ao relatar que o festival teve como único fim inquietar o espectador, após comparar o festival à uma exposição que congregasse na mesma galeria quadros de agentes de polícia ao lado de uma retrospectiva das obras de Cézanne, mistura tão heterodoxa quanto um cortejo religioso acompanhando pelo hino da internacional. Os efeitos não foram menos espirituais dos que sabiamente suscitaram os organizadores do festival e que explica a reação de parte da imprensa paulista⁵².

Para Lefort, o fato do festival apresentar no Cine Marrocos um programa de filmes recentes e inéditos contra velhos clássicos do cinema, o que provocou uma inversão nas expectativas. Os filmes mais esperados pelo público foram medíocres aplicando a regra de ouro da produção contemporânea: falar para nada dizer. Enquanto que em horários pouco convidativos, como no período da manhã ou no final da noite, as retrospectivas impactaram o cenário cultural com a exibição das melhores obras de Stroheim, desconhecidas do público. Qualidades que para Lefort escapavam aos olhos de Eric Johnson e seus semelhantes, mas que tem satisfeito todos os amantes do verdadeiro cinema, como afirmara Lefort “Eis aqui que fez, a nossos olhos, do festival de São Paulo uma pequena revolução.”⁵³

Talvez uma pequena revolução, sem dúvida um grande impacto que daria mais pernas à Filmoteca do MAM e seu trabalho político-pedagógico na formação da cultura cinematográfica, tendo como centro de irradiação cultural a cidade de São Paulo. Aos poucos a estratégia tomava forma e o impacto do festival prometia vigorar.

Dos sete eixos do festival, a Paulo Emilio coube a idealização de quatro. O contato estabelecido com os arquivos do filme e a compra de cópias municiou a filmoteca para que pudesse seguir em frente com o plano de formação da cultura cinematográfica. Lições apreendidas por Paulo Emilio na Europa, próximo aos festivais, às revistas e as ideias sobre o cinema, expressão inseparável da cultura em seu sentido mais amplo. O festival foi para o

⁵² LEFORT, Claude. *L'Antifestival*. In: *Alliance: Revista de Cultura Franco-Brasileira*. Órgão Oficial dos alunos da Aliança Francesa do Rio de Janeiro e de São Paulo, 1954, p. 15-7.

⁵³ *Idem*.

Brasil no campo da cultura cinematográfica a primeira grande iniciativa em reverter nosso subdesenvolvimento e romper com o isolamento cultural que assolava nossas paragens.

As retrospectivas do festival não findaram com a despedida dos artistas, prolongando-se de março a dezembro de 1954, ampliando ainda mais a iniciativa de difusão cultural. Paulo Emilio classificou as realizações de 1954 como a maior oportunidade de formação cultural cinematográfica jamais apresentada na América Latina. Foi possível, afirmou o crítico, que a iniciativa não tivesse atingido o aproveitamento desejado, e que suas proporções talvez tivessem sido prematuras⁵⁴ para o contexto cultural brasileiro. Apesar do grande impacto, Paulo Emilio estava seguro que durante aqueles dez meses os quadros limitados de cultura cinematográfica existentes em São Paulo viveram experiências decisivas, tendo como resultado o aprofundamento e a extensão do interesse, cujos estudos posteriores principados produziram os frutos esperados⁵⁵.

O aprendizado do festival para os quadros da cultura cinematográfica representaram o princípio do fim de nosso isolamento cultural no circuito comercial e para os envolvidos era a semente da formação de nosso cinema a partir da formação de nossa cultura cinematográfica.

Seguindo a trilha aberta pelo festival o Clube de Cinema *Otávio Gabus Mendes* realizou o *Festival do Cinema Italiano*. Os que participaram puderam assistir *A Coroa de Ferro*, de Blasetti (1941), além de uma coleção de filmes italianos produzidos em 1950⁵⁶. O cinema italiano era de profundo interesse para o país, já que o modelo industrial tentado pela Vera Cruz sucumbia diante das dificuldades de distribuição e produção. A Itália era o país com uma política de incentivos estruturada, que atraía para suas fronteiras quadros da cinematografia francesa e estadunidense, na maioria das vezes em regime de coprodução. Para fazer cinema no Brasil, a partir da consolidação da cultura cinematográfica, era necessário não somente assistir filmes, mas se espelhar em outras indústrias e em outras formas menos dispendiosas de se fazer cinema.

Nessa ambição, a *Filmoteca do MAM* não tardou para realizar o *Festival do Cinema Italiano*, realizado entre os dias 31 de maio e 6 de junho de 1955. O *Folha da Noite* anunciaria aos leitores: *Finalmente, Umberto D*. Este grande filme do cineasta Vittorio de Sica foi compreendido pelo crítico da nota como a história humana e comovente de um funcionário aposentado Umberto Domenico, a partir do estabelecimento de um profundo retrato psicológico do protagonista, situando-o no ambiente social da Itália. O argumento do

⁵⁴ *O cinema na Bienal. Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, 08/06/1957.

⁵⁵ *O cinema na Bienal. Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, 08/06/1957.

⁵⁶ *O Caminho da Esperança*, de Pietro Germi; *É Primavera*, de Renato Castellani; *Páscoa de Sangue*, de Giuseppe Santis; e *Céu sobre o Pântano*, de Augusto Genina.

já consagrado Zavattini recebeu uma indicação ao Oscar, além da vitória do filme no *Festival de Punta Del Este*. Mais sete filmes foram exibidos⁵⁷, tendo todos os interesses concentrados nas coproduções, estratégia que para muitos representava as últimas esperanças para o cinema.

Enquanto isso, a filмотeca repetia a parceria com a *Bienal de Artes Plásticas* em 1955, realizando a retrospectiva de 120 filmes sobre arte de vinte países diferentes. A grande maioria das produções eram inéditas, procedendo da Alemanha, Bélgica, Bolívia, Canadá, EUA, França, Suíça, Inglaterra, Índia, Itália, Japão, entre outros. A UNESCO enviou ao evento a doação de um filme sobre arte pré-colombiana, além de ter firmado com a Filмотeca o compromisso de fazer os filmes da mostra circularem por várias instituições do país através do programa de intercâmbio nacional. Estava dado o primeiro passo para a irradiação da cultura cinematográfica para fora dos limites da cidade de São Paulo.

Os vinte programas dividiriam os filmes por nacionalidade, oferecendo um panorama que percorreria desde a pré-história até o abstracionismo, além de filmes temáticos sobre pintura, escultura, arquitetura, dança, música, folclore etc., com filmes experimentais, poéticos e de vanguarda⁵⁸.

Os filmes estadunidenses apresentaram uma concepção muito extensa sobre o assunto. Além de filmes sobre Jackson Pollock e Calder nos foram remetidos filmes abstratos e experimentais, em específico *Allegretto* e *Motion Paintings nº1*, ambos produzidos por Fishinger. Dois filmes de Jean Hugo chamaram a atenção pelo emprego da música eletrônica na sonorização da película. Em número, a maior seleção foi a indiana, composta de 10 filmes de curta metragem sobre temas como arquitetura, escultura, pintura e música, além de três longa metragens que, segundo o crítico do *Correio Paulistano*, eram verdadeiros documentários sobre a dança indiana, assim como sua arquitetura religiosa – templos hindus e budistas.

A Checoslováquia (atuais Rep. Checa e Eslováquia) nos remeteu filmes sobre pinturas rupestres, afrescos do séc. XII, além de um filme sobre o pintor gótico Otokar Nejedly e uma produção realizada com *Marionetes* de vidro. Já os filmes alemães tratavam da arte clássica à arte moderna e os franceses das pinturas rupestres, da vida das catedrais no ritmo das estações do ano, somando-se à lista um documentário sobre o impressionismo. Os belgas enviaram filmes sobre os sons e a arte africana e outro focado no período entre Renoir e Picasso. Apesar

⁵⁷ *Guardas e Ladrões*, de Steno e Monicelli; *Insatisfeita*, de Mário Sodati; *Cidade e Perdição*, de Ettore Giannini; *Puccini*, de Carmine Gallone; *Outros Tempos*, de Blasetti e *Três Histórias proibidas*, de Augusto Genina.

⁵⁸ *10 anos de filmes sobre arte. O Correio Paulistano*. 11/09/1955.

da diversidade e riqueza cultural da mostra, a imprensa manifestou as melhores impressões sobre os documentários italianos, como os sobre Carpaccio, Longhi, Giotto, Andrea de Castagno; filmes sobre a arte da Sicília e também trabalhos de Luciano Emmer, como Goya e Picasso.

Diferentemente do Festival de 1954, o grande público não foi atraído pela presença de astros e estrelas no festival sobre os filmes de arte. E também não foi de súbito. Desenvolveu-se gradativamente, atingindo número inesperadamente grande de público para a surpresa dos mais otimistas ⁵⁹, em outras palavras, os trabalhos começavam a frutificar.

De São Paulo o festival foi para o Rio de Janeiro, entre os meses de outubro e dezembro de 1955, com exibições no *Auditório Mesbla*. Um júri extraoficial foi composto por cineastas e críticos de cinema e de arte no intuito de conferir aos melhores filmes prêmios honoríficos.⁶⁰

Detendo-se nos objetivos da mostra, Paulo Emilio comenta que ela foi articulada para produzir uma visão de conjunto da produção mundial de filmes sobre arte. O sucesso do festival como espetáculo foi imenso, mas sem ter alcançado seu principal objetivo, que não foi o público de algumas centenas de pessoas. Deter-se-ia a explicar que com a realização das *Bienais* o Brasil se integrara nas grandes correntes da arte moderna através da criação deste mercado. O que não apagava a carência de nossas coleções das artes do passado, resumindo-se à apenas uma parcela ínfima do patrimônio artístico da humanidade. Para Paulo Emilio, esta era a grande lacuna que os filmes sobre arte poderiam preencher:

Nosso objetivo, nossa esperança, é que a passagem pelo Brasil desses filmes provoque em nossas autoridades culturais, governamentais e privadas, a tomada de consciência da possibilidade de se criar um museu imaginário de imagens luminosas, que tornará possível para milhões de brasileiros um primeiro contato com os tesouros artísticos de toda a humanidade. (...) O fracasso do objetivo mais ambicioso dos *10 Anos de filmes sobre arte* não impediu entretanto que num terreno mais restrito sua significação tenha sido grande⁶¹.

Certamente, a maior contribuição do festival foi a divulgação de filmes experimentais e que, embora ocupassem tanto espaço na vida cinematográfica cultural mundial, raramente eram exibidos no Brasil⁶². Aos poucos chegava a São Paulo e daqui irradiava para alguns estados do país diversos filmes que aqui nunca teriam chegado pela iniciativa das salas comerciais. Simultaneamente, a Filmoteca também realizava exibições aleatórias no interior

⁵⁹ *Festival Restrospectivo de Cinema sobre Arte*. Marcos Marguilies. 11/09/1955.

⁶⁰ Benedito J. Duarte, Francisco Luis de Almeida Salles, Radá Abramo e Lourival Gomes Machado. *In: O Festival de Cinema*. Quirino Campofiorito. *O Jornal*. 06/12/1955.

⁶¹ *O cinema na Bienal*. *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*. 08/06/1957.

⁶² *Idem*.

de sua estrutura ou em colaboração com outras instituições, como a parceria com a *Biblioteca Infantil* que rendeu no gratuito *Festival Chaplin* destinado ao público infantil.

Apesar dos esforços de tentar manter o impulso do festival de 1954, as energias minguavam, mas não sem ânimo a Fimoteca do MAM remetia filmes a outros estados do país, enquanto trabalhava para firmar os procedimentos de conservação e contratipagem. Três passos foram dados: o grande curso de cinema no festival de 1954, o modelo italiano de produção cinematográfica e o terceiro os filmes de arte que procuravam reverter não apenas nosso subdesenvolvimento no campo da cultura cinematográfica, mas da cultura em geral.

A Fimoteca participava ativamente do programa cultural cinematográfico brasileiro, mas em 1956 o trabalho de preservação se limitava a uma superficial e irregular limpeza dos filmes. A contratipagem cessou, assim como as atividades de prospecção e as condições de trabalho eram muito ruins, até mesmo com acumulação na sede de filmes inflamáveis⁶³.

No ano de 1956, a Fimoteca se separou do MAM para se tornar a sociedade civil *Cinematca Brasileira*. Em um conflito comercial entre produtores do Rio de Janeiro a cinemateca é citada como apoiadora das partes, fato desmentido por Paulo Emilio. Não eram estas as preocupações da sociedade civil, já que entre suas atribuições, a eventual colaboração com outras entidades, culturais ou comerciais, só poderia ocorrer sob circunstâncias específicas:

A Cinemateca se responsabiliza por toda parte artística da produção; Os lucros auferidos pela Cinemateca, pela distribuição dos filmes por ela patrocinados, produzidos ou coproduzidos, devem ser totalmente empregados em seus trabalhos culturais específicos; esgotados os períodos normais de distribuição comercial, tornam-se propriedade exclusiva da Cinemateca e, por último, esta sociedade civil só utiliza materiais depositados em seu acervo quando autorizadas por seus depositantes⁶⁴.

Suas diretrizes impediam também o fornecimento de materiais para canais de televisão diante da ausência de regulamentação internacional para uma possível colaboração entre os arquivos do filme e os canais de televisão.

As tensões não eram poucas e as dificuldades tampouco, a Cinemateca mantinha-se com algum auxílio do MAM, enquanto os recursos da Lei Acioli⁶⁵ eram esparsamente remetidos à instituição. A irregularidade no cumprimento do convênio municipal – os pagamentos com apólices caucionadas da dívida pública que rendiam juros modestos – e a

⁶³ CORREIA JR, Fausto Douglas. *Op. cit.*, p. 160.

⁶⁴ *Comunicado da Fimoteca do MAM de São Paulo*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Tribuna da Imprensa*, 22/08/1956.

⁶⁵ Lei municipal paulistana 4.854, que criou o adicional no preço das entradas de cinema a fim de obter fundos para o amparo ao cinema brasileiro, e cujo artigo 15 prevê o estabelecimento de convênios entre o município e instituições que se dediquem a conservação e a difusão cultural de filmes.

lentidão na burocracia envolvida na captação dos recursos impedia o projeto de difusão da cultura cinematográfica deslançar ⁶⁶.

Foi quando em 27 de janeiro de 1957 parte considerável do acervo da cinemateca ardeu em chamas. As películas de nitrato, altamente inflamáveis e cujos mistérios de seu processo secreto de decomposição ainda não eram totalmente compreendidos, foram apontados como uma das possíveis causas da tragédia no edifício do Diário dos Associados, na Rua Sete de Abril.

Antes do incêndio as coisas não estavam muito melhores, fato que Paulo Emilio já listava como estando perdido para sempre da história do cinema brasileiro, consumidos pela umidade. O trabalho do cinegrafista Botelho e sua estada no navio Capitânia, que renderia o registro da *Revolta da Armada* e do almirante negro João Cândido, a condução habilidosa do *Minas Gerais* e do *São Paulo*, eternizadas pela montagem paralela, a partir da qual se podia ver a inflamação das massas à beira da praia. Estas imagens estavam perdidas, haviam se decomposto no interior de qualquer lata de filme encarcerada em um baú num sótão úmido, ou quando encontradas, queimadas preventivamente para evitar maiores danos ao acervo da Cinemateca.

O crítico buscava com isso formar no Brasil a consciência sobre a necessidade de preservar o patrimônio cinematográfico pensado por Roquete Pinto em 1910. E desde lá muito pouca coisa tinha se praticado até a cinemateca iniciar suas atividades, interessadas em cuidar da documentação, da preservação e da difusão, cujo acervo de dois milhões de metros permitiria a instituição satisfazer uma multiplicidade de funções imediatas, como facultar aos quadros técnicos e artísticos da cinematografia o conhecimento das grandes obras do cinema, contribuindo para a elevação do nível cultural destes quadros. Era de interesse da cinemateca também criar cursos de apreciação cinematográfica, que cada vez mais apareceriam como uma das demandas do mundo moderno, na função de elevar o nível das exigências do público cinematográfico.

Para isso, a cinemateca necessitava de 20 milhões de cruzeiros anuais e nisto residia a importância da colaboração dos poderes estaduais e federais para o cumprimento de sua missão: transformar a cidade de São Paulo no principal centro de irradiação da cultura cinematográfica do continente.

A assombrosa atualidade do texto para o momento fez com que a redação do jornal mantivesse esta publicação como planejado anteriormente ao incêndio. O recado estava dado

⁶⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.*, p. 401.

e o incêndio soou como uma confirmação da tragédia em perspectiva. Nesse ânimo, Paulo Emilio atestou as perdas alemãs e russas em negativos e positivos e cópias novas em acetato não inflamável. Estas perdas impediram mais tarde que a *Semana de Cultura Cinematográfica* (1959) possuísse a amplitude da mostra *Images du Cinema Allemand*, da Cinémathèque Française (1956) – um valioso retrato do primeiro cinema aos filmes a eles contemporâneos. Para recomeçar os trabalhos restava um núcleo sólido de filmes, como *O Gabinete do Doutor Caligari* e *O Encouraçado Potemkin*, assim como algumas obras de Fritz Lang, Pabst, Arthur Robinson e seu *Sombras*, Dupont, Pudovkin e Dziga Vertov. Apesar das sobras preciosas, um terço do acervo foi consumido pelas chamas.

Segundo Correia Jr., dentre as perdas estavam 80% das cópias de 16 mm de difusão entre os cineclubes. Viraram cinzas também filmes coloridos a mão e especialmente grande quantidade de documentários brasileiros realizados desde 1910, depositados por produtores como Adhemar Gonzaga e Jaime de Andrade Pinheiro, além dos lotes dos pioneiros curitibanos Anibal Requião e João Batista Groff, produzidos entre 1910 e 1925. Logo após o incêndio outros depositantes exigiram imediatamente a retirada de seus filmes ali confiados, configurando-se um gigantesco retrocesso para o trabalho de formação do acervo da cinemateca⁶⁷.

Diante da catástrofe, Paulo Emilio não chorou o leite derramado, preferindo afirmar a imediata necessidade de salvar o que sobrou de outro grande inimigo das películas: a umidade.

Não tendo instalações adequadas para armazenar os seus filmes, enquanto esperava dias melhores a Cinemateca Brasileira procurava colocá-los em locais pelo menos secos. O incêndio num desses locais, precisamente aquele anexo aos escritórios centrais, e por isso mesmo o mais cuidado, determinou o transporte de outros filmes que se encontravam em outros depósitos para novas acomodações, isoladas, porem úmidas, o que pode significar uma catástrofe para os filmes num espaço apenas de algumas semanas. O fogo é uma ameaça extremamente grave, mas eventual; a umidade significa a condenação dos filmes a um aniquilamento, que não sendo o espetacular como o provocado pelo fogo, não é menos inelutável e definitivo⁶⁸.

O incêndio representou um momento em que Paulo Emilio e a cinemateca tiveram de rever a estratégia. O ritmo das atividades diminuiu e floresceu novamente a esperança de que o incêndio acrescentaria ainda mais credibilidade aos ensaios do crítico, em que denunciava a decomposição de nossa história. Paulo Emilio encerra suas conjecturas anunciando que a Cinemateca Brasileira esperava dias melhores, pois sabia que iria receber brevemente uma importante ajuda dos poderes públicos – especialmente o municipal, que daria à instituição

⁶⁷ CORREIA JR, Fausto Douglas. *Op. cit.* p. 162.

⁶⁸ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.*, 79. Publicado em 16/02/1959.

uma solidez definitiva. Segundo Correia Jr., a imprensa foi muito importante após o incêndio na articulação de um movimento de solidariedade. A Cinemateca, a classe cinematográfica e a imprensa criaram as condições para fazer valer a lei Acioli, especificamente seu artigo 15. Caberia então à prefeitura destinar à cinemateca dezoito milhões de cruzeiros, destinados à preservação e expansão do acervo, assim como ampliação da difusão cultural⁶⁹.

Se nossa fidelidade à cronologia beirasse a inconseqüência finalizaríamos esta partição, esperançosos que o destino dos filmes antigos enfim estivessem assegurados, e a continuidade da difusão poderia superar as barreiras do subdesenvolvimento da nossa cultura cinematográfica. Distanto um ano e meio da tragédia, Paulo Emilio acaba com qualquer esperança de *happy end*.

Paulo Emilio manteve o tom comedido, por que estava certo de que nos momentos dramáticos, como o incêndio que destruiu dez anos de esforços, não havia sentido escrever sobre as mágoas e sim mobilizar as forças para a reconstrução da cinemateca. Promessas não faltaram e o ministério da Educação e Cultura enviou dois emissários a São Paulo no intuito de produzir um relatório do desastre que resultou em um projeto onde se sugeria ao Catete um auxílio de 3 milhões de cruzeiros. Do Catete, o projeto foi para o DASP, onde os técnicos desta repartição acharam que essa soma estava acima das necessidades da Cinemateca, reduzindo-a assim à metade. A papelada voltou ao Catete e de lá ao ministério, onde até o dado momento repousava esquecida em qualquer gaveta.⁷⁰

E por falta de meios, a Cinemateca Brasileira não tem podido aceitar até cópias de filmes que, numa prova de solidariedade e de compreensão, lhe foram oferecidas por cinematecas da Europa – onde os problemas da arte e da cultura sempre têm reconhecido o seu valor. Aqui, que parece ser mesmo o outro lado do mundo, são outras as coisas que tem importância⁷¹.

⁶⁹ CORREIA JR., Fausto Douglas. *Op. cit.* P.168-9.

⁷⁰ *Incêndio e Cultura. Correio da Manhã - RJ - 14/08/1958.*

⁷¹ *Idem.*

Os ciclos de estudos

Neste clima de espera a Cinemateca Brasileira retomou os trabalhos de difusão com o *Ciclo de Estudos*, a começar pela retrospectiva dos filmes de *Luis Buñuel*. Segundo Paulo Emilio⁷², a obra do cineasta por muito tempo resumira-se a *O cão andaluz*, *A idade do ouro* e o documentário *Tierra sin Pan*, e suas aspirações surrealistas indicavam uma coerência interna que tardaria a ser digerida pelos espectadores. Paulo Emilio discorre sobre o impacto destes filmes, particularmente os tumultos diante da projeção de *A Idade do Ouro*, em Paris no ano de 1931. Os reacionários confundiram-no com os bolcheviques e se chocaram contra a maior parte da esquerda, apoiadora habitual das correntes de vanguarda. Tudo ocorreu quando um grupo de militantes fascistas da *Ligue des Patriotes* e da *Ligue Anti-juive* interrompeu a projeção, aproveitando-se do tumulto para destruir uma exposição anexa de obras de Dalí, Max Ernst, Miró, Tanguy e Man Ray.

Após *Terra sem Pão*, Paulo Emilio encerra essa fase da carreira de Buñuel para tratar de sua ressurreição profissional na indústria cinematográfica mexicana, “especialista em melodramas popularescos e ambientações estranhas para o espanhol libertário batizado nas memoráveis campanhas surrealistas do primeiro após-guerra⁷³”.

Ao exibir seus filmes mexicanos o ciclo de estudos inova, porém não avança diante da ausência de *Os esquecidos*. Para Paulo Emilio é nesse filme que podemos encontrar a unidade entre as duas fases da carreira de Buñuel.

Compreende-se mais uma vez, retrospectivamente, que a consistência do surrealismo de Buñuel reside no fato de não se tratar para ele de um expediente estético, mas de um esforço desesperado de integração na realidade moral, total, do homem. Desse desespero nasce a sua violência, o seu sadismo, que é um método leal de conhecimento⁷⁴.

O ciclo de estudos não pôde criar satisfatoriamente uma ponte entre os filmes surrealistas e os melodramas mexicanos, já que em *Os Esquecidos* essa fusão de elementos teria se passado de modo mais equilibrado. O que não impediu Buñuel de fazer do melodrama a plataforma para expressar os “sólidos temas oriundos das paixões e obsessões do criador” em filmes como *El* e *Abismos de Pasion*. Nesses filmes:

⁷² *A fidelidade de Luis Buñuel. Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, 23/02/1957. In: GOMES. P.E.S. *Op. Cit.* p. 83-5

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

Não faltam em maior ou menor grau todas as constantes de erotismo, blasfêmia, sadismo e outros ingredientes que isoladamente podem ser negativos, mas que na singular, virulenta e poética composição em que foram empregadas por Buñuel em seus filmes surrealistas clássicos, transformaram-se num exaltante elixir de liberdade, ainda hoje poderoso⁷⁵.

De Buñuel a cinemateca passou a René Claire, apresentando *O Chapéu de palha italiana* (1928) e *Os dois tímidos*, repetindo o ciclo realizado em 1955, segundo Paulo Emilio, o mais completo já realizado nas Américas. Na época, foram projetados os filmes mais marcantes do silencioso, quatro ou cinco realizações sonoras anteriores à guerra, além de estratos das fases estadunidense e francesa do pós-guerra⁷⁶. O crítico brasileiro destacava a importância de rever os filmes do cineasta anteriores à guerra, onde filmes como *A nous la liberté*, as ainda faltariam files como *Sous les troits de Paris*, imprescindíveis para compreender a prolongada polêmica de René Claire contra o sacrifício do cinema silencioso, porém, a maior atenção deveria ser dirigida aos filmes do pós-guerra, aos quais a crítica europeia demonstrava indiferença ou hostilidade, sobretudo aos filmes que tinham como problemática central o amor⁷⁷.

Simultaneamente aos ciclos filmes aleatórios eram encadeados aos programas, como a projeção de *Oliver Twist* de David Lean (1948), também a programação infantil aos sábados não cessou de apresentar comédias e desenhos em quantidade para o público infantil⁷⁸. Aos sábados no mês de maio e junho a Cinemateca projetou uma série de filmes de John Huston, desde o princípio de sua carreira em 1914. Filmes como *Segredo das Jóias*, *O diabo riu por último* e *O tesouro de Sierra Madre* ganharam as telas simultaneamente ao lançamento do filme *Moby Dick* nas salas de cinema de São Paulo⁷⁹. Paulo Emilio interessou-se pelo filme:

Tudo se passa como se os homens estivessem condenados a uma ação aparentemente consciente, mas na realidade conduzida por um poder superior e irônico que no momento oportuno intervém para confundi-los. (...) *Moby Dick* adquire grande interesse, pois se trata justamente da desesperada tentativa humana de enfrentar e vencer esse poder oculto⁸⁰.

A ambição e a frustração como tema dos filmes de Huston ilustravam coincidentemente os ânimos na cinemateca, uma instituição à deriva que lutava para evitar o naufrágio. Apesar dos ânimos abalados a cinemateca realizou o ciclo de estudos sobre o

⁷⁵ *Ibidem*, p. 85.

⁷⁶ *René Claire e o Amor*. *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, 09/03/1957. In: GOMES. P.E.S. *Op. Cit.* p. 89.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 90.

⁷⁸ *Shopping News*, 13/02/1957.

⁷⁹ *Ambição e Frustração*. *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, 15/06/1957. In: GOMES. P.E.S. *Op. Cit.*, p. 141-4.

⁸⁰ *Ibidem*.

cinema japonês e como complemento à realização, Paulo Emilio publicou três artigos no *Suplemento Literário*⁸¹.

A exibição do cinema japonês foi programada para reverter o completo desconhecimento pela cultura cinematográfica oriental. O ciclo foi pensado como retrospectiva da história cinematográfica do Japão. No entanto, a iniciativa foi dificultada pelo confisco dos filmes japoneses pelos estadunidenses após a derrota na II Guerra. Entre as obras apreendidas, e até então sem notícias, estavam aquelas que exaltavam o feudalismo, o amor à guerra e às batalhas, o nacionalismo, o militarismo, o fascismo e o culto da vingança.

Foi estipulado pela ocupação que os futuros filmes fossem produzidos em função do ensino da democracia. Entorno de 1500 filmes estadunidenses tomaram o lugar dos filmes japoneses nas salas de cinema sob o slogan *O cinema americano é cultura*. Após os primeiros anos Paulo Emilio apresentava o renascimento da cinematografia japonesa com a produção de obras circunstanciais – de erotismo fácil ou histórias policiais vulgares – improvisadas nos dois únicos estudos que resistiriam aos bombardeios e às pressões políticas e militares do pós-guerra.

Em contrapartida, o sindicato dos professores teve a iniciativa de produzir filmes educativos, dando início a um cinema independente de sucesso e responsável por abrir caminho para a produção de filmes fundados em temáticas de interesse social, cujos retratos da época evocavam o clima social do pós-guerra, tal qual o neorealismo italiano.

A iniciativa não projetou *Rashomon* e *A Porta do Inferno*, filmes exóticos ou históricos produzidos para o mercado europeu e estadunidense. As produções exibidas na mostra brasileira foram realizadas para circular no mercado interno japonês que prometiam favorecer as reais dimensões da cinematografia japonesa após a guerra. Foi este o último ciclo de estudos de cinema antes da cinemateca se dedicar exclusivamente a sua reorganização interna.

O Ciclo do Moderno Cinema japonês foi a última tarefa de difusão cultural realizada pela Cinemateca Brasileira em associação com o Museu de Arte Moderna. De agora em diante, por motivos que são públicos e por tempo indeterminado, a cinemateca deverá limitar todos os seus esforços à tentativa de conservação dos filmes, que se encontram depositados em São Paulo sob a responsabilidade da FIAF⁸².

Os ciclos de estudos representaram a continuidade do trabalho de difusão cultural, trazendo filmes que em conjunto, poderiam revelar importantes detalhes da trajetória artística

⁸¹ *Singularidade do Japão*, 03/08; *Atualidade Japonesa*, 10/08 e *Três Mestres Japoneses*, 17/08/1957. In: GOMES. P.E.S. *Op. Cit.p.* 171-80;

⁸² *Atualidade Japonesa. Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, 10/08/1957.

de seus realizadores, para diversificar as abordagens e ampliar as noções sobre as diversas esferas do cinema. Ao mesmo tempo, os trabalhos de conservação prosseguiram com a esperança do cumprimento da Lei Acioli e das promessas públicas na esfera estadual e federal.

A Doação Inglesa⁸³

A interrupção da difusão cultural para o grande público fez parte da reorganização do organograma da instituição. Muitas doações de filmes, catálogos e livros foram remetidos à cinemateca de outras cidades e do exterior. À cinemateca os ingleses remeteram 24 documentários, doação que motivou Paulo Emilio a escrever quatro ensaios sobre as produções de John Grierson e Robert Flaherty. No contexto cultural de São Paulo, os documentários ingleses renovaram o interesse pela escola inglesa, “cujos primeiros ecos aqui teriam chegado há quase vinte anos,” em publicação da *Revista Anual do Salão de Maio*, editada por Flávio de Carvalho em 1939.

Para Paulo Emilio, Grierson e seus discípulos estavam motivados pelo papel dos filmes na reformulação da sociedade, partindo da dramatização dos documentos da realidade de seu tempo para provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos, seguindo o caminho inverso da técnica simplista e afirmativa da propaganda. Paulo Emilio viu nestes filmes a marca profunda da missão cinematográfica de Flaherty: revelar a poesia e a nobreza da humanidade comum e do trabalho.

A ocasião era das mais oportunas para a cinemateca, “precisamente no momento em que a meditação séria sobre a lição inglesa poderá causar ao nosso cinema um bem incalculável⁸⁴”. Naquela altura os governos do Estado e do Município, através de suas comissões de cinema, resolveram encorajar a produção de documentários. Paulo Emilio pensou tanto no perigo, quanto na esperança desta política.

O crítico presentiu o perigo a porta, porque os responsáveis pela liberação dos recursos poderiam se orientar pela produção publicitária, alimentando a ambição de medíocres produtores. Tal temor não o impediu de ter esperança que a gestão dos recursos compreendesse a função pública que o documentário poderia exercer: a de revelar a realidade aos governantes e governados. Oportunidade que poderia ser formadora para os jovens

⁸³ *A Lição Inglesa. Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, 19/04/1958. In: GOMES. P.E.S. *Op. Cit.*, p. 307-10.

⁸⁴ *Idem.*

realizadores, fonte de ensinamentos e inspiração. Mais uma vez, as credices de Paulo Emilio se defrontaram com a orientação política do Geicine, mais afeita aos documentários publicitários e oficiais do que às lições de Grierson. O que não ofuscou o aprendizado e os filmes de baixo orçamento com sistema de produção reduzido e ocupação com o social foi uma das características marcantes no processo de formação do Cinema Novo⁸⁵. Paulo Emilio vê no cinema de Grierson um caminho possível para o cinema brasileiro após o fracasso da aventura industrial.

História do Cinema Estadunidense

A iniciativa do MAM-RJ em produzir a retrospectiva da história do cinema estadunidense foi o primeiro de quatro passos planejados e seu programa superou os limites do Rio de Janeiro e chegou a São Paulo. A cinemateca os exibiu aos alunos do curso para dirigentes de cineclubes, oportunidade imperdível pela riqueza do programa, o primeiro de uma série de iniciativas do gênero pensada pelo MAM-RJ. Após os estadunidenses, exibiriam em retrospectiva o cinema francês, inglês e italiano fazendo parte do conjunto da *I Mostra Internacional de Arte Cinematográfica*. O cinema estadunidense foi representado por setenta filmes no festival *História do Cinema Americano*⁸⁶, de seus primeiros tempos até aquela atualidade. Foram exibidas longas e curtas metragens, sendo a maioria em versão integral com trechos especialmente selecionados para complementar a programação.

A organização do evento foi estruturada em um tripé programático. No primeiro, foi exposto material histórico, no segundo eixo, o *Ciclo Retrospectivo* compôs um retrato histórico das produções, e para fechar o conjunto do festival, a *Semana avant-première* exibiu sete filmes inéditos concorrentes da premiação oferecida pelo Itamaraty, o que o diferenciou das retrospectivas da *Cinemateca Brasileira* no campo da difusão.

A logística das cópias e dos empréstimos de materiais para a exposição ficou sob a responsabilidade das embaixadas brasileira e estadunidense, que facilitou o contato com a *Motion Picture Association* de Nova York. O MAM-NY, sob a direção de Richard Griffith, nos remeteu as produções do primeiro cinema, do silencioso e do sonoro com *O Cantor de Jazz*. Não faltaram os filmes de Edison, os de D.W. Griffith e os westerns de Thomas H. Ince,

⁸⁵ ZANATTO, Rafael M. *Formação do Cinema Novo: O Caso Arraial do Cabo*. São Paulo: Revista da Cinemateca Brasileira, 2012, p. 46-59.

⁸⁶ *No Museu de Arte Moderna: História do Cinema Americano – Correio da Manhã*.

assim como as primeiras comédias de Mack Sennett e Charles Chaplin. Do gênero, também não faltaram Buster Keaton, Harold Lloyd e Harry Langdon.

O sonoro estadunidense foi representado por filmes como *Hallelujah* (1929), de King Vidor, representado apenas por atores negros e o premiado *O Delator*, de John Ford. Deste diretor também foi exibido seu clássico western *O cavalo de ferro* e de Orson Welles os escolhidos foram *Cidadão Kane* e *The Magnificent Ambersons*. Walt Disney e suas animações encantaram, mas não tanto quanto a exibição de *Gertie, The Dinosaur*, produzido por Winson McClay em 1909.

No momento, era da intenção da *Motion Picture Association* enviar ao Rio de Janeiro alguns atores de Hollywood, vislumbrando as possibilidades em vias da urgência dos convites. O festival durou de junho ao fim de agosto, ocupando a sessão de inéditos a última fase do certame. O MAM-RJ estava esperançoso que a *Warner Brothers* enviasse *O Homem Errado*, de Hitchcock e que a *Metro Goldwyn-Mayer* inscrevesse *Os Irmãos Karamazov*, de Richard Brooks, assim como a *20th Century-Fox* se representasse com *Ten North Frederick*, de Phillip Dunne. Filmes como *Fúria da Carne*, *Testemunha de Acusação* e *O príncipe e a corista*, com Marilyn Monroe e Laurence Oliver estavam entre os favoritos para receber os prêmios em barras de ouro.⁸⁷

A *Exposição de Materiais Históricos* no MAM-RJ apresentou ao público os primeiros equipamentos de filmagem e projeção, um exemplar do Oscar e 92 quadros sobre a evolução histórica do cinema, figurinos de filmes famosos, cartazes, retratos de grandes diretores e artistas, livros, revistas, scripts, partituras musicais, entre outras peças.

O festival do cinema americano foi enriquecedor até para homens familiarizados com a história deste cinema. Adhemar Gonzaga saudou o festival como uma das mais importantes mostras sobre o cinema estadunidense realizada até então. Para Gonzaga, a mostra permitia, em comparação com o cinema nacional, demonstrar que anteriormente ao processo de industrialização do cinema, os filmes brasileiros figuravam entre os grandes nomes da cinematografia internacional, comparando-se em técnica e em arte aos demais países e entrando em declínio após 1916⁸⁸.

Aproveitando-se da mostra, o MAM-RJ inseriu na programação o *Seminário de Cinema*, no intuito de fomentar discussões sobre a produção, difusão e conservação dos filmes. Sobre a preservação, Paulo Emilio dividiu mesa com Richard Griffith (Cinemateca

⁸⁷ Revista Visão. 20/06/1958.

⁸⁸ *Nosso cinema já figurou entre os melhores do mundo. Correio da Manhã*, 04/07/1958.

MAM-NY), Luiz Gonzaga Nascimento Silva (MAM-RJ), Rui Pereira da Silva (Cinemateca MAM-RJ) e Pedro Gouvêa Filho, representando o Instituto Nacional do Cinema Educativo.

Paulo Emilio afirmou na conferência que o financiamento da preservação dos filmes deveria ser realizada com a combinação de recursos públicos e iniciativas privadas, além das possibilidades da aquisição de renda por exposições e no mecenato, com doações de pessoas interessadas em colaborar com o movimento. Após as afirmações, Paulo Emilio explora as dificuldades por trás de suas conjecturas que a exposição comercial tendia a desvirtuar o espírito educativo da instituição (Cinemateca), que tinha de basear seus programas no gosto popular, acompanhando sua tendência. Quanto ao mecenato, Paulo Emilio aponta a ausência de tradições dessa ordem no Brasil, fato que revelava perspectivas nada animadoras para a preservação da história do cinema.

Após o Rio de Janeiro, as produções estadunidenses foram remetidas a São Paulo, Belo Horizonte e a outras capitais. Em *Cultura e Custo*, publicado em 30 de agosto, Paulo Emilio completa a lista de personalidades que participaram das discussões, como Pedro Lima, arquivista cujo material só se equiparava ao de Adhemar Gonzaga, Alex Viany, autor do primeiro livro importante sobre a história do cinema brasileiro e Gilberto Souto, que durante muitos anos foi correspondente em Hollywood da revista *Cinearte*, além de jovens dirigentes de clubes de cinema. Paulo Emilio estenderia suas considerações sobre a preservação dos filmes de modo mais detalhado que a publicação do *Correio da Manhã*, revelando outros aspectos e estratégias que teriam permeado a ocasião, como a discussão sobre a transformação da sociedade civil *Cinemateca Brasileira* em fundação, o que possibilitaria a instituição receber do governo estadual um plano decenal que previa remessas de dez milhões de cruzeiros. A última questão debatida foi se o Brasil comportaria a existência de mais de uma cinemateca, à qual Paulo Emilio responderia assertivamente, mas tendo de concordar com Pedro Gouvêa Filho quando este combateu seu ponto de vista de forma “brilhante e persuasiva”, colocando como questão de ordem a preservação de um milhão de metros de filmes reunidos pela *Cinemateca Brasileira* e que “apodreciam a olhos vistos.”

Quanto aos filmes do festival, Paulo Emilio escreveu uma série de nove artigos publicados no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. É de grande valor listá-los: *Rascunhos e exercícios*, *Uma nova Poesia*, *D.W. Griffith*, *Nascimento de uma nação*,

*Intolerância e Serenidade, Orson Welles: D. Quixote, Mitologia e Verdade, O poder do cinema: um mito? E Erotismo e Humanismo*⁸⁹.

Em todos os artigos, o crítico produziu uma série de estudos sobre a história do cinema estadunidense a partir das obras exibidas no festival. Estes filmes também entraram no conteúdo do *Curso para dirigentes de cineclubes*, espaço pedagógico em que Paulo Emilio definiu um método aplicado na formação de dirigentes de células de difusão da cultura cinematográfica, trabalho que somado à formação de quadros técnicos para a indústria, era a receita para o desenvolvimento do cinema no Brasil.

Os seminários de cinema e o curso para dirigentes de Cineclubes

Paulo Emilio busca desvendar a totalidade dos problemas suscitados pelo cinema entre duas linhas de desenvolvimento tencionadas entre desenvolvimento técnico e cultural, fazendo-o para se posicionar no debate que estava em curso na época.

Em 1957, comissões de assessores técnicos eram criadas nos âmbitos federal, estadual e municipal, tendo como iniciativa primeira formar quadros técnicos direcionados à indústria cinematográfica nacional. Essas comissões tratavam das questões de ordem industrial e financeira, e a amplitude de suas ambições no campo da técnica acabava por relegar ao segundo plano a formação cultural e humanística. Limites estes que Paulo Emilio procurava satisfazer com a publicação de seus ensaios e com a atividade da cinemateca. A atividade da cinemateca é orientada na preservação do acervo e seu projeto de difusão cultural é dirigido à formação de um vasto público. Diante destas atribuições, os serviços que a instituição presta à indústria propriamente dita é o mesmo que outras entidades sociais e culturais, no campo da difusão.

Posicionando devidamente a cinemateca no conjunto de movimentos envolvidos no projeto de desenvolvimento do cinema nacional, Paulo Emilio vê na outra ponta da estratégia a criação de escolas técnicas, como as criadas pelos *Seminários de Cinema* em São Paulo. Sob a direção de Plínio Garcia Sanches, essas escolas orientavam suas atividades para alimentar a indústria com quadros técnicos competentes. Paulo Emilio esperava que o andamento profícuo da confluência das atividades da cinemateca na irradiação cultural e das escolas de

⁸⁹ Os artigos foram publicados entre 21 de junho e 30 de agosto de 1958. A única exceção seria o artigo de 09 de agosto *René Claire e a amizade*, de 09 de agosto, em função da exibição do filme *O Artista*, cuja renda foi revertida ao Centro Dom Vidal e a Cinemateca Brasileira.

cinema na formação profissional poderia solucionar um dos problemas básicos do cinema nacional.

Diferente das outras comissões que surgiam, o trabalho do seminário paulista se preocupava em não separar o aprendizado técnico e profissional de futuros cineastas de uma formação cultural e artística ampla e profunda:

Os cursos de história, geografia humana, folclore, literatura, artes, lá estão para assegurar aos futuros quadros de nossa indústria a variedade de conhecimentos que o cinema exige. Por outro lado, trazendo para uma escola de cinema, especialistas de matérias extracineamatográficas, iniciando-os ou completando-lhes a formação em matéria de cinema, estará sendo diminuída a distância que separa nosso cinema das elites culturais do país. O projeto do seminário prevê o equilíbrio exato entre teoria e prática. Melhor ainda, ele procura um método didático que não separe uma da outra. A fórmula procurada é a da fusão do estudo com o ato cinematográfico⁹⁰.

E a cinemateca estava disposta a auxiliar os seminários com a formação cultural de seus quadros, assim que a *Lei Accioli* passasse a ser cumprida e sanasse as demandas dos dois órgãos, fato que não ocorreu com a agilidade esperada. Muitas eram as novidades e a execução da *Lei Accioli* despertava a euforia de Paulo Emilio, ao afirmar que sua execução era um modelo para todos os municípios, inclusive para o exterior, ela estabelecia um certo equilíbrio entre o estímulo à indústria e o amparo à cultura⁹¹.

Enquanto os *Seminários de Cinema* ficavam responsáveis por formar quadros de profissionais competentes, desde técnicos até atores, com a realização de cursos de iluminação, montagem, interpretação, entre outros. A fim de sanar as demandas da indústria cinematográfica, a cinemateca ficava a cargo da formação do público, um trabalho independente formado por duas peças complementares.

O convênio com o seminário não frutificou em sua grande envergadura, e a cinemateca então concebeu um projeto formador para o campo que mais tinha a oferecer. Paulo Emilio escreveu que o objetivo do curso que estava organizando era, primeiramente, preparar quadros para uma tarefa de grande envergadura social: elevar o nível de apreciação cinematográfica de setores cada vez mais amplos de nosso público. Como estratégia, visava formar dirigentes responsáveis pela difusão, pelo encaminhamento dos debates, bem como pela percepção dos diversos aspectos do filme, do estético ao social, passando pela linguagem. Tais foram os objetivos principais do *Curso para dirigentes de cineclubes*, que tinha como intenção descentralizar a difusão da cultura cinematográfica, semeando células

⁹⁰ *Cultura e escola*.06/04/1957. In: GOMES. P.E.S. *Op. Cit.*, p. 105-6.

⁹¹ *Cursos de cinema*. 21/12/ 1957. In: GOMES. P.E.S. *Op. Cit.*, p. 238-41.

para ampliar o alcance do projeto. Era a partir do contato direto com os cineclubes organizados que a instituição ampliaria o alcance de seu projeto político pedagógico.

A iniciativa foi realizada para atender as reivindicações do *Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo*. Os cineclubes estavam criando uma rede, onde os filmes que não circulassem comercialmente – os velhos clássicos – pudessem mais uma vez ganhar a tela sob o aspecto inédito. Correia Jr. acertou ao constatar o aspecto político-pedagógico no projeto da cinemateca, e Paulo Emilio, armado de seus conhecimentos europeus, chefiou a empreitada.

O curso para dirigentes se estendeu por todo o ano de 1958, sendo concebido para possibilitar a frequência e aproveitamento de suas atividades pelos dirigentes do interior. Uma proposta com objetivos determinados, orientada pelos exemplos de outros países. Mais uma vez a cinemateca tentava criar algo de grande magnitude sem passar pela fase do aprendizado.

A tradição cineclubista francesa e italiana foi analisada por Paulo Emilio como exemplo e orientação para as atividades dos cineclubes no Brasil, embora apresente algumas ressalvas. Segundo o crítico, apesar das boas intenções dos idealizadores dessa estratégia que agora compartilhavam atingiram por vezes resultados desastrosos. Nos cineclubes franceses, Paulo Emilio observou a formação do que chamou de verdadeiras aberrações intelectuais, seres que haviam reduzido suas vidas ao interesse exclusivo do cinema:

Maníaco pela sua poltrona, obcecado com a fileira (sempre “na frente”, nas três primeiras), fiel ao seu cinema, levando a erudição ao extremo, sectário, sobraçando seus *Cahiers* amarelos, ou a *Positif* fase capa preta, o cinéfilo vê sua paixão com fervor e só a partilha com o clã, a igreja, o grupo que o cerca. Fundamentalmente, o cinéfilo permanece na sombra, permanece enigmático, secreto⁹².

O objetivo de Paulo Emilio intenciona distar deste resultado, porque para ele, a massa de noções e informações armazenadas por este tipo de cinéfilo esterilizava-se pela erudição, incapaz de perceber os entrecruzamentos do cinema com a sociedade e suas expressões artísticas, ou seja, não lhe caberia falar de cultura cinematográfica, “ideia inseparável da cultura.” Isso porque, para o crítico, a familiaridade com o fato cinematográfico só é real apenas quando a formação especializada se articula com um fundo mais geral de outros interesses e conhecimentos artísticos e humanísticos. Entre as competências dos dirigentes, Paulo Emilio destaca a responsabilidade de criar uma atmosfera que não fosse favorável ao desenvolvimento de competências áridas, resumidas na erudição filmica. Caso contrário, o clube de cinema estaria condenado à esterilidade e ao colapso.

⁹² BAECQUE, A. de. *Cinefilia: A invenção de um olhar, história de uma cultura (1944-1968)*. São Paulo: COSACNAIFY, 2010, p. 34.

Diante destas preocupações, a Cinemateca Brasileira equilibraria as aulas propriamente cinematográficas com outras dedicadas à iniciação estética, literária, teatral, plástica e musical, ministrado por especialistas destas diferentes disciplinas, cuja formação moderna os levou a se interessar de perto pelo cinema, e que estariam preparadas para conduzir os alunos pelos inúmeros caminhos que ligam o cinema a todas as artes⁹³.

Levando em conta essas preocupações, Paulo Emilio concebeu as disciplinas do curso, orientando-as de modo que o fato fosse abordado por diferentes viéses. As disciplinas de história do cinema, de linguagem, do estilo, da expressão social cinematográfica e história das teorias cinematográficas foram articuladas para admitir uma larga margem de variantes e contradições sobre o mesmo assunto, dando maior vitalidade às noções a serem elaboradas.

A articulação das disciplinas do curso tinha como objetivo capacitar os dirigentes para orientar a difusão da cultura cinematográfica nesse paradigma. Além da formação pelas disciplinas mencionadas, Paulo Emilio acrescentou ao currículo *Noções Históricas do Cinema Brasileiro* e *Pesquisa Histórica Cinematográfica*, estas com o objetivo de encorajar vocações para a prospecção de filmes e documentos. Encerrando suas ideias, lembraria que as inscrições eram limitadas aos dirigentes de cineclubes e que o curso teria duração de 11 de janeiro de 1958 até 29 de novembro do mesmo ano.

A importância formadora do debate

A versatilidade de seu método pedagógico, fundado em seus conhecimentos humanísticos, orientou a articulação das competências reunidas para o curso para dirigentes de cineclubes. Paulo Emilio pensou uma disciplina para orientar os dirigentes na condução das sessões de cinema, com o intuito de aperfeiçoar as técnicas de animação de reuniões e a de valorização e desenvolvimento das melhores intervenções no encaminhamento do debate sobre os filmes exibidos.

Sobre a animação e debate dos filmes no interior dos cineclubes, André Bazin idealizou um método programático cujo interesse parece estar a cerca dos objetivos da cinemateca. Para Bazin, a apresentação do filme deveria contemplar seu título, a data de produção, o nome do diretor e o lugar do filme em sua obra, atentando-se para suas principais

⁹³ *Os cursos de cinema. Op. Cit.*

características (conteúdo e estilo, etc), ampliando os comentários para o valor de sua atualidade, tanto sobre o plano humano, como o cinematográfico⁹⁴.

O filme ganha a tela para prazer dos espectadores, e findado o espetáculo, momento para a discussão. Bazin concebe que a partir das impressões do espectador o debatedor deve remontar às ideias expressadas e seu desenvolvimento, o valor do filme em seu ponto de vista dramático e a expressão formal a partir de seu valor e de suas características próprias. Mediante a comparação com outros estilos da história do cinema, o debatedor completaria sua análise ao situar a obra estudada em um conjunto de outros filmes, com auxílio de livros, de peças de teatro, pinturas, entre outros⁹⁵.

Em um dos textos de suas aulas, Paulo Emilio pensou os problemas da apresentação do filme a partir da individualidade do diretor, estratégia habitual do iniciado em cultura cinematográfica e do espectador comum – o conhecimento dos filmes a partir do nome dos artistas.

Numa dessas aulas⁹⁶, Paulo Emilio afirma que quando o dirigente de cineclube organiza e divulga sua programação indica quais são os artistas e chama sobretudo a atenção para o diretor. No programa editado, na apresentação da fita, por ocasião dos debates, é salientado o nome do diretor e suas outras obras. Paulo Emilio não rechaça o modelo, mas reconhece em seu interior a propensão ao automatismo. Pois para o crítico, era preciso não esquecer que a associação entre o filme e seu diretor corresponde frequentemente a uma convenção, a uma temática em forçar a realidade a fim de enquadrá-la dentro de um conceito pré-estabelecido. Paulo Emilio questiona qual seria esse conceito pré-estabelecido.

A resposta é das mais claras: “O de que a obra de arte tem necessariamente um autor, que é a expressão de uma individualidade, de uma personalidade”.⁹⁷ Como haviam assistido às aulas de Ruy Coelho e dona Gilda de Mello e Sousa, os alunos poderiam entender que essa concepção individualista da obra de arte era relativamente recente, diante da evidência do cinema de autor. Para Paulo Emilio, seus alunos não deveriam esquecer que na história das artes, muitas obras são expressões coletivas, como uma epopeia ou uma catedral, tendo a mesma validade que o estilo individual.

O cinema possuía autores, no sentido de uma personalidade criadora, como Chaplin, Flaherty, Stroheim, Eisenstein, Vigo, Rossellini e Hitchcock. Autores responsáveis por recriar

⁹⁴ BAZIN, André. *Comment présenter et discuter un film*. In: *Regards neufs sur le cinéma*. Le Seuil, coll. Peuple et Culture, 4º trimestre 1953. Replicado no *Cahiers du Cinéma*, Mars 2008, p. 69-70.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ 17ª aula do Curso para dirigentes de cineclubes, intitulada Personalidade e Equipe. 21/06/1958. PE/PI. 0487 – Cinemateca Brasileira.

⁹⁷ *Cursos de Cinema. Op. Cit.*

um universo particular em obras sempre apreciadas por Paulo Emilio. Dos filmes enquanto expressões coletivas e sociais, o crítico destaca que diante da evidência da excelência de algumas obras era impossível indicar um criador, uma personalidade dominante. Os filmes concebidos coletivamente, especialmente o período clássico ou de industrialização da expressão cinematográfica apontam para um funcionamento em que as individualidades frequentemente que se equilibram e se completam, ou então naqueles filmes onde algumas personalidades se desenham com mais força, mas não a ponto de dominarem o conjunto como autores.

Pensando o cinema industrial, Paulo Emilio destaca que no trabalho em equipe envolvido no seu fabrico é possível que a contribuição do diretor tenha menos importância para o resultado final do que a do produtor executivo ou do roteirista. Conforme os casos, o produtor, o roteirista, o montador, o ator, o fotógrafo assumem tal importância individual que teríamos a tentação de considera-los a um ou outro como autores do filme em questão.

Paulo Emilio, após algumas explanações adicionais, conclui que essa forma de associação entre um filme e seu diretor tem muito de automático, convencional e corresponde frequentemente muito mais à necessidade de por ordem nas coisas, espécie de metodologia de classificação, do que ao dinamismo complexo e incerto da realidade. O crítico examina nessa ordem de preocupações *O Gabinete do doutor Caligari*, de Robert Wiene, passando antes por *A Milionária*, e depois *Genuine*, *Raskolnikoff*, *Mãos de Orlac* e mais tarde, *A Duquesa dos Folies Bergères – O Tufão*.

Em suas anotações, recomendava aos estudantes frequentarem outros campos, outras personalidades envolvidas na produção do filme, como Mayer, Janowitz, Kubin, Warm, Rörig, Reimann, Pommer e Lang, assim como o papel de destaque de Leni em *Hinterheppe*. É dessa discussão que propõe a seus alunos que, aliadas às leituras de Kracauer, Eisner, Langlois, etc, orienta a série de artigos sobre o cinema alemão, confeccionados para ilustrar a programação da *Semana de Cultura Cinematográfica*, assunto para mais tarde. Continuemos com o curso.

Após o primeiro semestre do curso, Paulo Emilio realizou um balanço geral do desenvolvimento das atividades. Em *A volta aos filmes*⁹⁸, o crítico destaca que várias razões indicavam que a realização marcava uma nova etapa do movimento de cultura cinematográfica no Brasil.

⁹⁸ In: GOMES. P.E.S. *Op. cit.*, p. 407-10.

O projeto pedagógico do curso foi orientado para evitar os problemas do cineclubismo francês e italiano, que Paulo Emilio identifica com o apego excessivo à análise da técnica empregada e o descaso do cinema como ponto de convergência das outras expressões artísticas. Satisfazendo os dois eixos, a estratégia pedagógica adotada na formação de quadros de dirigentes parece atingir os resultados esperados:

Essa orientação está certamente promovendo nos alunos uma familiaridade muito grande com os temas centrais da cultura cinematográfica e suscitando muita liberdade de julgamento, pois nada é feito para evitar as variantes de ideias ou eventualmente a contradição de pontos de vista⁹⁹.

Apesar de satisfeitos alguns pontos, o curso evidenciava falhas que Paulo Emilio apontou como a familiaridade com noções, temas e ideias que não estariam sendo suficientemente complementadas por uma intimidade maior com os filmes, apesar das exibições terem sido numerosas. O crítico apontou também como impedimentos o mal estado de conservação das películas e as dificuldades de instalação, que dificultaram os trabalhos ao não poder reunir número suficiente de ilustrações do conteúdo teórico trabalhado na cinemateca. Paulo Emilio e os outros responsáveis pelo curso estavam estudando diferentes soluções para o problema quando, por cortesia da Cinemateca do MAM – NY e do MAM – RJ, a Cinemateca foi autorizada a utilizar o material exibido no festival dedicado ao cinema estadunidense, possibilitando aos organizadores do curso reorganizarem as atividades para abordar algumas etapas importantes do cinema deste país, desde os filmes de Edison (1893) até o início da carreira de Orson Welles em 1940.

Durante duas semanas, as exibições foram direcionadas não apenas aos dirigentes de clubes de cinema, mas também aos alunos do *Seminário de Cinema*, *Curso Intensivo de Atores*, *Curso de Apreciação Cinematográfica* e *Escola de Arte Dramática*. Após a inserção desses novos filmes, que apenas vinha para enriquecer as aulas sobre o cinema estadunidense, Paulo Emilio retoma a disciplina que lhe cabia dentro da organização do curso que já contava com sete meses de duração.

A disciplina de *História da Linguagem, do Estilo e da Expressão Social*.

Paulo Emilio, um professor a Andrea Caffi e sua postura socrática. Não são poucas as referências que falam sobre este amigo de Lenin, escritor compulsivo e difusor de suas ideias

⁹⁹ *Idem*.

apenas entre círculos de iniciados. Ensino fundado em textos prévios e anotações, ideias esquecidas até serem amealhadas pelas pesquisas de arquivo.

Mergulhando nas anotações¹⁰⁰ de Paulo Emilio, vemos na sua primeira aula no curso de *História da Linguagem, do Estilo e da Expressão Cinematográfica*, um esforço de combinar nestes três eixos o embasamento teórico do conceito de cultura cinematográfica, adotado no ensino de cinema. Paulo Emilio encaminha as reflexões que acompanharão suas aulas, destacando a extrema juventude da expressão cinematográfica enquanto artística, valendo-se dos comentários de Bardechè e Brasillach sobre os primeiros tempos do cinema. Para o crítico, esses escritores, assim como os que os antecederam, não escreviam propriamente a história do cinema, e sim classificações e anotações que testemunhavam seu nascimento, antes que caíssem no esquecimento. Sob seu entendimento, o processo de transformação do passado do cinema em história aproximavam-se de procedimentos similares ao estudo histórico da pintura, do teatro etc., para a composição de seu arsenal explicativo.

A adoção desse critério histórico para julgar o cinema situa seu nascimento num panorama mais amplo na história social e artística. Paulo Emilio compreende o cinema enquanto o filho tardio da revolução industrial, aproximando-o da definição de um de seus papéis históricos: o de promover, também no terreno da diversão e da arte, a substituição no seu fabrico das técnicas artesanais pelas industriais, característica que define o cinema em termos de fabricação de divertimento e arte em massa e *para* a massa.

Afastando-se da história social para se debruçar na história da arte, Paulo Emilio ressalta a existência do que chamou de amadurecimento das circunstâncias que apelavam para a invenção do cinema. Pensa o cinema a partir do caso da pintura, quando esta interrompe a representação do mundo, mobilizando as linhas, as formas e as cores para expressar um mundo interior – como podemos ver no expressionismo e, antes, na substituição dos traços pelas cores no impressionismo.

Compreendendo que as funções de ficção e representação dramática exercida anteriormente pela pintura passaram para o cinema, o crítico aponta que apenas este fato era convite aos estudiosos compreenderem o cinema em um panorama cultural amplo e não como objeto de uma especialização estrita. Para Paulo Emilio, o cinema, afastado do contexto sociológico e isolado artificialmente da unidade profunda que reina nas diversificações artísticas, se transforma facilmente em elucubrações estéreis e inócuas. “No Brasil, o meio

¹⁰⁰ Cinemateca Brasileira. PE/PI. 0052.

onde a falta de cultura se manifesta com uma intensidade dramática é o dos cineastas. O diálogo, o romance”.¹⁰¹

Paulo Emilio propõe um modo de compreender o cinema entre dois pólos: a história da arte e a história da sociedade. Uma anotação ao alto de uma de suas aulas destaca a palavra *Canudo*, seguida pela compreensão da conjuntura social do cinema e associada às expressões artísticas contemporâneas. Vemos as palavras arquitetura e música dividindo os eixos da exposição. Destes dois pontos de partida, a arquitetura se desdobra na pintura e na escultura, compreendidas no espaço e na música floresce a poesia e a dança, fixadas pelo tempo. O cinema é o tempo e o espaço e, tendo como escopo de suas noções, Paulo Emilio através das pistas que fornece nos permite chegar ao nome de Ricciotto Canudo.

Orientando-nos pelos fragmentos, Paulo Emilio se vale do texto *Deux Arts Reunis: Cinéma et Musique*¹⁰² na sua exposição, o que nos permite reconstituir parcialmente suas ideias no exercício da atividade educativa.

Canudo faz de seu título objeto de reflexão, destacando que não está interessado em estabelecer as artes por ordem de importância, e sim examinar a estreita colaboração da música na realização do espetáculo cinematográfico, porque no princípio, o cinema era um lugar comum entre a emoção visual e auditiva, pedante o jogo da tela. Canudo entende o cinema e a música separados e em um conjunto planejado, isso porque o cinema para o francês é a soma de todas as outras artes, plásticas e rítmicas, impressas no espaço e no tempo. Seguindo suas ideias, o cinema é a única arte capaz de recriar totalmente a vida, pois a vida se trata em realidade do sincronismo absoluto das formas, da visão humana e de seus ambientes que marca e remexe suas sensações e sua imaginação, tendendo a reproduzir integralmente a emoção da vida. “O filme, como um poema, como um quadro, uma sinfonia, ou mais ainda como todas as expressões artísticas tomadas em conjunto, será verdadeiramente a sétima arte, e não a primeira arte industrial¹⁰³”.

Em suas anotações, Paulo Emilio esclarece ao aceitar a existência do instrumental mecânico na confecção do filme, para rechaçar, assim como Canudo, a definição de arte industrial – opondo também arte e comércio, obra e mercadoria. Se cruzarmos o texto de Canudo e as anotações de Paulo Emilio, perceberemos que a escolha bibliográfica do crítico deve-se ao interesse primário de seu curso: provocar a partir da pluralidade de abordagens orientadas pelo tripé linguagem, estética e expressão social, pluralidade esta capaz de

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² CANUDO, Ricciotto. *Deux Arts Reunis: Cinéma et Musique*. p. 91-4. In: *L'Usine aux Images: Ricciotto Canudo, l'homme qui inventa le septième art*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier et Arte Editions, 1995.

¹⁰³ *Idem*.

apreender o cinema enquanto folclore da era industrial. Estas eram algumas das preocupações que estavam atentos em seu projeto de formação de um público de cinema que saiba diferenciar a arte do filme e a reprodução da realidade, partindo da análise da técnica aliada ao desenvolvimento artístico do cinema – tarefa para os dirigentes de cineclubes.

Encontramos ao fim das anotações da aula dois pontos: *O filme teatralidade e A primazia do diretor*, sendo que o primeiro se desdobra na procura de traços específicos, projetando abranger a relação entre dramas humanos e naturais, a cenografia no expressionismo, a luz ligada a ação e o vocabulário de gestos. Já no segundo ponto de seu plano para o curso, estabelece a análise do primeiro cinema francês desde os *Lumière*, passando pela *Gaumont* e *Pathè*, por Max Linder e Georges Méliès, tendo como ponte Asta Nilsen no comentário do cinema dinamarquês, que antecede o *Nascimento de uma nação*. Daí para frente, Paulo Emilio passaria pelo clássico antes do falado. Biografias de astros e *femmes fatales* aparecem encadeados a diferentes tendências das escolas cinematográficas – para depois pensar o falado e os musicais.

Procurando dissecar a formação das conjecturas de Paulo Emilio, na conexão do cinema com as outras artes, seguimos a estruturação de suas ideias e percebemos que o crítico pensa a partir das artes como a música, a dança e a poesia para fundar a compreensão sobre o tempo/movimento na expressão cinematográfica. Direciona seu olhar para o desenvolvimento dessas expressões artísticas antes do cinema, de modo a demonstrar a especificidade e importância dessas expressões na cultura brasileira, partindo da obra de Carl Schlichthorst, *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)*¹⁰⁴.

Schlichthorst foi um militar, engenheiro e escritor alemão que veio ao Brasil em 1824, num grupo de 192 colonos, 60 soldados e 30 oficiais, alistando-se no *Corpo de Estrangeiros* como tenente de granadeiros alemães, contratados pelo Primeiro Reinado para combater rebeliões nas províncias e guerras externas. Gustavo Barroso em sua introdução à republicação do livro afirma que é grande o volume de relatos dos estrangeiros, e que entre eles Schlichthorst se destacou por criar um retrato social do Rio de Janeiro. Paulo Emilio tem este livro como ponto de partida para tirar conclusões sobre a música, a dança, a poesia, o teatro, assim como o retrato social das mulheres do período. Procuraremos cotejar as anotações de Paulo Emilio com a obra em questão.

Em suas anotações, as expressões rítmicas aparecem conectadas aos espaços de sociabilidade onde elas se manifestam. No Primeiro Reinado, o mercenário alemão

¹⁰⁴ Anotações de Paulo Emilio PE/PI. 0489

frequentava festas realizadas em propriedades privadas, tipicamente receptivas aos estrangeiros e aos que sabiam tocar qualquer instrumento. Todos no Brasil gostam de música, e a guitarra mourisca, com 12 cordas de metal, tinha preferência para acompanhar as modinhas, muitas vezes improvisadas, verdadeiras poesias de amor ¹⁰⁵.

Buscando os antecedentes do ritmo, Paulo Emilio pensa na senzala e no gosto dos escravos pela música, pelo canto e dança – ocupações incontornáveis em suas horas de folga – expressões que faziam da alegria a equação da vida. O crítico brasileiro apreciou as impressões de Schlichthorst, quanto à natureza melancólica, sensual, cerimoniosa e desconfiada do brasileiro, receita que para o alemão não representava a verdadeira alegria. O temperamento alegre dos negros é retratado com descompromisso pelo futuro, apegado à combustão do momento. As danças prediletas dos negros eram o fado, dança definida pelo movimento trêmulo do corpo que, suavemente embalado, exprimia os sentimentos mais sensuais, combinando natureza e indecência. Em suas anotações Paulo Emilio direciona especial atenção aos relatos do mercenário sobre os cantos de trabalho dos escravos, marcando o ritmo de seus gestos, dando contorno à arte pelo ritmo da vida, entre canções improvisadas que contornam com poesia todas as impressões. ¹⁰⁶

Paulo Emilio demonstra que Schlichthorst se deixa tomar pelo entusiasmo com a sensualidade das nossas dançarinas, postas acima das francesas e alemãs, se seduz com a poesia, retratada como literatura oral, musicada para eternizar elementos da vida, da sociedade. O ordenamento de suas anotações nos permite supor que Paulo Emilio escolhe a obra para demonstrar o entrecruzamento dessas expressões artísticas, rica por sua pluralidade expressiva e capaz de eternizar imagens da vida através de palavras, rimas, características que o crítico conclui, assomadas à educação, era receita de grandes nomes de nossa poesia, como Gonçalves Dias e Castro Alves.

Pensando os espaços. Paulo Emilio se atém às descrições dos espaços internos, dos espetáculos e das sociabilidades, tendo especial atenção à descrição de Schlichthorst do teatro São Pedro de Alcântara. O teatro é descrito como o local onde se cometiam todas as noites as mais malditas cenas de anarquia social em presença do rei. A representação era continuamente interrompida por miseráveis, por maus e frívolos versos, muitas vezes insultando a majestade que estava presente. A plateia exercia uma tirania que não há exemplo. O teatro de S. Pedro, ocupado com a encenação de tragédias, bailados, farsas, embaladas por

¹⁰⁵ SCHLICHTHORST, Carl. *O Rio de Janeiro como é: Uma vez e nunca mais* (1824-1826). Brasília: Senado Federal, 2000, p. 130-2.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 153.

uma orquestra completa. O público feminino era dividido em duas partes. As moças de “boa família” repousavam nos camarotes, enquanto as partes mais baixas eram ocupadas pelo meretrício, refletindo a clara divisão social no interior da sala de espetáculos.

Revedo em conjunto essas anotações de Paulo Emilio, é notável o interesse pelas artes rítmicas e o teatro, um dos espaços de sociabilidade em que elas se manifestam. Nas anotações do crítico, podemos ver o interesse em compreender as artes conectadas à vida em sua pluralidade. O interesse em ministrar sua aula, atentando seus alunos para as caóticas sociabilidades desses espaços, parece procurar os antecedentes dos ânimos notáveis também nas exhibições do primeiro cinema.

Os Vaudevilles eram espaços de entretenimento onde as manifestações artísticas eram interligadas por linhas gerais, afastando-se da especificidade que mais tarde orientou o projeto de constituição das salas de cinema. A desordem geral, as pessoas amontoadas, a projeção ao lado das encenações, a música, as danças e as trupes eram marcas desse espaço tão popular de entretenimento. Paulo Emilio faz da análise desses espaços de sociabilidade e divertimento o campo onde mais tarde o cinema pode florescer e se encorpar, através do contato com outras expressões artísticas.

Pormenorizando o comentário, as anotações de Paulo Emilio sugerem que os antecedentes do teatro São Pedro de Alcântara lhe servem de ponto de partida para tratar da história das salas de entretenimento no Brasil. Paschoal Segretto e seu *Salão das Novidades Paris no Rio*, localizado na rua do Ouvidor:

Imigrante, dono de banca de jornal. O contratante de todas as novidades mais ou menos maravilhosas que apareciam no mercado dos exotismos e o impulsionador do teatro ligeiro de revistas e burletas, por sessões. “O incentivador do cinema entre nós”. Não se pode afirmar que em relação ao teatro propriamente dito, fosse brilhante a sua ação, coisa que, aliás, não lhe cabe matéria, uma vez que não erigiu sua profissão em sacerdócio, mas procurar tão somente concorrer para que se multiplicassem as diversões da cidade comércio, é claro, para sua empresa, oferecendo para o público o que ele desejasse¹⁰⁷

Paulo Emilio ainda listaria os outros empreendimentos de Segretto no campo do divertimento, como os teatros *Carlos Gomes*, *São José* e *São Pedro*. Paulo Emilio incluiu a história desses espaços para daí se debruçar especificamente na história do nascimento do cinema e de sua chegada ao Brasil.

Seus comentários seguem a linha de que o cinema é uma expressão social, e tal preocupação atravessa todas as suas aulas do curso de *História da Linguagem, do Estilo e da Expressão Social Cinematográfica*. Paulo Emilio se interessa pelas artes e pelas técnicas que

¹⁰⁷ Anotações de Paulo Emilio. PE/PI. 0630.

anunciavam o cinema, da lanterna mágica ao fantascópio de Robertson, procurando deduzir a significação que assumia para aquele público parisiense do fim do século XVIII aqueles espetáculos de sombras. O crítico se vale da obra de Edgar Morin *Le cinéma ou l'homme imaginaire* para destacar que a imitação das formas e sua fixação em imagens são inseparáveis da sugestão dos movimentos e do desejo de projetá-las, questionando até que ponto poderia considerar a história dos diferentes registros e projeções de formas e imagens como emanações do mais profundo e constante substrato mágico do homem.¹⁰⁸

Quando Paulo Emilio finalmente chega à invenção do cinema, constata que ao registrar mecanicamente a realidade, os primeiros filmes dos *Lumière*, por mais sumários que fossem, exprimiam um equilíbrio, uma tranquilidade, um sucesso burguês, que por um lado era a expressão da realidade de certo setor social e por outro significavam as aspirações da média da sociedade francesa. Expressão da realidade possível após o desenvolvimento das técnicas científicas do século XIX, empenhadas em compreender o movimento. Estudos como o de Marey sobre o movimento dos equinos, captado através de seu fuzil fotográfico, serviram para ilustrar o desenvolvimento do que mais tarde se chamou cinema. Um registro, imagens que projetadas em sequência, ganharam movimento.

Do registro Paulo Emilio passou à narração, da fantasia ao espetáculo, a transformação do artesanato em indústria, a transformação do plebeísmo em filme de arte, e examinando os gêneros cinematográficos, como o cômico, o western, a mitologia ou o erotismo, procurou chamar a atenção para o reflexo social, característica constante no fenômeno cinematográfico. Pode concluir que o debate sobre cinema social ou não social, reanimado com a evidência do chamado neorealismo italiano, não tem razão de ser, pois por um lado, o cinema, tendo como todas as outras artes o homem como ponto de partida e chegada, é necessariamente humano, e por outro lado, o cinema estando obrigado à comunicação com o grande público é necessariamente social¹⁰⁹.

As ideias de Paulo Emilio são correspondentes às ideias de Erwin Panofsky, em seu texto *Style et Matière du Septième Art*¹¹⁰. Neste texto, Panofski entende que o nascimento do cinema deriva dos espetáculos populares, que a invenção técnica levou a descoberta e ao aperfeiçoamento progressivo de uma nova forma de arte, a partir da imagem e movimento. A invenção provocou cisões legítimas da evolução da nova linguagem e, à medida que evoluiu, preservou algumas características populares do cinema dos primeiros tempos, ao passo que se

¹⁰⁸ Sombra e Reflexo. 08/02/1958. In: Gomes, P.E.S. *Op. cit.*, p. 269-71.

¹⁰⁹ *Expressão Social e Propaganda*. Aula de 09 de agosto de 1958. PE/PI. 0049.

¹¹⁰ PANOFSKY, Erwin. *Style et Matière du Septième Art*. In : PANOFSKY, Erwin. *Trois Essais sur le Style*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

ocupou em desenvolver estes traços nos limites de suas possibilidades, tendo como potencial único e específico definido, por um lado, pela dinamização do espaço, e por outro, pela espacialização do tempo¹¹¹.

Assim como Canudo e Paulo Emilio, Panofsky pensa o cinema nesses termos como modo de compreender o desenvolvimento da linguagem cinematográfica a partir da fusão do espaço-tempo, apropriado das outras expressões artísticas, como o teatro, a música, a dança, a poesia, a arquitetura etc., consideração a partir da qual Panofsky pode compreender que a invenção da banda sonora não alterou essa característica primária da linguagem cinematográfica: imagem em movimento¹¹².

Para Panofski, o cinema não é metamorfoseado em tempo, posto em atos. Sua substância reside numa série de sequências visuais reunidas por um conjunto ininterrupto de movimentos no espaço, com exceção dos planos fixos, das pausas que tem no fio da história o valor do silêncio na música. Embasando-se nessas considerações, Panofski pôde concluir que:

O advento do cinema sonoro não acrescentou nada, mas transformou a música em linguagem falada, e onde, uma quase pantomima em um tipo inteiramente inédito de espetáculo que difere do ballet e se aparenta da peça de teatro, na medida em que seu conteúdo sonoro consiste em palavras inteligíveis, mas que diferem da peça de teatro e se aparenta ao ballet, na medida em que seu conteúdo sonoro não pode ser destacado de seu conteúdo visual¹¹³.

Na evolução da *mise-en-scène*, da iluminação, manejo de câmera e do jogo dos atores Panofsky observou que apenas este último suportou uma brusca interrupção com o nascimento do falado¹¹⁴.

Sempre em mente que o cinema era uma expressão popular, cuja invenção da linguagem era oriunda das quermesses, Panofsky distingue o cinema das outras artes, elaboradas a partir de uma concepção idealizada do mundo, mas que podem ser alimentadas pela realidade. Para o autor a concepção artística das outras expressões parte de uma ideia projetada em uma matéria sem forma e sem objetos que constituem o mundo físico.

O pintor trabalha sobre um muro ou uma tela nuas que ele organiza a sua semelhança de coisas e pessoas segundo sua ideia (ideia que pode, aliás, ter sido consideravelmente alimentada pela realidade); ele não trabalha com as coisas e as pessoas, mesmo se ele pinta vendo o modelo. Isso é igualmente verdade do escultor com sua massa informe de argila ou seu bloco bruto de pedra ou de madeira; do escritor com sua folha de papel; visão do decorador de teatro com seu espaço vazio e terrivelmente limitado.¹¹⁵

¹¹¹ *Ibidem*, p. 112.

¹¹² *Ibidem*, p. 117.

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 131.

¹¹⁵ *Idem*.

Já o cinema, expressão cuja linguagem nasceu não das academias de belas artes, nem de ateliês marcados pela inventividade individual, Panofski entrelaça a invenção e desenvolvimento da linguagem cinematográfica em profunda relação com a sociedade, ou com os espaços de sociabilidade onde pode germinar e florescer enquanto expressão independente das outras artes, mas delas se valendo para desenvolver suas competências estéticas. Para Panofski o ponto de partida do cinema é inverso aos das outras artes, e com isso entende que o cinema é a única linguagem expressiva que rende justiça à interpretação materialista do universo que impregna a civilização contemporânea¹¹⁶.

E toda essa interpretação deve ser organizada em um todo artístico que comporta múltiplas faces. Assim como para Paulo Emilio, Panofsky entende que o cinema redinamizou as relações entre produção e consumo artísticas, são mais que tidas, para não dizer rompidas, em numerosas disciplinas artísticas e que nos filmes podemos encontrar expressos a opinião, o gosto, a língua, habilidade, comportamento e até a aparência física de um público que se eleva a 60 por cento da população mundial¹¹⁷.

Apreciando em conjunto as anotações das aulas de Paulo Emilio, somados às pistas diretas e equivalências conceituais, percebemos que para o crítico, entender o cinema enquanto linguagem nascida da fusão imagem com o movimento, cujos antecedentes remontam das lanternas mágicas e outras engenhocas. Da história da linguagem cinematográfica, os conceitos de Canudo, dividindo o cinema entre música e arquitetura como ponto de acesso de compreensão que as artes afiliadas a música forneceram elementos associados ao movimento, e a arquitetura, as artes relativas ao espaço. Essa combinação permitiu num determinado contexto social o florescimento do cinema, influenciado pelas artes tradicionais, demandou como forma integral de entendimento do cinema enquanto linguagem espaço-temporal, fato que a distingue das demais expressões artísticas, mas que com elas se relaciona no plano da estética, como modo de evoluir suas atribuições, inscritas no momento histórico específico que abre margem para o entendimento do cinema enquanto expressão social. Aos poucos, o cinema compreendido sobre estes três pontos consolidava-se num modo específico de compreender o cinema, profundamente relacionado à tradição francesa de antes e depois da *Segunda Guerra Mundial*.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

O cinema e as artes

Pensar o cinema enquanto expressão social, enquanto linguagem e estética orientou um método específico, heterogêneo, capaz de compreender o cinema enquanto todo expressivo – é a tarefa que Paulo Emilio se esmerou em executar. Pensar relacionalmente o cinema o protege dos reducionismos, da crítica inapta e alienada, acostumada a pensar as obras pelo viés estético, ou pelo movimento da câmera, pela montagem, elementos isolados que por vezes remetem à pureza da expressão cinematográfica. Munido do conceito de cultura, Paulo Emilio combate esse conjunto de noções para justificar sua metodologia, que se formava em sua atividade de crítico e professor.

Pensamos em duas influências diretas na lapidação de seu método. A primeira deve-se à atividade de uma personalidade específica, a segunda a um movimento editorial que reuniu intelectuais de diferentes áreas para desvendar seus mistérios. Iniciativa interdisciplinar, orientada em pensar o cinema relacionalmente. Primeiro André Bazin, depois a *Revue de Filmologie*, dirigida por Étienne Souriau.

Conhecer a fundo a história do cinema, da fotografia posta em movimento, das feiras de atrações, dos vaudevilles, permitiu a Paulo Emilio, assim como a Bazin, compreender que o cinema enquanto expressão moderna e, como tal, expressão impura, atravessada por todos os contornos do mundo. Uma arte impura, que se vale dos recursos artísticos disponíveis no contexto cultural de esta ou aquela nação para inventar e reinventar sua forma, seu fundo.

Diante desta peculiaridade, é de grande importância compreender a evolução dessas noções aliado ao debate crítico dos anos 20 e 30, que se ocupou em defender o paradigma cinematográfico partindo de sua evidência técnica, na questão do cinema enquanto arte. O cinema soviético exerceu grande influência em alguns setores da ideologia crítica da década de 20, e a montagem subsidiou-lhes no debate sobre o cinema ser ou não ser arte. Walter Benjamin pensou que “(...) na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado”¹¹⁸.

Distante de Benjamin, Paulo Emilio acreditava que a montagem, apesar de sua importância, é um entre outros elementos de linguagem e que seu emprego pode ser eventualmente substituído pelo movimento da câmera ou pela profundidade do campo cinematográfico. Se para Benjamin, o cinema só é arte através da montagem, para Béla Balázs

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, Vol. 01. São Paulo, Brasiliense, 1985.

as disposições artísticas dessa manifestação estavam alocadas na capacidade de retratar uma realidade humanizada. Tal como Benjamin, Balázs argumenta que:

No cinema, é a arte da angulação e do enquadramento que revela a fisionomia antropomórfica de cada objeto, e um dos postulados da arte cinematográfica diz que nem um centímetro da imagem deve ser neutro e sim expressivo, deve ser gesto e fisionomia¹¹⁹.

Pensando nessa tradição, Paulo Emilio comentou as considerações de Malraux sobre o primeiro cinema ao considerá-lo simplesmente como uma mecânica capaz de substituir a gesticulação imóvel da pintura pela mobilidade gestual do cinema. Isso serviu para Malraux pensar que a possibilidade do nascimento do cinema enquanto arte não tinha relação com o movimento dos personagens no interior da imagem e sim da sucessão de imagens encadeadas pela montagem. Para Paulo Emilio isso determinava dizer que a decupagem e a montagem seriam a própria linguagem cinematográfica e não apenas uma de suas possibilidades, excluindo da ordem do dia o movimento de câmera e a profundidade de campo. Para o crítico brasileiro Malraux se esquece de muitas lições das artes plásticas que são válidas para às outras artes¹²⁰, entre elas o cinema.

Compreendendo que o cinema nasceu enquanto linguagem à margem das artes oficiais, e sua tendência em seus primeiros anos foi a de tatear essas possibilidades de síntese, de forma ingênua e plebeia, Paulo Emilio procurou afirmar que desde os primeiros instantes, o cinema adquiriu e conservou o papel de arte popular, assim como elucidou Panofsky. Para o crítico, o aspecto da grande indústria das primeiras décadas do século XX se pautou em digerir e destruir boa parte das formas artesanais de divertimento, porque para ele o cinema exprime a revolução industrial na diversão, ou seja, a fabricação em massa e para a massa¹²¹.

Um ano antes da série de artigos sobre o cinema expressionista¹²², Paulo Emilio teceu algumas observações sobre os limites da especificidade cinematográfica. Em *A arte impura*, o crítico não se desgastou questionando o ser ou não ser arte do cinema. Para ele, bastou reconhecer que o cinema é, antes de tudo, uma arte moderna, caracterizada pela apropriação de elementos peculiares às outras artes, delineando assim o mecanismo histórico que assegurou sua sobrevivência enquanto expressão.

Como discutimos anteriormente, Paulo Emilio compreende o nascimento do cinema indissociavelmente dos espetáculos populares, para demonstrar que o “entrosamento íntimo

¹¹⁹ BALÁZS, Béla. *Subjetividade do objeto*, p. 99. In: XAVIER, Ismael (Org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

¹²⁰ *A ação de Malraux*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, 26/10/1958.

¹²¹ *A arte impura*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 21/09/1957.

¹²² Publicados no *Suplemento Literário* entre 20 de dezembro de 1958 e 05 de março de 1959.

do cinema com as outras artes é parte de sua natureza e se processa numa dialética intrincada¹²³”. Não estava entre suas prioridades advogar em favor de um cinema puro, isolado no específico técnico e incapacitando a apreensão do fenômeno em sua totalidade. Arte industrial enquanto tal, “o cinema pilha alegremente todos os domínios artísticos. Essa é uma das condições de sua vitalidade. A outra é interna e consiste na transformação contínua de seus métodos particulares de expressão¹²⁴”. O cinema para Bazin não era a ave de rapina de Paulo Emilio, mas um poderoso rio:

Como os rios que escavam definitivamente seu leito e só tem força para levar suas águas para o mar sem arrancar um grão de areia de suas margens, o cinema se aproxima de seu perfil de equilíbrio. (...) Só lhe resta irrigar suas margens, insinuar-se entre as artes nas quais ele cavou tão rapidamente suas gargantas, investi-las insidiosamente, infiltrar-se no subsolo para abrir galerias invisíveis¹²⁵.

Pensando a história do cinema, Bazin compreendeu que o primeiro cinema das artes, e com sua industrialização, seguiu duas linhas gerais nas quais poderíamos separar os filmes por seu apelo plástico ou técnico. Desse modo, o falado não aparece para o crítico como ruptura, e sim como a renovação de sua capacidade em apreender o real. Para Bazin, o cinema se apropriou de elementos das artes no período industrial para depois falsear a realidade pelo desenvolvimento das competências essencialmente técnicas, o cinema revisitava as artes para renovar-se enquanto expressão.

O crítico distingue o cinema de 1920 a 1940 a partir da oposição de duas grandes tendências: os diretores partidários da imagem e os da realidade. O primeiro se destacou pelo grande arsenal de procedimentos técnicos, para impor aos espectadores uma interpretação do acontecimento representado, dando relevância ao conteúdo plástico da imagem ou aos recursos da montagem. Do outro lado, cineastas como Flaherty, Murnau e Stroheim fixaram uma relação de interdependência com a técnica, partindo do princípio que em filmes como *Greed*, *Tabu* e *Nanook*, a montagem não desempenha praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo da eliminação inevitável numa realidade abundante demais¹²⁶.

Identificando no cinema mudo o embrião do realismo, Bazin rechaça a separação entre o silencioso e o sonoro, compreendendo a transformação do cinema através da inversão dialética de forma e fundo. Para Bazin, o cinema mudo havia oferecido tanto o conteúdo plástico da imagem quanto os recursos da montagem, que juntos conferiram ao cinema todo

¹²³ *A arte impura*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 21/09/1957.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 104.

¹²⁶ *Ibidem*. p.68-9.

um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado e, no final do cinema mudo, esse arsenal estava completo.

Talvez esses exemplos sejam suficientes para indicar a existência, no âmago do cinema mudo, de uma arte cinematográfica precisamente contrária à que é identificada com o cinema por excelência; de uma imagem cuja unidade semântica e sintática não é de modo algum o plano; na qual a imagem vale, a princípio, não pelo que acrescenta, mas pelo que revela da realidade¹²⁷.

Bazin ultrapassa a crítica clássica, ao considerar a montagem e a composição plástica da imagem como a própria essência da linguagem cinematográfica, assim como ao apontar o embrião do realismo no cinema mudo. Tudo isso para afirmar que o aparecimento do som não é uma rachadura estética que divide dois aspectos radicalmente diferentes do cinema. Passada a febre técnica do sonoro, o fundo se reconciliava com a forma, partindo da aproximação da literatura com os estilos de fotografia, da decupagem adequada ao tema, representou aos seus olhos a total reconciliação da imagem e do som.

Até por volta de 1938, o cinema (em preto e branco) esteve em constante progresso. Progresso técnico, em primeiro lugar (iluminação artificial, emulsão pancromática, travelling, som), e, por conseguinte, enriquecimento dos meios de expressão (primeiro plano, montagem, montagem paralela, montagem rápida, eclipse, reenquadramento, etc.). Paralelamente a essa rápida evolução da linguagem, e numa estreita interdependência, os cineastas descobriam os temas originais que a nova arte encorpava¹²⁸.

Para Bazin a forma do filme determinada pelos recursos referentes ao desenvolvimento da montagem perdeu sua primazia diante da evolução do fundo a partir da apropriação da literatura e do teatro (Orson Wells). Isso significou para Bazin o momento em que o cinema, enquanto linguagem, havia chegado à sua maturidade. Da tradição crítica dos anos 1920 e 1930 defensora da montagem como pureza expressiva, foi questionada, senão combatida sob seu ponto de vista. Para Bazin, a montagem, compreendida como a essência mesma do cinema – sua condição enquanto arte, nas palavras de Benjamin (1936) – seu estado puro. Não vendo na montagem mais que o respeito fotográfico da unidade do espaço, Bazin observa a transformação do procedimento literário em anticinematográfico¹²⁹.

A montagem entendida em contraposição à lógica narrativa integral da literatura abre margem de subterfúgio a uma lógica que permite ao imaginário, ao mesmo tempo, integrar a realidade e substituí-la, na operação que Bazin chamou de fluxo e refluxo de nossa imaginação. O crítico entende que é a partir desse mecanismo que os filmes pautados na

¹²⁷ BAZIN, A. *Op. cit.* p. 70. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹²⁸ BAZIN, A. *Por um cinema impuro: Em defesa da adaptação*. p.103. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹²⁹ BAZIN, A. *Montage Interdit*. In: *Cahiers du Cinéma*, 1953.

montagem se alimentam da realidade, ao mesmo tempo em que visa substituir, contrariamente à lógica narrativa integral da literatura que nasce da experiência que ela transcende. Ao mesmo tempo, Bazin não ignora que o imaginário tenha sobre a tela a densidade espacial do real, mas que a montagem não pode ser utilizada nesses limites precisos, porque atenta à ontologia mesma da literatura cinematográfica¹³⁰.

Procurando preservar a natureza, a realidade e a essência da narrativa literária em contraposição à montagem de fragmentos que se organizam, para por vezes falsificar a realidade, Bazin estabelece uma lei estética, para determinar que quando o essencial de um evento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação a montagem deve ser interdita. Ele precisa apenas que a unidade espacial do evento seja respeitada no momento onde sua ruptura transformará a realidade em sua simples representação imaginária. Entretanto, não importa nulamente que o resto da sequência seja decupado pela vontade do diretor, desde que a decupagem seja comandada pelos aspectos de uma realidade integral, tendo como exemplo uma cena de *Nanook*, em que a foca e o esquimó aparecem no mesmo plano¹³¹.

Sobre os filmes em que a montagem prevalece, Bazin concorda que a expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem, para entender certas situações que não existem nem cinematograficamente, nem em sua unidade espacial. A montagem escamoteia a realidade e o tempo em que a ação se desenvolve para, simultaneamente, falsificar a integridade espacial, tomando como exemplo as situações cômicas, fundadas sobre as relações do homem e dos objetos nos burlescos do primeiro cinema, antes de Griffith. Bazin reconhece nesses filmes que a maioria das piadas advém de uma comicidade apenas do espaço, da relação do homem aos objetos e ao mundo exterior¹³². Pensando nesses dois âmbitos, ao passo que divide a história do cinema entre imagem e montagem, o crítico parte da análise temporal-espacial, um conjunto de procedimentos orientados para manipular realidade, seja pela montagem fragmentária dos acontecimentos na criação do sentido, ou da criação da imagem determinada pelas regras das artes plásticas, quando não manipulada pela trucagem. “A montagem, pelo estabelecimento de seu ritmo próprio, integra o ritmo particular a cada plano poderá singularmente modificar o caráter expressivo deste ou aquele movimento¹³³”.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Idem.*

¹³³ SCHÉRER, Maurice. *Le cinéma, art de l'espace*. In : *La revue du cinéma*. N°14 – Juin 1948.

Partindo dessas ideias, Ismail Xavier entende que na crítica à decupagem clássica, Bazin concentra o debate no aspecto manipulador da montagem. Recursos para ele responsáveis pelo estabelecimento de um mundo imaginário, que aliena o espectador de sua realidade, ao contrário do neorealismo:

O neorealismo propõe-se a substituir tal artifício pelo trabalho da obtenção da imagem que, além de parecer, procura ser real. Nas ideias de Bazin, há uma ética da confiança na realidade, a da sinceridade, que implica na minimização do sujeito do discurso, de modo a deixar o mundo visível transparecer o seu significado¹³⁴.

Bazin apoia sua crítica à montagem contrapondo-a ao cinema estadunidense e ao realismo poético (noir) francês, representados por Marcel Carné, Julien Duvivier, Jacques Feyder e Jean Renoir, que segundo ele bastam para definir o cinema falado anterior à *II Guerra*, como uma arte que alcançou visivelmente o equilíbrio e a maturidade¹³⁵.

Com a morte de André Bazin no início de 1959, Paulo Emilio publicou dois artigos no *Suplemento Literário* sobre seu contemporâneo, além do encomendado pelo *Cahiers Du Cinema*¹³⁶. *O crítico André Bazin*¹³⁷ nos chamou particularmente a atenção pois Paulo Emilio nos atenta para o valor metodológico de uma crítica de Bazin a Marcel Carné:

Dissemos no ensaio anterior o quanto esse gago era dotado para a palavra. Felizmente alguém teve certa vez a ideia de taquigrafar sua apresentação de *Le Jour se Lève*. Este texto foi publicado há anos na coleção *Peuple et Culture* e nenhuma pessoa empenhada na conquista de novos setores para a cultura cinematográfica deve ignorá-lo. Aquelas vinte páginas constituem, além da melhor crítica jamais publicada sobre a fita de Marcel Carné, uma lição definitiva sobre como ensinar a ver e a ouvir cinema¹³⁸.

O trabalho de prospecção no interior da *Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes*, localizada na *Cinemateca Brasileira*, possibilitou ao pesquisador encontrar o texto publicado em um dos livros que pertenciam ao próprio Paulo Emilio. Com sua leitura, constatamos que as ideias apresentadas por Bazin em uma conferência de 1942 destacou sua preocupação em não se perder nos problemas suscitados pela especificidade cinematográfica, e sim evidenciar os pontos de contato com outras expressões artísticas envolvidas na composição do filme enquanto totalidade expressiva. Bazin compreendeu o filme de Carné indissociável da riqueza

¹³⁴ XAVIER, Ismail. O realismo revelatório e a crítica à montagem. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 75.

¹³⁵ BAZIN, André. *Op. cit.*, 1991, p. 71.

¹³⁶ *Cahiers Du Cinéma*, Paris, v. 16, n. 91, p. 34-5, jan. 1959.

¹³⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981. p. 39.

¹³⁸ *Idem*.

dramática da música de Maurice Jaubert, músico caro a Paulo Emilio, responsável pela trilha de *Zero em comportamento*, de Jean Vigo.

Em *Zero em Comportamento* acreditamos que Jaubert foi capaz de preparar psicologicamente o espectador para a ação. Sua música não constitui um mero acompanhamento do filme, ela está incorporada à ação. Segundo Paulo Emilio, a partitura de Jaubert foi um grande sucesso que, pela recorrência de um competente trabalho, foi encarado por Paulo Emilio como o melhor músico de filmes¹³⁹.

Para Bazin, em *Trágico Amanhecer (Le Jour se lève)*, o importante papel da trilha sonora de Maurice Jaubert na unidade do filme deve-se ao procedimento que adota, ao buscar na música uma percepção interior e desencarnada, combinadas com as preocupações sociais ligadas à estética. O cinema sonoro foi para ele um campo ideal de atuação. Ainda sobre o filme, Bazin pensa a cenografia e o personagem em conjunto, destacando a unidade da representação da realidade do personagem encenado por Jean Gabin. Para o crítico, esse traço fica evidente quando o personagem recorda-se de um passado mais próspero que o trágico presente, sentado em sua cama e cercado pela polícia. Relembra um quarto arrumado, limpo, tudo na ordem ao se preparar para o encontro com uma garota, voltando ao presente, observa sua habitação em ruínas, os pôsteres arrancados, objetos atirados ao chão, sujeira, ele mesmo está em andrajos¹⁴⁰. Para Bazin o filme transpira realidade e isso se deve em grande parte à conexão entre o sujeito e a forma, o sujeito aparece conectado à forma, bem como a estética à sociedade. Por fim, Bazin menciona traços da trajetória profissional de Jean Gabin.

Notamos nesse texto que o ponto de partida da análise de Bazin é a construção dramática do filme, associada às reações que o filme desperta no público como recurso para examinar o processo artístico adotado na composição, prática comum também a Paulo Emilio nos textos sobre o cinema soviético, dois anos mais tarde. Para o brasileiro, no cinema, mais ainda que as outras artes, o fundo não é separado da forma, da sociedade. A explicação ao público deve, quando parte da personalidade criadora, pensar em conjunto nas intenções do autor e nos meios por ele empregados. Nada é mais perigoso do que a separação entre o sujeito e a forma, “Isso é ainda que nós contribuímos a acreditar nesses novos procedimentos

¹³⁹ GOMES, P. E. S. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify/ SESC SP, 2009.

¹⁴⁰ BAZIN, A. *Le jour se lève et le réalisme poétique de Marcel Carné*. In : *Regards Neufs sur le cinéma. Une production Peuple et Culture*.. Paris : Aux Éditions du Seuil, 1953.

dentro de cineclubes que querem sempre que nos discutimos a técnica e pretendem apreciar as qualidades da fotografia, dos movimentos dos equipamentos, dos ângulos anormais¹⁴¹».

Por isso a escolha de *Le Jour se lève*, de Marcel Carné, um filme onde a técnica é deplorável e a matéria de ação é adorável. Para analisar tal filme, Bazin parte da apreciação formal, que foi suficientemente capaz de prender a atenção do público. Para o crítico, a partir da forma, a análise do filme deve gradualmente se aprofundar no sujeito, mostrando que a geografia física da obra está rigorosamente determinada por uma geologia artística: a identificação total entre o fundo e a forma¹⁴².

O cenário é pensado enquanto documento psicológico e social, realizado com a reunião de elementos que evidenciem sua vida, os gostos e o caráter do personagem. Suas distrações são esportes como futebol e bicicleta, assim como muitos outros elementos esportivos. Para Bazin, François é um elemento anarquista que tem a mesma relação com a política e com as mulheres e a solidariedade direta de seus companheiros de trabalho esboça isso. Esses fatores são de responsabilidade do argumento de Prévert, ou seja, o aporte no anarquismo individualista do fundo se encadeia em equilíbrio com o cenário, cooperando com o jogo de atores para justificar a situação, para explicar o personagem e a base que dá credibilidade à ação.

Em *A Evolução da Linguagem Cinematográfica*, André Bazin afirma que ao rever *Le Jour se lève* (*Trágico amanhecer*), temos a sensação de uma arte que encontrou seu perfeito equilíbrio, sua forma de expressão ideal e, reciprocamente, admiramos neles os temas dramáticos e morais que, sem dúvida, não foram totalmente criados pelo cinema, mas ao menos elevados por ele a uma grandeza, a uma eficácia artística que sem ele nunca teria atingido. Em suma, todas as características da plenitude de uma arte clássica¹⁴³.

As impressões de Bazin sobre o festival de 1954 demonstrou preocupação semelhante a de Paulo Emilio quanto à importância da difusão da cultura cinematográfica para além dos núcleos especializados, ou dos cineclubes. Segundo Bazin, este foi o papel prestado pelas retrospectivas do festival, reafirmando através de uma metáfora religiosa que os cineclubes que irradiam das cinematecas não devem se esquecer da importância de se exhibir os filmes

¹⁴¹ *Idem.*: « C'est ainsi qu'on contribue à créer ces naïfs pédants de ciné-clubs que veulent toujours qu'on discute de la technique et prétendent apprécier les qualités de la photographie, des mouvements d'appareils, des angles anormaux ».

¹⁴² *Idem.*, p. 289.

¹⁴³ BAZIN, A. *A Evolução da Linguagem Cinematográfica*. *Op. cit.*, p. 70.

para um público mais amplo¹⁴⁴, e este parece o norte do trabalho da *Cinemateca Brasileira*, e de Paulo Emilio, na realização do *Curso para Dirigentes de Cineclubes*, em 1958:

O objetivo dos cursos que organiza é preparar quadros para uma tarefa de grande envergadura social: elevar o nível de apreciação cinematográfica de setores cada vez mais amplos de nosso público¹⁴⁵.

Seguindo essa linha, considerou ser de responsabilidade dos orientadores de cineclubes criarem uma atmosfera que não fosse favorável ao desenvolvimento de competências áridas, resumidas na erudição fílmica, caso contrário, o clube de cinema estaria condenado à esterilidade e ao colapso. Preocupação esta comum à pauta editorial da *Revue de Filmologie*, especificamente do texto de Luigi Volpicelli, sobre *La filmologie en tant que recherche socio-historique*¹⁴⁶. Neste artigo, Volpicelli defende a importância da pedagogia no domínio da filmologia e de todos os seus estudos que visam ajustar de qualquer maneira e de dominar a expansão incontrolável do cinema na sociedade. Volpicelli ainda considera o uso do cinema como um meio de educação dos adultos, tendo como ponto de partida o ensaio da formação crítica e moral das massas. Pelos mesmos motivos, Paulo Emilio acreditava no potencial transformador do cinema, fazendo da apreciação cinematográfica o ponto de partida para o interesse pela cultura e como instrumento de cidadania.

Association Pour la Recherche Filmologique.

Pauta comum a de Paulo Emilio e André Bazin, a *Revue de Filmologie* entrava no debate do cinema para ampliar os recursos de análise. Nada mais estéril que isolar o cinema num quadradinho habilmente mensurado, a ser dividido em partes e dissecado como numa mesa de autópsia, visando compreender o cinema apenas em sua especificidade. Caberia uma análise ampla, atravessada por diversos recursos, não apenas emprestados da estética, da sociologia ou da história, mas a partir da conexão com todas as disciplinas, artísticas e científicas.

Procurando entender a relação entre Paulo Emilio e o Instituto de Filmologia, vasculhamos a correspondência do crítico brasileiro e encontramos uma resposta da *Association Pour la Recherche Filmologique*. Em seu conteúdo, o signatário indica alta

¹⁴⁴ *Un Festival de La Culture Cinematographique. Cahiers du Cinéma*, n.34, 04/1954.

¹⁴⁵ *Cursos de Cinema. Suplemento Literário do jornal OESP. 21/12/1957. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. Crítica de cinema no Suplemento Literário. Vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981, p. 238.*

¹⁴⁶ Luigi Volpicelli. *La filmologie en tant que recherche socio-historique*. N. 25 – Janvier-Mars 1956.

atenção de Paulo Emilio para o livro que o haviam remetido: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema*, de Gilbert Cohen-Séat, obra que segundo o remetente fez nascer o *Centre International de Recherches Filmologiques*. Ele está seguro que o projeto é de interesse de Paulo Emilio e o convida a tomar parte do trabalho demonstrando interesse sobre as possibilidades de estabelecer relações entre a associação de filmologia e o Brasil, assim como reconhecem com simpatia o interesse do crítico pelos trabalhos que estavam travando¹⁴⁷.

François Albera e Martin Lefebvre esclarecem que a associação de filmologia aplicou suas pesquisas científicas aos feitos do cinema, estudando o fato cinematográfico e seus efeitos sobre os indivíduos e sobre os grupos, considerando sua apresentação e sua comunicação com o público¹⁴⁸. O trabalho é definido em dois eixos: o primeiro trata de levantamentos epistemológicos e o segundo de problemas práticos.

O primeiro eixo se subdivide em cinco aspectos: pesquisas experimentais, evolução do empirismo cinematográfico (documentação para reconstituir a historia das técnicas, evolução, intenções permanentes ou sucessivas), estética – psicologia e filosofia geral – sociológica, estudos comparativos (relações com outros meios de expressão, linguagem cinematográfica, verbal, específica de diferentes artes, grandes fenômenos coletivos esclarecidos pelo cinema – mitologia, iconografia), pesquisas normativas de aplicação (funcionamento possível do cinema, plano estritamente científico). Já o segundo eixo trata dos problemas práticos do centro, como o estabelecimento de relações com outros países, documentação e arquivos, publicações científicas e difusão¹⁴⁹.

Além dessas preocupações a associação de filmologia organizou atividades públicas, como o *I Congresso Internacional de Filmologia* em 1947, em Paris, e fez de outros eventos como o de *Knokke-le-Zoute* e *Veneza*, em 1949, um espaço para o debate dessa nova disciplina. Em ambos, Paulo Emilio marcou presença. Segundo os autores, Cohen-Séat publica seu *Essai* em 1947 e lança sua empreitada filmológica reunindo em seguida uma massa à sua causa: estudar o cinema e o filme sobre bases científicas, se desprender da única aproximação gustativa e analisar os efeitos sobre os espectadores deste espetáculo particular¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Correspondência da Comissão Executiva do Centro de Filmologia a Paulo Emilio. 25/10/1946. PE/CP 0425.

¹⁴⁸ ALBERA, François ; LEFEBVRE, Martin. Présentation. Filmologie, le retour ? In: *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 13-56.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 21-2.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 15-6.

Para Albera e Lefebvre, a situação da imediata depois da guerra explica sem dúvida em grande parte este fenômeno, essa consciência nova da dimensão social do cinema. Até a *II Guerra Mundial* o comentário sociológico a propósito do cinema concernia principalmente o divertimento que ele representa, o tipo de cultura ou de incultura que ele espalha, ou eventualmente as influências que ele exerce sobre as condutas (modelos corporais, atitudes...), mas a utilização do cinema como meio de propaganda durante a guerra e sua preparação conduz a uma reflexão sobre a crise moral do cinema que dedicou sua capacidade de mobilização emocional das massas:

Na França, essa tomada de consciência começou durante a guerra, durante a qual se publicaram os folhetos clandestinos como *L'Écran Français*. Pensamos a esta profissão de fé do jovem André Bazin, em 1943, segundo a qual o cinema tem assunto as massas, sua estética será social ou o cinema se passara a estética, ou, mais ainda, a esta declaração de René Clément, em 1945, que tem os acentos premonitórios da muito famosa fórmula de Adorno sobre a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz¹⁵¹.

O lançamento do livro de Kracauer, *De Caligari a Hitler* (1947) oferece um modelo de aproximação, relembramos que seu subtítulo é história psicológica do cinema alemão, obra onde seu autor conjuga psicologia, sociologia e história em sua análise. Sua introdução é publicada nos números 3-4 da RIF, e durante muitos anos ele fixa a referência por uma aproximação sociológica do cinema, tarefa como vimos de Friedmann e Morin, fica a abordagem de Kracauer próxima da de Erwin Panofsky, no momento em que ele escreve seu livro, ao considerar indispensável todos os modos de expressão de uma época como a manifestação exterior de um impulso psicológico comum a toda uma sociedade¹⁵².

A pauta da revista de filmologia envolvia intelectuais de diferentes áreas do conhecimento, que de um modo ou de outro, haviam apontado suas lentes analíticas para o cinema. Pensar relacionalmente parece ser a ordem da casa, que tem como fundamentos enriquecer a análise do cinema. Da lista encabeçada por Gilbert Cohen-Séat, Étienne Souriau, Georges Friedmann, Edgar Morin, Jean Tribut, Gabriel Marcel, Luigi Volpicelli, entre outros, a *Revue de Filmologie* reuniu muitos pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento no para pensar a natureza e os limites das contribuições de cada campo para a análise do cinema.

Nesse espírito, Gilbert Cohen-Séat procura animar o debate mensurando *Filmologie et Cinéma*,¹⁵³ onde pensa o método analítico próprio da filmologia: pensar o cinema a partir de sua relação com outras expressões. Para Cohen-Séat, a análise do cinema não pode se

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵² *Ibidem*, p. 20.

¹⁵³ COHEN- SÉAT, G. *Filmologie et Cinéma*. N. 03-4 – Octobre 1948.

concentrar demasiadamente na estilização, porque determina um empobrecimento intrínseco da argumentação. O autor demonstra que a pauta da filmologia é ultrapassar limites, romper barreiras, e não condenar ao ostracismo a análise estética. As melhores contribuições da estética para o estudo do cinema estariam na análise da música, literatura ou teatro. O cinema compreendido sobre a orientação da filmologia se torna uma mistura constante de hostilidade e de mudança entre a direção desta orientação estilística e da independência do concreto.

A famosa distinção de Cohen-Séat entre fato filmico e fato cinematográfico e o ovo de Colombo dessa inovação conceitual, graça a ela nós podemos pôr o filme, a obra singular (eventualmente obra de arte). Cohen-Séat não fala da imagem visual apenas, mas também da imagem sonora. Considerando que o cinema e a mídia dominante o interpretam, em suma, do espaço da comunicação e de informação da era industrial. E o filme é o objeto central do modelo heurístico para compreender a relação do ser humano com esse fato¹⁵⁴. A filmologia opera ainda na França, a passagem do meio vista desde Lindsat ou Arnheim até Bazin: Ontologia, arte e linguagem, ou mídia (que Balázs, Kracauer, Benjamin, e da escola de Frankfurt tinham entrevisto, ou seja, a dimensão do aparelho social, ideológico e cultural)¹⁵⁵.

Seguindo a mesma linha, Étienne Souriau, então redator chefe da revista, publicou algumas orientações sobre a *Nature et limite des contributions positives de l'esthétique à la filmologie*¹⁵⁶. Nesse texto, Souriau examina as contribuições da análise do filme pela apreciação estética, conjugando em seus apontamentos os limites dessa modalidade analítica. Para Souriau, as conexões entre a estética e outras disciplinas como a psicologia, a sociologia e diversas áreas do campo tecnológico abrem caminho para compreender no cinema as causas por trás dos efeitos essencialmente estéticos – como as sombras pintadas nos telões de Caligari, fruto da limitação dos gastos de energia no pós-guerra¹⁵⁷.

Para Souriau, o papel da estética é comparar pelas confrontações e correspondências de uma obra com as outras artes o que a confere a responsabilidade de elevar a obra em obra de arte, e nisso ela se distingue das outras disciplinas. Por isso, conclui que de todo o valor das outras análises, como as psicológicas, sociológicas e econômicas que pode haver na realidade fílmica, o único que é incondicional, absoluto e importante é o valor da arte consagrado pela apreciação estética.

¹⁵⁴ ALBERA, François ; LEFEBVRE, Marin. *Op. cit.* p, 20.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ Étienne Souriau. *Nature et limite des contributions positives de l'esthétique a la filmologie*. N. 01 – Juillet-Aout 1947.

¹⁵⁷ POMMER, Erich. *A Origem do Doutor Caligari*. In: Catálogo da I Jornada Brasileira do Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007, p. 44.

Em *Filmologie et Esthétique comparée*¹⁵⁸, Souriau investiga os benefícios da análise comparativa entre as expressões artísticas em filmologia. Para o autor, a adaptação, a transferência e a transformação de uma obra fílmica nascida de outra expressão artística constitui uma experiência filmológica concreta, pois seu exame é realizado sempre sobre as leis e as estruturas próprias do universo fílmico e sobre as motivações da criação cinematográfica. Casos precisos da adaptação com o cuidado de notar todas as transformações que exige a recriação fílmica, e em procurar uma a uma todas as suas razões estéticas e técnicas.

As afirmações de Souriau, ao legitimar o estudo da adaptação, abrem caminho para uma análise que coloca o cinema em relação ao original. Para Paulo Emilio, a aproximações tem sua utilidade para examinar de que modo a linguagem em questão foi resignificada pelo cinema, demonstrando até que ponto a influência das outras artes é vital para o desenvolvimento do cinema enquanto totalidade expressiva, enquanto linguagem.

Temos com as acepções de Souriau a primazia da estética como ponto de partida para a incorporação das outras disciplinas no estudo do cinema. Paulo Emilio em sua prática político-cultural, pedagógica etc., nos anos 1950 pensa as obras de arte por sua expressividade estética, para posteriormente potencializar sua análise com grande heterogeneidade de recursos. Aqueles que acusam o crítico de sociologismo passam bem longe do alvo. Paulo Emilio lança mão das ferramentas que mais se adéquam aos objetivos que tem em mente. Pensando o movimento pelo galope dos equinos, ou pelo voo dos pássaros, ou mesclando expressividades estéticas ao contexto em sua maior abrangência. É nesta versatilidade que vemos uma ultrapassagem, um esforço em traduzir o debate para o que acreditava ser inevitável: a democratização da cultura. O cinema enquanto arte impura, atravessada pelas expressões estéticas, históricas, de psicologia social e econômica, sem citar a política e a sociologia.

Sobre a *Sociologie du Cinéma*¹⁵⁹, Georges Friedmann e Edgar Morin associam o desenvolvimento técnico do cinema ao desenvolvimento técnico da sociedade após a revolução industrial. O cinema é compreendido como um reflexo da sociedade, não apenas na captação da realidade imediata, mas também através das histórias inventadas, das situações imaginárias concebidas em sonho. Ambas compreendidas enquanto realidades subjetivas (psicológicas e oníricas) de caráter coletivo. Os autores afirmam que o cinema é uma espécie

¹⁵⁸ SOURIAU, Etienne. *Filmologie et estétique comparee*. N. 10 – Avril-Juin 1948.

¹⁵⁹ Georges Friedmann et Edgar Morin. *Sociologie du cinéma*. N. 10 – Avril-Juin 1948.

de microcosmo, através dos quais nós podemos encontrar – algumas deformidades, estilizações, ordenações – a imagem de uma civilização que ela mesma produz.

Tanto para Morin quanto para Friedmann, a filmologia só poderia se constituir enquanto ciência e progredir quando a custa de seus problemas fundamentais de psicologia, fisiologia e estética fazer lugar aos problemas da sociologia do cinema. Justificam a pauta diante da assertiva de que o cinema é um fato humano, em que a unidade e as realidades profundas poderão ser apreendidas apenas sobre o fogo de todas as disciplinas que tomam o homem como objeto do conhecimento.

Caberia um método específico, pensado para responder aos novos pontos questionados. Em *Cinéma et Méthode*¹⁶⁰, Lucien Sève elabora um método para compreender o cinema e as artes através das transposições mentais advindas da realidade que, por sua vez, não podem ser diluídos totalmente na forma cinematográfica. Essa transposição é pensada como um ponto de partida entre a expressão e a intenção que anima a produção da obra de arte. O que o autor chama de expressão e intenção é exemplificada com os cenários, montados peça a peça, detalhe a detalhe e que tem por intenção restabelecer o anonimato da realidade e restaurar entre as coisas suas relações naturais. A única construção que se permite o cinema, a trucagem, procura antes de tudo se fazer esquecer. O plano oferece essa particularidade única entre as artes de não dar mais explicações que a realidade. Das mesmas conjecturas compartilha André Bazin, ao pesar *Le Jour se Lève*, ao pensar o cenário enquanto documento psicológico e social realizado com a reunião de elementos que evidenciem a vida, os gostos e o caráter do personagem.

Não encontramos discordância entre essas ideias e as de Paulo Emilio. Para o crítico, a sociologia e a história dependem papel incontornável na análise cinematográfica, podendo preencher algumas lacunas da apreciação estética dos filmes. No caso do cinema alemão, a transformação da estética deriva diretamente da I Guerra Mundial e seus desdobramentos na sociedade após a derrota, como podemos atestar também na análise de Kracauer, ao afirmar a existência de dispositivos psicológicos escondidos nos filmes que podem revelar as oscilações da psicologia coletiva entre o fim do conflito e a ascensão de Hitler ao poder.

As ideias de Paulo Emilio se aproximam também de algumas ideias de Gabriel Marcel, no texto *Possibilités et limites de l'art cinemathographique*¹⁶¹. O autor faz o apanhado de alguns filmes que se valeram de outras linguagens artísticas para ampliar os

¹⁶⁰ Lucien Sève. *Cinéma et méthode*. N. 01 – Juillet-Aout 1947.

¹⁶¹ MARCEL, G. *Possibilité et limites d'arte cinematographique : Réflexions d'un auteur dramatique*. N. 18-9 – Juillet-Décembre 1954.

limites do cinema. São notáveis as menções sobre o valor da literatura para cumprir com esse interesse. Não apenas as artes, mas os valores humanos também são considerados como imprescindíveis para tocar o público, característica determinante nos filmes de Chaplin, eficazes em colocar o homem na presença de sua própria imagem, que ultrapassa o realismo anedótico. Marcel pensa que o filme em suas mais altas expressões advém de uma síntese ou da fusão do sonho com a realidade, e tudo parece demonstrar também que essa distinção é relativa a certo estado de desenvolvimento da criatura e que metafisicamente ela deve ser excedida.

Paulo Emilio pensa nesses termos Césaire sob o jugo do Dr. Caligari, do mesmo modo que os alemães nas trincheiras sob as ordens do Kaiser como instrumento de sua ambição. Isso para inocentar os soldados da destruição sofrida pela Alemanha *na I Guerra Mundial*. Fazendo da leitura de Kracauer trampolim para a análise estética dos filmes de Wiene, suas luzes e sombras nas considerações sobre a unidade plástica da imagem, o crítico vê na experiência as dificuldades para combinar a radicalização da estética cenográfica com a encenação dos personagens. Orientado por essa questão, o diretor procurou demonstrar na trajetória dos filmes de Wiene que a unidade plástica enquanto problema estético orientou as ambições do diretor, interessado em integrar no cenário os personagens em movimento, para superar os limites do emprego da especificidade expressiva da pintura no cinema.

Sobre essa questão, Jean Tribut determinou que *La Peinture et le film*¹⁶² se relacionam a partir do entendimento da espacialidade, em que ambos possuem um jogo de planos em duas dimensões. Contudo, o autor propõe que o mecanismo de prospecção visual entranhada em todas as pinturas podem ser sentidas intensamente por um olhar treinado, podendo ser calculado, previsto, construído segundo leis analíticas. Quando registrado pela câmera, ele pode ser restituído aos espectadores sobre o aspecto de uma linguagem específica onde a dialética da montagem e os temas musicais agem poderosamente. Não se trata de uma simples transposição mecânica da mobilidade ocular, e sim a tradução conjugada de duas técnicas verdadeiramente fundidas em uma técnica intrínseca.

Desse modo, Tribut compreende que o potencial cinematográfico se une à potencia pictural, juntando ao jogo das formas estáticas o dinamismo das suas descobertas, a ação direta de uma aproximação ou de um afastamento, de um curso paralelo, de uma discriminação rigorosa desta ou daquela parte fragmentada mais rica em detalhes, da passagem de suas fusões encadeadas que permitem todas as facilidades de transição ou

¹⁶² TRIBUT, J. *La peinture et le film*. N. 10 – Avril-Juin 1948.

justaposição contrastante das imagens sucessivas, do ritmo dramático das sequências e dos planos, enfim, de todas as relações que são particulares ao cinema. De *Caligari* a *Orlac*, do movimento limitado de Césaire à mobilidade repentina de Orlac, Paulo Emilio identifica as dificuldades da fusão entre tempo e espaço, movimento e imagem, problema de que se ocupou Robert Wiene, estudado por Paulo Emilio em alguns dos artigos sobre os filmes alemães publicados para ilustrar a programação da *Semana de Cultura Cinematográfica*, dedicada ao cinema alemão de 1919-33.

Em síntese, assim como as ideias de Panofski, Canudo e Bazin são importantes para o desenvolvimento crítico de Paulo Emilio, a filmologia parece concentrar num único modelo todos os modos de se acercar da obra de arte em sua heterogeneidade de elementos que caracterizam nossa existência. Na *Cinematoca Brasileira*, mais precisamente no arquivo pessoal de Paulo Emilio, encontramos um caderno taquigrafado de um curso que Souriau ministrou na Sorbonne na década de 1950 sobre as categorias estéticas. As conclusões do professor e seus alunos – talvez entre eles Paulo Emilio – sintetizam as linhas de pensamento sobre arte e sociedade, que está constantemente no cerne da questão. Eles compreendem que:

Todas as categorias estéticas são ligadas às experiências que aparecem bem à ordem de existência (sem valorizar essa palavra que ela não é necessária). Quer dizer que nós revelamos o aspecto íntimo e sensível de todas as coisas, com um testemunho para além deste, e este poder que tem o homem de acessar, graças à denúncia das coisas como nós mesmos, a unificação do homem e das coisas pelo poder da arte¹⁶³.

Se a arte unifica o homem e as coisas, partindo da conexão entre estética e existência, o conceito de cultura cinematográfica pensado por Paulo Emilio concentra todas as disciplinas que atravessam a existência do cinema, sejam elas apropriadas dos espetáculos populares, dos filmes de propaganda, do cinema industrial etc., todos conservando a premissa de que o cinema é uma linguagem que se apropria da vida.

O cinema integrou em sua existência diversas categorias estéticas, para unificar-se enquanto expressão artística. Acompanhou e representou as transformações políticas do mundo, reconstituiu histórias, serviu direita e esquerda e apoiou ou denunciou as forças em jogo. A compreensão do cinema em relação à vida passou a ser explorado após o poderoso uso propagandístico que ganhou nas mãos dos nazistas – como lembra Kracauer, os alemães foram os primeiros.

¹⁶³ SOURIAU, E. *Les Catégories Esthétiques Les cours de Sorbonne*. Centre de Documentation Universitaire. Paris, 1956.

Em tal conjuntura, o conceito de cultura cinematográfica elaborado por Paulo Emilio reflete a arte em relação à vida, fazendo desta conexão ponto de partida para a análise do cinema. Esse traço determinou o projeto de formação cultural que levou a frente em suas iniciativas para formar um público capaz de compreender os desdobramentos internos e externos da obra em questão. Para Antonio Candido, trata-se do eixo do trabalho interpretativo, que é descobrir a coerência das produções (literárias), seja a interna, das obras, seja a externa, de uma fase, corrente ou grupo. Candido entende que a obra é resultado de uma integração orgânica de diferentes elementos e fatores, (meio, vida, ideias, temas, imagens, etc.), formando uma diretriz, um tom, um conjunto cuja descoberta explica a obra como fórmula obtida pela elaboração do autor. É a adesão recíproca dos elementos e fatores, dando lugar a uma unidade superior¹⁶⁴.

Paulo Emilio não queria apenas preparar o público para saborear os velhos clássicos, seu método consistiu, antes de tudo, na formação crítica para a vida como modo de compreender as obras. Como categoria estética o cinema é capaz de unificar o homem e as coisas, diante dessa máxima, o público antes deveria entender o funcionamento do mecanismo através do qual a arte se apropria da vida. Essa é a função da análise do cinema enquanto linguagem moderna que se apropria das outras linguagens – ave de rapina. Para o crítico, o cinema se trata de uma linguagem que se apropria das artes e da vida social, e apenas a análise desse conjunto poderia favorecer a compreensão do fenômeno cinematográfico.

Retrospecto

Se o cinema rapina a existência, Paulo Emilio retorna ao Brasil para transformar a vida cultural, desenvolvê-la, atualizá-la para que esta seja apropriada e unificada pela expressão artística – lições que havia aprendido na França após a guerra: não existe cinema sem cultura cinematográfica.

Seu primeiro esforço foi integrar o comitê executivo *do I Festival Internacional de Cinema*, em 1954. Como observamos, o festival foi uma grande festa da cultura cinematográfica, com retrospectivas, exposições e palestras animadas por importantes homens do cinema, como André Bazin e Henri Langlois.

¹⁶⁴ SOUZA, A. C. de M. e. *Formação da Literatura Brasileira*, Ed. Cit. p. 39.

Paulo Emilio teve destacada importância na composição do modelo de difusão, em que impôs seus conhecimentos na idealização de um festival que se notabilizou pela importância histórica dos filmes que exibiu e pela associação com a *II Bienal de Artes Plásticas*, fato que conferiu ao certame grande respaldo no campo das artes.

Entre consolidar a cinemateca, preservar e projetar os filmes e formar células de *difusão* cultural Paulo Emilio e a instituição repetiram a parceria com o MAM-SP, na organização da programação cinematográfica sobre os filmes de arte. O programa cinematográfico se notabilizou pela diversidade, estratégia para tratar uma infinidade de expressões artísticas, fazendo parte do projeto que procurava pouco a pouco desenvolver um modelo capaz de reverter paulatinamente, nosso subdesenvolvimento no campo da cultura. A cultura cinematográfica dos outros países poderia fornecer lições aos que queriam aqui fazer cinema, mostrando estratégias pertinentes a cada fase do desenvolvimento da escola cinematográfica em questão.

Os eventos de grande porte, como o festival de 1954 e o festival sobre os filmes de arte tinham como alcance o grande público, atrativos pela diversidade de suas programações e de rico conteúdo informativo de caráter pedagógico. Algumas dessas seleções circularam em capitais como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador. Paralelamente aos eventos de grande porte, a cinemateca cotidianamente coordenava ciclos de estudos, abrangendo obras de cineastas e filmografias específicas. De caráter pedagógico, os ciclos de estudos tornaram-se ponto de encontro para cineclubistas, críticos e interessados em cinema, habitués das sessões regulares. Pouco a pouco, muitos cineclubes passaram a orbitar a cinemateca, o que para a instituição representou o início da descentralização e a ampliação do alcance de sua difusão cultural.

Após o incêndio de 1957, a cinemateca intensificou o projeto de auxílio aos cineclubes. Fixadas as rotas de circulação e procedimentos para empréstimo de cópias entre a cinemateca e os cineclubes, a parceria se fortalecia e as demandas aumentavam. Estabelecidos os espaços, o segundo passo do projeto político pedagógico foi qualificar os quadros responsáveis pela difusão da cultura cinematográfica e os ciclos de estudos deram lugar ao *curso para dirigentes de cineclubes*, que tomou todo o ano de 1958.

Foi necessário passar da difusão da cultura para a formação, seguindo uma metodologia específica capaz de apreender o fenômeno cinematográfico em conjunto. Paulo Emilio desenvolveu um programa que, em primeiro momento, se concentrou na especificidade cinematográfica, em seguida na relação do cinema com as outras artes, completando a sua teia analítica no campo da estética. Da compreensão estética do cinema,

Paulo Emilio o pensou enquanto expressão social, passível de ser interpelado relacionamente por outras disciplinas. Desta estratégia, Paulo Emilio se inclinava para fundar uma compreensão mais acabada do objeto, fazendo da relação do cinema com as artes e com outras disciplinas estratégia para compreender no cinema as causas por trás dos efeitos essencialmente cinematográficos, estéticos. Por que para o crítico, o cinema antes de tudo é um fato social, e a cultura, antes de ser cinematográfica, é cultura.

Em artigo para a revista *Visão*, Paulo Emilio escreve sobre o potencial do cineclubeser centro de cultura no interior. Ao todo, no curso foram ministradas 120 aulas teóricas, ilustradas pela exibição de 40 filmes. Ao fim do curso, os estudantes entregaram um trabalho sobre os filmes estadunidenses produzidos entre 1914 e 1940. Hoje sabemos que o trabalho premiado com publicação foi o de Jean-Claude Bernardet. Embora apenas 13 certificados de aproveitamento fossem emitidos, o curso contou com um público regular entre 25 e 40 alunos, contando ouvintes e observadores ocasionais. Segundo Paulo Emilio, o curso suscitou grande interesse por parte dos alunos, oriundos de clubes de cinema de Campinas, Santos, Marília e Avaré, sem falar de São Paulo.¹⁶⁵

Os contatos travados entre os cineclubistas do interior e da capital facilitaram um intercambio de interesses e facilitaram um intercâmbio de experiências e criaram laços de colaboração que, paralelamente aos resultados do curso propriamente dito, contribuíram muito para conferir ao movimento de cultura cinematográfica de São Paulo homogeneidade e consistência.

Paulo Emilio adotou como critério desencorajar o interesse exclusivo pelo cinema, pois a experiência internacional demonstraria que este estado de espírito aniquila a seiva do cineclubismo e produz apenas competências áridas sem nenhum contato com o amplo quadro social, intelectual e artístico do qual participa o fenômeno cinematográfico. Alguns especialistas são capazes de amortecer o interesse vivo pelo cinema com a mesma eficiência com que certos gramáticos provocam o fastio pela literatura. Metade das aulas do curso foi dedicada às artes plásticas, literatura, teatro e estética geral.

Segundo Paulo Emilio, essa orientação interessou particularmente os alunos do interior, pois nos pequenos centros a função dos clubes de cinema tenderia a se transformar no núcleo central das atividades intelectuais e artísticas da comunidade, e os dirigentes locais precisariam estar preparados para conjugar os vários interesses suscitados a propósito ou entorno do cinema.

¹⁶⁵ GOMES, P.E.S. *Em 120 aulas e 40 filmes, Cine-clubes pode ser centro de cultura do interior*. Revista *Visão*. 26/12/1958, p. 68.

Para o crítico, um dos clubes de cinema mais estáveis do Brasil é o de Marília, que comemorou recentemente o seu sexto aniversário com um bom festival do cinema cômico, incluindo filmes de Max Linder e Harold Lloyd, até o Quinteto da Morte. Ao todo, o evento contou com 20 programas, e Paulo Emilio não pode deixar de elogiar seus dirigentes, que se destacaram pelo esforço suplementar de comparecer às aulas e retornar toda semana para reunir-se com os membros de seu clube, para transmitir o resumo das aulas que tinham assistido.

Lutando contra toda espécie de dificuldades, o movimento cineclubista ganhava força em todo país. Porto Alegre contava com dois bons clubes e no Paraná, as atividades desenvolviam-se no seio da Biblioteca Pública. Os mineiros de Belo Horizonte se notabilizaram pela penetração crítica, e o movimento estava vivo também em Belém, Recife, Maceió e Salvador, além das realizações na época recentes do Clube de Cinema Potiguar, na realização de um festival dedicado aos filmes estadunidenses anteriores ao *Cantor de Jazz* (1927).

Preocupado com o futuro do movimento, Paulo Emilio destaca que a Cinemateca não estava bem aparelhada para fornecer as programações para escolas, museus, bibliotecas e clubes. O que não os impediria de continuar com o projeto, já que no mês seguinte realizou a *Jornada Nacional dos Cineclubes*, que reuniria representantes de entidades de todo o país. A *Semana de Cultura Cinematográfica* seria uma espécie de continuação do curso para dirigentes, ou seu desdobramento.

Precisando ainda mais o que já vinha se configurando no projeto da cinemateca, Paulo Emilio seguiu suas acepções, conferindo-lhes uma certa conotação pedagógica de formação teórica. Os fins apontam para um método peculiar, de inspiração francesa, em que as ideias que circulavam tanto nos trabalhos de André Bazin quanto da *Centre International de Recherches Filmologiques*. Essa receita heterogênea pareceu adequada ao projeto de formação de formadores culturais.

A ciência que imperava nos pensamentos de Paulo Emilio sobre o cinema brasileiro era de que de nada adiantava criar grandes estúdios, investir pesado em técnicos e salários sem investir na cultura. O Brasil não reverteria o quadro de subdesenvolvimento do cinema sem cultura cinematográfica, como repetiu algumas vezes em seus ensaios no *Suplemento Literário*: “Não existe cinema sem cultura cinematográfica”. Roteiros pobres, montagens péssimas, enquadramentos convencionais, pouco inventivos; deficiências não sanáveis com pesados investimentos, mas com formação cultural, e para isso a difusão cinematográfica deveria romper as barreiras do isolamento, refêns das fitas comerciais. Para isso, a

Cinemateca fomentou a articulação do Centro dos Cineclubes, para criar uma rede de difusão de cultura cinematográfica, de caráter formador.

Segundo o texto do *Diário da Noite*,¹⁶⁶ o Centro dos Cineclubes foi fundado na Cinemateca Brasileira, no dia 28 de outubro de 1956, com a presença de representantes dos cineclubes de Marília, Avaré, Osvaldo Cruz, Santos, São Bernardo do Campo. Da cidade de São Paulo, integraram os clubes de cinema da Faculdade de Direito e Urbanismo e o clube Otávio Gabus Mendes, que patrocinou a iniciativa. Sua direção ficou ao encargo de Carlos Vieira, que defendeu os propósitos do grupo, entre eles: Cooperação com os cineclubes no fornecimento de programação-guia, constituída de filmes selecionados pelo seu valor artístico-cultural; exposições itinerantes sobre cultura cinematográfica, assim como palestras, cursos e seminários nos cineclubes, estímulo à organização de bibliotecas especializadas, intercâmbio dos cineclubes com entidades congêneres do país e do exterior e colaboração na defesa do patrimônio histórico e artístico do cinema nacional. Segundo Carlos Vieira, “os decisivos movimentos de vanguarda do cinema francês originaram-se dos debates nesses núcleos, de que foram precursores Louis Delluc e o italiano Riccioto Canudo”.¹⁶⁷

De 1954-59, tal foi a orientação política: difundir para romper com o isolamento, formar dirigentes para democratizar a cultura – formar um público crítico. Vemos nesse trajeto linhas gerais, ocupadas em levar a frente esse projeto ambicioso. Nesses cinco anos de difusão pedagógica, Paulo Emilio e a cinemateca foram escanhoando suas ambições com a lâmina da conjuntura, e após o *curso para os dirigentes de cineclubes*, em parceria com o Centro dos Cineclubes, as condições sociais estavam formadas para a realização mais acabada do que até então o projeto conseguiria avançar: *A Semana de Cultura Cinematográfica*, de 1959.

O evento dedicado à filmografia alemã (1919-33) foi realizado simultaneamente à *Jornada Nacional de Cineclubes*, equilibrando pela primeira vez os eixos de sua ação: difusão e pedagogia, e como veremos na apreciação dos ensaios de Paulo Emilio, da teoria cinematográfica. Ver, pensar, escrever e ensinar a apreciar o cinema nos termos arejados da cultura cinematográfica – pauta central da iniciativa, como o próprio nome supõe.

¹⁶⁶ *Nasce para a realização o Centro dos Cine-Clubes*. Diário da Noite. 10/1956.

¹⁶⁷ *Idem*.

A Semana de Cultura Cinematográfica

A cultura cinematográfica alemã ganhou as telas no mês de janeiro e muitos puderam ver mais do que os filmes na *Semana de Cultura Cinematográfica*. Lá estavam as conferências sobre música, arte, teatro e cinema, bem como três exposições especialmente concebidas para ilustrar os problemas de ordem estética do expressionismo. A pedagogia estava montada, depois de muitos experimentos e entrecruzamentos teóricos.

A ideia de difundir os filmes alemães foi pensada originalmente após a realização do *Festival 10 Anos de Filmes sobre Artes*, realizado para compor o programa de cultura cinematográfica da *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1956)*. O sucesso da proposta despertou o interesse de Paulo Emílio e da cinemateca em repetir a parceria na *IV Bienal*, exibindo filmes alemães do período silencioso e do princípio do falado porque esperavam “reatar no Brasil uma tradição interrompida, a do gosto por uma das mais brilhantes escolas cinematográficas da história¹⁶⁸”. Pensava também trazer para a *IV Bienal* uma exposição de cartazes cinematográficos poloneses, porque a difusão desta forma de arte gráfica e plástica moderna era capaz de influir no gosto da população, aproximando-a da linguagem da arte moderna, seguindo o exemplo da exposição de cartazes cinematográficos do *Festival de Edimburgo*¹⁶⁹, evento marcado pela presença em peso dos intelectuais reunidos para a construção de uma disciplina de filmologia.

Na Europa, os filmes de Weimar haviam renovado seu interesse logo após a guerra, no ano de 1954, foram exibidos na *Retrospectiva do Cinema Alemão no Festival de Veneza*. Lotte Eisner escreveu que os franceses conheciam a maior parte do programa, referindo-se ao *O Último dos Homens*, de Murnau, *A morte Cansada* de Fritz Lang, a *Boneca do Amor*, de Lubitsch, assim como *As mãos de Orlac*, de Robert Wiene, que encantaram o grande público¹⁷⁰. Os filmes do período de ouro do cinema alemão retornavam à pauta na França, Itália, Alemanha e Inglaterra sendo revistos e criticados sob uma nova ótica. No caso francês, foram muitas as publicações sobre o tema em revistas como o *Cahiers du Cinéma*, a *Positif*, o *Cinéma*, a *Revue du Cinéma*, de 1946 em diante, garantindo a Lotte H. Einser inúmeros artigos publicados que orientaram a composição e o desdobramento dos apontamentos de *A Tela Demoníaca*.

¹⁶⁸ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 139.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 93-4. In: Cartazes Poloneses.

¹⁷⁰ EISNER, L. *La retrospective du film allemand au Festival de Venise*. N. 40 novembre 1954.

Para ativar no Brasil o gosto pela cultura cinematográfica alemã, Paulo Emilio buscou no estrangeiro referências sobre os filmes que estavam sendo exibidos, o mesmo que dizer, em condições técnicas. Estudou o catálogo que Henri Langlois escreveu para a mostra *Images du Cinéma Allemand*, da *Cinémathèque Française* em 1956, exibindo filmes produzidos entre 1896 até 1956, com maior enfoque aos filmes do período entre guerras, aproveitando-se da mostra para desenvolver um trabalho intensivo de reunião e restauro de antigas cópias¹⁷¹, reunindo à retrospectiva o trabalho de pesquisa e preservação do acervo.

Seguindo os mesmos propósitos, a *Semana de Cultura Cinematográfica* pôde apresentar apenas onze filmes¹⁷² e realizar o restauro de pelo menos dois¹⁷³. Com o apoio das cinematecas sul-americanas, Paulo Emilio elaborou o programa, tendo de resumir doze anos mais ricos de uma grande escola cinematográfica em apenas onze filmes. Fez do fato plataforma para trazer novamente ao *Suplemento* os problemas da cinemateca, evidenciando a magnitude que o projeto poderia ter se as promessas da administração pública deixassem de ser apenas promessas.

Segundo o crítico, antes do incêndio de 1957, a cinemateca estava em condições de apresentar vinte e cinco filmes alemães, produzidos entre 1919 e 1931. Após o incêndio, as promessas de ajuda financeira não foram poucas, partindo do município, do estado e do *Ministério da Educação e Cultura*, mas nenhuma se efetivou e a instituição teve de oferecer ao descarte meio milhão de metros de filmes em que se refletia a vida brasileira dos primórdios, assim como os filmes estrangeiros, entre eles os alemães. A cinemateca no campo da difusão poderia também ter fornecido à escolas, bibliotecas e cineclubes os programas nacionais de que necessitavam e na *Semana de Cultura Cinematográfica*, poderiam ilustrar a história do cinema alemão de 1896 a 1950, com uma centena de projeções, como estavam fazendo as cinematecas de outros países¹⁷⁴. Paulo Emilio e a Cinemateca cada vez mais tentavam nos aproximar do debate europeu a fim de superar o isolamento cultural. Sem condições adequadas para realizar a preservação e ampliação do acervo, a cinemateca agia emergencialmente, exibindo películas já comprometidas.

¹⁷¹ *O cinema na bienal.*

¹⁷² *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) e *Raskolnikov* (1923), de Robert Wiene; *A Boneca do amor* (1919), de Ernest Lubistch; *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau; *Sombras* (1923), de Arthur Robinson; *Siegfried* (1923) e *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang; *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), de Paul Leni; *Berlin, sinfonia de uma grande cidade* (1927), de Walter Ruttmann; *A Ópera dos Pobres* (1931), de G.W. Pabst e *A Morte de Dimitri Karamazov* (1931), de Fedor Ozep.

¹⁷³ Com recursos da Comissão Estadual de Cinema. Um desses filmes pode ser *Die Dreigroschenoper*, de Brecht, que se encontrava na década de 1950 em estado deteriorado.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 463.

Representantes de cineclubes de todo o país participaram da *Semana de Cultura Cinematográfica*, realizada paralelamente à *I Jornada Nacional de Cineclubes*, que fora convocada pelo *Centro dos Cineclubes*. Para Paulo Emilio, os filmes exibidos não eram de interesse apenas de especialistas em cinematografia, mas do público em geral. Isso representava a seus olhos um exemplo do subdesenvolvimento cultural, porque para Paulo Emilio, não existia no mundo comunidade civilizada cujos responsáveis culturais não considerem as obras marcantes da história do cinema como um patrimônio artístico a ser preservado e assistido. No último dos artigos sobre o cinema alemão, Paulo Emilio ironicamente lembrava que o auxílio da *Comissão Estadual de Cinema*, destinado à cinemateca, ainda não havia sido efetivado porque um alto funcionário estranhou que o dinheiro público fosse empregado na divulgação do cinema alemão¹⁷⁵. Dúvidas de uma sociedade civilizada ou periférica?

O fato de o cinema exigir em sua confecção uma grande variedade de expressões artísticas, intelectuais e sociais conferia ao cinema, sobre sua ótica, tal multiplicidade de facetas que não permitem a indiferença de nenhum tipo moderno de sensibilidade, porque para Paulo Emilio, qualquer pessoa interessada em teatro, sociologia, pintura, política, literatura, história, arquitetura, filosofia, ou música sempre encontrará no cinema estímulos diferentes para suas meditações e novos ângulos de apreciação dos valores que mais lhe interessam. Os filmes exibidos no auditório do MAM-SP apresentavam muitas características que derivavam das raízes mais específicas da literatura, da arte e do pensamento alemão, além de refletir os mais variados aspectos do modernismo.

A conceituação do cinema enquanto arte impura abria caminho para Paulo Emilio se esquivar da questão “o cinema é ou não arte?”. A atenção da problemática não deveria se concentrar nesse eixo, mas caberia a afirmação de que “o cinema era o folclore da era industrial e um dos maiores fornecedores de fantasia para o homem moderno. O cinema seria um reflexo da vida social que, analisado criticamente, proporcionaria ao nosso século uma chave até então ignorada para a interpretação das estruturas psicológicas da comunidade¹⁷⁶”.

Ao analisar o contexto social da *Semana de Cultura Cinematográfica*, o crítico estava convencido da conveniência da realização de uma semana de estudos literários, artísticos e históricos, complementados pela exibição dos filmes, reservando a preocupação que tal empreendimento seria prematuro naquele contexto. Segundo ele, por que:

¹⁷⁵ *Idem*, Vol. II. p. 25.

¹⁷⁶ *A propósito do cinema alemão*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 17/01/1959.

Muitos espíritos universitários ainda relutam em reconhecer nas obras produzidas pela indústria do entretenimento o reflexo dos problemas que tanto os apaixonam no terreno de sua especialidade. É preciso convir, além do mais, que nossa ignorância, a dos meios interessados, sobretudo pelo cinema, é frequentemente alarmante, o que não facilita as indispensáveis conexões entre o fenômeno cinematográfico e as correntes de cultura mais tradicionais¹⁷⁷.

A exibição dos filmes alemães era extremamente oportuna para confirmar as considerações de Paulo Emilio, porque estava claro que as elites intelectuais e artísticas ainda não haviam restabelecido com a cultura germânica uma intimidade confiante e isso se refletia na formação dos mais jovens, esta cultura que para ele continuava a ter muito o que dizer e que não havia razão para não incorporar suas contribuições ao delineamento de nossa fisionomia nacional.

Como desdobramento de sua estratégia metodológica, Paulo Emilio publicou uma série de artigos no *Suplemento Literário do Jornal OESP*, conectando o cinema às tradições artísticas que se apropriou, destacando a relevância para o expressionismo. Em São Paulo, apenas o fotógrafo Rudolph Icsey, conhecido pelo seu *olhar expressionista*, foi capaz de expressar esforço crítico semelhante, reservadas as diferenças de abordagem que traremos mais adiante. Para Paulo Emilio, o cinema alemão do pós-guerra era o maior exemplo de que os estudos cinematográficos são condenados à esterilidade quando não se inserem num panorama cultural mais amplo¹⁷⁸. Nada mais verossímil que o inter-relacionamento do cinema com as artes, com o pós-guerra, com a sociedade. Uma linguagem em desenvolvimento, um estilo do entrecruzamento, uma expressão social poderosa, capaz de revelar disposições ocultas ao autoritarismo, ou a resolução dos problemas concernentes à radicalização estética¹⁷⁹. Paulo Emilio é fruto do pós-guerra.

Em seus ensaios sobre o cinema alemão, o crítico reuniu de modo mais acabado o tripé conceitual que orientou seu método político-pedagógico: compreender o cinema enquanto linguagem nascida dos espetáculos populares, enquanto estilo que buscou sua independência formal e expressão marcada por muitos aspectos da vida social, tudo representado pela imagem em movimento.

¹⁷⁷ *Antes do cinema alemão*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 20/12/1958.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 458.

¹⁷⁹ *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) e *Raskolnikov* (1923), de Robert Wiene; *A Boneca do amor* (1919), de Ernest Lubistch; *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau; *Sombras* (1923), de Arthur Robinson; *Siegfried* (1923) e *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang; *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), de Paul Leni; *Berlin, sinfonia de uma grande cidade* (1927), de Walter Ruttmann; *A Ópera dos Pobres* (1931), de G.W. Pabst e *A Morte de Dimitri Karamazov* (1931), de Fedor Ozep.

Capítulo II - *Luzes e Sombras no Suplemento Literário*

Ao abordar a série de onze artigos sobre o cinema alemão, publicados entre 20 de dezembro e 03 de março de 1959, notamos em primeiro momento que Paulo Emilio construiu suas páginas a partir de grande diversidade de referências, divulgando pela primeira vez no Brasil o livro de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*, de 1947 e no calor da hora, apenas com três anos distando de seu lançamento, *A Tela Demoniaca*, de Lotte H. Eisner. São sobre essas duas obras que o crítico brasileiro constrói o fio que vai conduzir sua narrativa, equilibrando entre a estética e a expressão social cinematográfica sua argumentação. Nesse modelo, pôde realizar um balanço das obras, segundo as lições de Bazin e da filmologia. O conceito que adota se completa no momento em que Paulo Emilio adota como ponto de partida o balanço da história da literatura alemã, como fator explicativo para o nascimento do expressionismo enquanto linguagem da era industrial, cuja sobrevivência depende da apropriação de outras linguagens.

Vemos a manifestação de um método suportado pelo conceito de cultura cinematográfica. Conjugando linguagem, estética e sociedade, Paulo Emilio procura explicar o fenômeno cinematográfico em sua totalidade, fazendo destas três apreciações gerais caminhos pelos quais conduz o leitor entre unidades temáticas específicas de determinado conjunto de obras. Paulo Emilio concebe sua análise partindo do conjunto temático para mergulhar nas fissuras existentes no percurso. Ao invés de escamotear a heterogeneidade do objeto, faz deste dado preceito para acessar todo um conjunto de referências humanísticas, na tarefa de apreender o fenômeno cinematográfico em conjunto – devemos a este traço a vacina para a atrofia.

Pensamos que a obsessão pela totalidade do fenômeno deve-se ao poder de impacto dos filmes de propaganda alemães, e apreender o cinema isolando-se em qualquer um dos pontos explicativos denotaria uma forma alienante de apreender o objeto, separado do meio que emergiu, ou das especificidades formais, enquanto obra, enquanto linguagem. Como escreve Paulo Emilio, em nenhuma outra escola cinematográfica que não seja a alemã do entre guerras podemos encontrar tão bem a adequação desse método heterogêneo, próprio da cultura cinematográfica:

A noção de que os estudos cinematográficos são condenados à esterilidade quando não se inserem num panorama cultural mais amplo é talvez mais sensível no caso do cinema clássico da Alemanha do que no de outros países. É difícil penetrar na sua natureza sem levar em conta não só a tendência artística

que se tornou conhecida como expressionismo, mas também algumas constantes da literatura e do pensamento na Alemanha.¹⁸⁰

Faz-se necessário um exame retrospectivo da literatura e do pensamento alemão, portas explicativas para o conteúdo dos roteiros, das especificidades cenográficas, da encenação, iluminação, etc., concebidas como desdobramento próprio da cultura alemã, que sob a linguagem cinematográfica, puderam ser combinadas nas obras influenciadas pelas correntes artísticas e políticas do período: o caos político, as vanguardas expressionistas, Max Reinhardt e seu teatro *avant-gard*, etc. Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido compreende a formação como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos da natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização¹⁸¹.

Em seus ensaios, Paulo Emilio procurou entender o cinema como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, através dos quais podemos reconhecer as notas dominantes de uma fase. Nos ensaios sobre o cinema alemão, o crítico abordou os filmes que radicalizaram sua estética sob a influência expressionista, reservando ao mesmo tempo lugar para os filmes de Murnau – embriões do realismo –, ou a montagem de Ruttman. Paulo Emilio compreende nos filmes além das tendências dominantes, algumas características internas, como a natureza social e psíquica dos filmes, que ao serem organizados em conjunto, revelam o aspecto orgânico da civilização alemã a partir do cinema.

Pensando na formação da Literatura Brasileira, Antonio Candido estabelece alguns modos de distinguir o aspecto orgânico da obra: produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros¹⁸².

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõe ao pensamento ou ao comportamento aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar¹⁸³.

¹⁸⁰ GOMES, P.E.S. Op. cit., p. 458.

¹⁸¹ SOUZA, A. C. M. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: FAPESP, 2009, p. 25

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 25-6.

Parece ser o que busca Paulo Emilio ao pensar a literatura alemã a partir de sua formação tardia, e sua continuidade, na qual foi possível o florescimento do expressionismo enquanto expressão artística própria da sociedade alemã, veículo de seu pensamento.

Literatura: um debate a golpes de enciclopédia

Paulo Emilio elegeu a história da literatura alemã como início do trajeto que levou os alemães ao expressionismo e como recurso introdutório de sua série de artigos sobre os filmes da *Semana de Cultura Cinematográfica*. Não pretendendo estabelecer um vigoroso debate sobre a temática, sintetizou em poucas páginas o momento em que o pensamento alemão fez da exploração da subjetividade matéria para a composição da forma. Tarefa árdua, de grande estatura, mas possível por um conjunto enciclopédico de informações traduzidas para o leitor do *Suplemento* a “golpes de enciclopédia e graças a velhas leituras de Heinrich Heine.”

No campo das letras, Paulo Emilio pensou o expressionismo a partir da transformação das palavras em algo distinto da sua tarefa de criar instrumentos capazes de traduzir o pensamento. Sob o expressionismo, as palavras ganham um novo ordenamento, convertendo-se em entidades autônomas que nos colocam ao seu serviço no esforço de explicar sua significação¹⁸⁴. Nas palavras de Eisner, o expressionismo na literatura alemã teve como característica “modificar e purificar o estilo escrito pelas frases singularmente curtas, substituindo os labirintos fastidiosos das habituais proposições secundárias¹⁸⁵”.

Na história do pensamento alemão, Paulo Emilio fixa a tradução do *Paraíso Perdido*, de Milton como o momento em que se incorporou a ideia de que a inspiração pessoal deveria ter mais espaço e que a imaginação não ficasse submetida a uma razão codificada.

Na literatura alemã, essa ideia não germinou no tempo da filosofia, devido à supremacia do movimento animado por Herder e do qual participavam ativamente o jovem Goethe e Schiller. Segundo Paulo Emilio, o célebre *Sturm und Drang* foi o responsável pela agitação destruidora e o ímpeto incontido, dirigidos contra regras ou leis exteriores que oferecessem obstáculos à expressão pessoal.

O primado da intenção do *Sturm und Drang*, segundo Lukács, resultou em imagens deformadas da realidade, imagens que, apesar da veracidade do detalhe realista, permanecem falsas no conjunto. Contemplando o fracasso da expressão revolucionária ao se chocarem com

¹⁸⁴ GOMES, P. E. S. *Op. cit.*, p. 459.

¹⁸⁵ EISNER, L. Notes sur le style de Friz Lang. *In* : *Cinéma 55 – Révue du cinéma*. N. 05 - Février 1947, p. 04.

os limites internos e externos da realidade social alemã, Goethe e Schiller resignaram-se a tomar uma posição construída conscientemente e com a maior energia numa esfera puramente estética, baseada em uma profunda assimilação espiritual do conteúdo, combinado com a exigência de uma determinação absoluta do objeto. Goethe e Schiller estavam conscientes da contradição imposta pela época de efervescência da vida burguesa após a revolução francesa, mas deveriam lidar com a contradição entre os problemas de uma época no plano ideológico e da mesquinhez da vida alemã no plano da realidade imediata¹⁸⁶. “A realização estética de Goethe e Schiller é a de justamente ter assimilado a riqueza do novo conteúdo, a de ter exprimido seu movimento, conservando, não obstante, a pureza clássica das formas, e assegurando mesmo o seu progresso¹⁸⁷”.

Benjamin pôde concluir que os românticos identificaram a natureza limitadora da forma com a limitação de toda reflexão finita e determinaram o conceito de obra de arte no interior do próprio mundo intuitivo, no qual a pura reflexão anuncia-se na aparição puramente formal da obra de arte, cuja forma é a expressão objetiva da reflexão à própria obra, que forma sua essência, servindo de fundamento dela mesma, como princípio de existência¹⁸⁸.

Após o desenvolvimento dessa nova objetividade do mundo, retratadas na arte, o ensaio de Paulo Emilio aponta para a derrubada do mundo objetivo do belo criado por Goethe no qual se instalou o reino mais cruel da subjetividade, sendo Heinrich Heine apontado como determinante desse processo.

Paulo Emilio menciona que sua análise se embasava em velhas leituras de Heine, talvez uma delas seja a que encontramos em um livro de sua biblioteca. Nesta publicação datada de 1942, o poeta alemão funda no texto *De Kant a Hegel* suas impressões sobre a primazia da subjetividade no pensamento alemão, elegendo como expoente o filósofo de Koningsberg:

Kant estende o pensamento diante da subjetividade, analisando-o, dissecando-o até suas últimas fibrilas mais tênues, e sua *Crítica da Razão Pura* é por assim dizer o anfiteatro anatômico do espírito humano; permanece frio e insensível como um verdadeiro cirurgião¹⁸⁹.

O esforço da decodificação da razão foi desenvolvido por Kant a partir da abstração dos conceitos, procurando investigar a determinação da matéria nas relações em que o fenômeno toma forma. Compreendendo a inteligência e a sensação como elementos da

¹⁸⁶ LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 178-82.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 183.

¹⁸⁸ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999, p. 80 -1.

¹⁸⁹ HEINE, H. *Obras*. São Paulo: Edições Cultura, 1942. p. 160.

intuição empírica que envolve determinação do fenômeno, Kant parte do princípio da contradição para se acercar do lugar a priori no espírito¹⁹⁰, no lugar da mais profunda indeterminação e obscuridade como princípio de existência – penso, logo existe o exterior a mim. Kant se contrapõe à pureza formal da razão em filosofia ao formular o *eu-em-relação* ao mundo exterior como receita da decodificação do mundo para a emancipação da vida.

Na família das palavras, Heine pensa o caráter relacional do eu com o mundo exterior a partir da inflexão nas profundezas do espírito partindo da vida do místico. Segundo Paulo Emilio, o místico que se retira do mundo da contemplação interior e pretende encontrar dentro de si próprio os fundamentos do conhecimento escapa à supremacia da autoridade exterior.

Depois de Heine, apenas na poesia de jovens discípulos de Stefan George – dentre os quais o mais célebre foi Rainer Maria Rilke – reclamaram o direito de interpretar o mundo exterior à sua maneira ou ainda de sobrepor suas personalidades a esse mundo, e a isso, finalmente, chamou-se expressionismo¹⁹¹.

Ao contrário do romance realista, que toma como objeto de representação os casos típicos nas suas anomalias e patologias, no novo romance o que se destaca são acontecimentos representados e fixados com intensidade, constituindo certa tipicidade não como projeto interno à obra, e sim, como visão posterior. O último traço apontado é a incorporação no universo romanesco de tudo o que possa adquirir força de realidade, até mesmo o absurdo. É preciso fazer dele um fato, tornar real o irreal; a arte não cumpre o papel de reproduzir existências e afetos como se copiados fielmente da realidade, mas o papel de produzir existências e afetos reais¹⁹².

Diferenciando o expressionismo do realismo em literatura, Eisner afirmou que o expressionismo se valeu das palavras breves para causar impacto, não almejando o realismo em sua pretendida clareza. Ao contrário do realismo, as palavras estariam repletas de armadilhas escondidas, da qual nós não poderíamos interpretar o sentido sem conhecer as senhas para decodificá-las¹⁹³. O amor pelo obscuro e pelo indeterminado, essa tendência alemã na direção da *Grübelelei*, ou meditação, aceitando a “*icognoscibilidade da coisa em si*” como modo de encontrar uma “expressividade mais expressiva.”

Para Lotte Einser, o amor pelo obscuro em oposição ao claro é resultado da inclinação dos alemães pelos contrastes violentos, que se traduzem na literatura por suas fórmulas talhadas a machado, encontrando, além da frase escrita, seu meio de expressão ideal até a

¹⁹⁰ KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S.A, 1958, p. 30.

¹⁹¹ GOMES, P.E.S. *Op. Cit.*, p 461.

¹⁹² DIAS, M. H. M. *A estética expressionista*. Dir: Moisés, Massaud. – Cotia – SP: íbis, 1999, p.72.

¹⁹³ EISNER, L. *Notes sur le style de Friz Lang*. *Op. cit.*, p. 4.

nova expressão que é o cinema. Aqui, o contraste tem apenas o papel de fazer surgir de uma maneira quase palpável – portanto irreal – as formas de um estado de espírito impreciso¹⁹⁴.

Para Eisner, as inflexões dessas ideias no cinema proporcionaram o surgimento de filmes como *Caligari*. Como Eisner demonstrou, é valioso pensar o roteiro do filme tencionado entre emancipação e conformidade, num momento em que a Alemanha produzia uma arte curiosamente intensa e veemente, onde os fantasmas românticos parecem se adaptar a morbidade dos freudianos dissecando a alma. O expressionismo fez da subjetividade um terreno para novas formas, como a história de um sonâmbulo assassino a serviço de seu mestre. Exemplos como esse embasaram o comentário da autora, ao apontar que a alma torturada da Alemanha encontrou uma válvula de escape nos filmes de pesadelo, de morte e de horror que ela compõe à sua imagem e que recebe do ardor de seu desejo de grandeza¹⁹⁵.

Desamparado, o espírito alemão que ainda não estava rendido ao sonho megalomaniaco de um Guilherme II, nem ao contragolpe da derrota, não gostou nem um pouco de se resignar à realidade imediata, difícil de suportar para um perdedor orgulhoso. Abusada, a Alemanha se agarrou ao seu antigo renome de povo dos poetas e pensadores. Ela se esforça em refugiar-se num lugar onde um sonho novo, embebido de angústia e remorso, arrastou a nação a um destino assombrado pelos espectros de um passado glorioso.

Ao refletir sobre o desenvolvimento do pensamento alemão na literatura, Paulo Emilio aponta para uma compreensão da história a partir de categorias estéticas que marcaram a literatura, do romantismo ao expressionismo, pensando a transição entre uma e outra a partir da filosofia. Segundo Souriau, as categorias estéticas são tomadas diretamente da realidade, sobre o homem, sobre a vida, sobre o ser em seus diferentes níveis e modos de existência¹⁹⁶, como podemos ver no trecho abaixo:

A Filosofia pode sobrevir em seguida e procurar explicitar, discursivamente e analiticamente, o conteúdo destas categorias. Mas a sensibilidade estética apanha o conteúdo destas nuances *sui generis* diretamente, intuitivamente e sinteticamente, com uma delicadeza e exatidão que a filosofia em si não conhece – ou antes, que ela não pode conhecer que fazem uso dela mesma da apreciação estética. Ainda as categorias estéticas são elas instrumentos da filosofia, assim como os instrumentos de uma relação direta e concreta com a vida e o ser¹⁹⁷.

A conexão entre arte e vida a partir do desenvolvimento histórico das categorias estéticas permite a Paulo Emilio fundar as bases de compreensão para os filmes que

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 4-5

¹⁹⁵ *Idem*

¹⁹⁶ SOURIAU, E. *Les cours de la Sorbonne: Les Catégories Esthétiques*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1954, p. 89.

¹⁹⁷ *Idem*.

posteriormente ganhariam as páginas do *Suplemento Literário*. Desse modo, o desenvolvimento das categorias estéticas na literatura, permeadas pela filosofia, lança as bases em que Paulo Emilio inaugura a série de artigos sobre os filmes alemães, oriundos de uma sociedade convulsionada pela derrota da *I Guerra Mundial*, em que o expressionismo, assim como os temas mais caros à tradição alemã, refloresceu entre as possibilidades abertas por um contexto social incerto.

História do cinema, história da sociedade

Se a arte é indissociável da existência do ser em sociedade, nem Eisner ou Kracauer se equivocam ao entender o cinema conectado às questões sociais do pós-guerra, caminho pelo qual se encaminha o comentário de Paulo Emilio. O crítico inaugura o emprego da sociologia na composição do ensaio sobre cinema na revista *Clima*, em circulação entre 1941-4, o que assinala a intimidade com essa modalidade analítica.

Com o nascimento da revista *Clima*, ocupada em contribuir com o entendimento das artes em geral, Paulo Emilio escreve pela primeira vez sobre cinema. Não tardou para que seus ensaios participassem de um movimento de renovação da análise cinematográfica, restrita até então a descrever os elementos estéticos dos filmes. Nascia uma crítica que se pretendia filosófica ou sociológica, uma crítica que visava ser mais científica¹⁹⁸, mas não menos ensaística. Quase vinte anos mais maduro, Paulo Emilio apresenta o cinema alemão conectado à sociedade e às manifestações culturais contemporâneas. A sociologia e a história são o epicentro de uma análise do cinema relacionado à propulsão das artes plásticas, da literatura e do teatro.

A crítica de Paulo Emilio ganha corpo com a leitura do livro *De Caligari a Hitler*, de Siegfried Kracauer. Nesta obra, Kracauer se esforça em compreender a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente¹⁹⁹ durante o período da ascensão de Hitler ao poder. Ao escanhoar sua indicação ao leitor, Paulo Emilio aponta alguns problemas na obra de Kracauer. Para o crítico, o fato de *De Caligari a Hitler* se tornar cada vez menos convincente, apenas decorrido uma década de sua publicação, não se devia ao amparo do estudo de Kracauer na possibilidade de vislumbrar através do cinema a dinâmica

¹⁹⁸PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68*, p. 98.

¹⁹⁹KRACAUER, S. *Op. cit.* p. 17.

social que levou os alemães ao hitlerismo, mas por ter forçado sua tese no imediatismo político²⁰⁰.

Em outros textos, insistimos em apontar que não era despido da experiência de Kracauer como crítico cultural do *Frankfurter Zeitung*, e tampouco da ascensão do nazismo, do exílio na França e da fuga pela fronteira da Espanha que o crítico escreve suas impressões sobre o cinema da República de Weimar. Para Vicente Sanchez-Biosca, advogar em favor da obra de Kracauer deve ser encadeado à compreensão de que o autor parte do acontecimento hitlerista, retrocedendo no tempo até encontrar na Paz de Versalhes os sintomas crescentes que posteriormente se realizaram com a ascensão de Hitler ao poder. A primeira metáfora do demoníaco, de um tirano de ficção, uma formação inconsciente do desejo das massas; a segunda metáfora de um tirano real, a plasmação radical e talvez sinistra de um desejo cumprido. Para Sanchez-Biosca, o livro de Kracauer expressa uma metodologia linear que encadeia causalmente todos os acontecimentos sucedidos entre ambos os momentos, precisamente porque foi escrito ao contrário: de Hitler a Caligari²⁰¹. Talvez seja este o imediatismo político a que se refere Paulo Emilio.

Apesar da ascensão da tirania ser o foco de sua investigação e da busca dos padrões psicológicos que a legitimaram, Kracauer almeja revelá-los sendo fiel à tarefa do crítico de cinema, que pela crítica à sociedade deve assumir como responsabilidade apresentar as representações e ideologias sociais ocultas nos filmes²⁰². Para o crítico, os filmes de uma nação refletem elementos do passado de maneira mais direta do que qualquer manifestação artística devido ao próprio processo de sua produção. A fim de defender sua tese, afirma em seu texto que:

Os filmes não são produto de um indivíduo, mas de uma equipe dedicada que a todo momento excede suas funções mecânicas. Seguindo essa aceção, a produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas. O trabalho em equipe tende a excluir o tratamento arbitrário do material de cinema, suprimindo peculiaridades em favor de traços comuns a muitas pessoas²⁰³.

Considerando o processo de produção cinematográfica centralizado nos produtores, diretores e roteiristas, sem se esquecer de compreender o complexo técnico como um todo, produzido coletivamente, Kracauer entende que o filme em seu processo de produção depende do esforço comum, de adaptações, improvisos ou mesmo palpites, o que consiste em demonstrar que a evolução das técnicas de produção depende das possibilidades materiais.

²⁰⁰ *Antes do cinema alemão. Op. cit.*

²⁰¹ SANCHEZ – BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, S.L., 1990, p. 20

²⁰² KRACAUER, Siegfried. A tarefa do crítico. Manuscrito.

²⁰³ *Idem.*

Kracauer amplia sua análise e busca, além do mundo material, a influência na transformação das técnicas por traços psicológicos que são comuns a maior parte de seus realizadores, homens cotidianamente relacionados e influenciados pelo momento histórico de sua constituição enquanto indivíduos no mundo social.

Para Kracauer, a produção cinematográfica pode ser compreendida a partir da apropriação dos hábitos produzidos no *Locus Communis*, em que os filmes se apropriam e distorcem as representações produzidas por uma sociedade, a fim de elaborar uma síntese dessa apreensão que desencadeará na emergência de elementos sociais reordenados em uma forma artística. Além da apropriação e distorção das representações sociais, a grande demanda de investimentos para a produção de filmes despende a necessidade de um estudo prévio que possibilite aos produtores enquadrar suas produções de modo que esta responda aos anseios de consumo.

Não se tratava de considerar esse estudo a partir de seu aspecto manipulador, porque isso dependeria das qualidades inerentes a seu material – aquelas que Bazin via nos filmes em que predominavam a montagem. Kracauer relembra que mesmo os filmes de propaganda nazista espelharam algumas características nacionais que não poderiam ser fabricadas. Seguindo seu raciocínio, o vínculo entre a produção cinematográfica e as massas se aplicaria ainda mais em uma sociedade competitiva, porque a indústria cinematográfica seria obrigada a se ajustar às mudanças “psicológicas das massas” para garantir o sucesso comercial dos filmes²⁰⁴.

De modo algum, Kracauer exime os produtores de qualquer tentativa de inserir nas fitas mensagens ideológicas que são consoantes com os interesses políticos que permeiam suas produções. O que faz é ampliar a análise a fim de encontrar elementos da psicologia das massas de uma determinada época que se ocultam em meio às produções cinematográficas e que independem da vontade de seus realizadores. Eles o fazem, mas eles mesmos são produtos de seu tempo, e o que orienta suas representações acerca do que é mais vendável decorre necessariamente do seu próprio processo de constituição mental, impossível de se desvencilhar das relações sociais de sua época. Desse modo, produção, produtor e público engendram um complexo social que permite esquadriñar os elementos que levaram à escolha da temática, a representação desta por parte dos produtores e a recepção do resultado pelo público nas salas de exibição.

²⁰⁴ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988. p. 18.

Segundo o crítico, o público da Alemanha era composto basicamente por operários e pessoas simples, que conjecturam sobre as condições nos estratos superiores da sociedade, e o interesse comercial estimula o produtor a satisfazer as necessidades de crítica social de seus consumidores. O produtor, no entanto, não se deixará jamais seduzir por espetáculos que, de algum modo, atacam os fundamentos da sociedade e o interesse comercial, pois, caso contrário, ele destruiria sua própria existência como empresário capitalista. Para o crítico, os filmes feitos para as classes mais baixas da população são sempre mais burgueses do que aqueles para o público mais refinado, precisamente porque eles tocam em pontos de vista subversivos sem explorá-los e, no entanto, introduzem furtivamente uma forma de pensamento respeitável²⁰⁵.

Para Kracauer, a percepção do objeto antevisto por seu produtor, assim como a recepção deste pelo espectador engendra um conjunto de signos que seriam percebidos a partir da composição sociocultural de um povo. Se tudo o que conhecemos nada mais é do que representações produzidas socialmente, “percebemos todos os objetos numa perspectiva que nos é imposta não só pelo nosso meio, mas também por tradições inalienáveis²⁰⁶”. Essas tendências latentes da opinião pública apenas se materializariam, segundo Kracauer, quando deixam seu estado de crisálidas, precisariam ser identificados e formulados para ser reconhecidos²⁰⁷.

O esforço de Kracauer concentra-se em combater a noção de que as massas ficaram apáticas e se deixaram influenciar pela propaganda nazista. Rechaçando essa visão, Kracauer relaciona cinema e sociedade, identificando as dinâmicas psicológicas da sociedade através do cinema, não apenas modelador, mas ele mesmo modelado pelas demandas psicológicas das massas. “Os filmes ajudam a mudar as atitudes das massas, contanto que estas atitudes já tenham começado a mudar²⁰⁸”.

Salvaguardado do problema da relação entre cinema e nacional-socialismo, o que caracteriza o imediatismo político de Kracauer também move suas atenções para a apropriação das artes pelo cinema, decorrente de produtores como Erich Pommer,

²⁰⁵ KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 311.

²⁰⁶ KRACAUER, Siegfried. *Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta*. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) *Cultura de Massa: As artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 303.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 322.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 323.

convencidos que os mercados externos só poderiam ser conquistados por produções artísticas²⁰⁹.

Explicado o método de Kracauer e seus problemas, Paulo Emilio questiona se seria pertinente insinuar, em 1959, o filme *Caligari* como sintoma das doenças que afligiam a Alemanha. Relembra que em 1940, a celebridade do filme era tão grande que tendiam abusivamente a considerar a produção como símbolo e resumo do cinema alemão do pós-guerra. Ao assistir o filme em 1940, os espectadores teriam perdido de vista o fato de *Caligari* ter sido produzido entre 1918 e 1920, período de depressão e desespero.

Em *O injustiçado Caligari*, Paulo Emilio adverte que Mayer e Janowitz, jovens autores do filme, tinham plena consciência de constituírem uma vanguarda. Estavam dispostos a romper com o passado “mediocre” do cinema alemão, baseado nas numerosas propagandas oficiais e filmes históricos da *UFA*. Seus realizadores não teriam compreendido o cinema a partir de sua especificidade, pelo contrário. Os realizadores estavam interessados em fazer do filme um fato artístico, não partindo da ideia de cinema como arte original, mas nele inculcando os valores da pintura e do teatro.

Kracauer descreveu a *UFA* como uma empresa inclinada em perpetuar na tela o padrão conservador e nacionalista estabelecido pelo antigo regime. Para quebrar com esta convenção, jovens escritores que acabavam de voltar da guerra se aproximavam dos estúdios de cinema, pelo desejo de transmitir suas mensagens revolucionárias ao povo e a grande tela parecia-lhes o meio ideal para tal empreitada. Mas não ficariam impunes diante dos produtores e dos grandes executivos, que marcaram sua interferência. Mesmo assim, o cinema alemão se abasteceu desta efervescência do pós-guerra, enriquecendo-se com um conteúdo singular e uma linguagem própria²¹⁰.

Associando os filmes aos sintomas da guerra, Paulo Emilio estabelece o vínculo entre forma e sociologia, entre o caso alemão e o italiano. Para ele, os dois *pós-guerras* do século XX conheceram na Europa revoluções estéticas no cinema. Em 1919, foi a hora alemã, e em 1945, a vez dos italianos. Ambas as eclosões nacionais dessas correntes estéticas foram apropriadas pelos estadunidenses, que delas se valeram para revitalizar suas produções, tendo a lição alemã sido mais significativa que a italiana.

Os alemães produziram seus filmes trancafiados em fabulosos estúdios de produtoras que haviam se fortalecido com a produção de propaganda de guerra, como no caso da *UFA*. Kracauer consideraria esse movimento atrelado a sua insistência em afirmar à postura fugidia

²⁰⁹ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.* P, 82.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 52-4.

da sociedade alemã, o esconder-se em uma concha – subjetiva – como única alternativa a caótica realidade objetiva²¹¹. Kracauer em *O mundo de calicó* descreve o estúdio da UFA como um mundo de papel maché, tudo seguramente antinatural, exatamente como a natureza:

Os senhores desse mundo testemunham uma carência gratificante de sentido histórico, sua impiedade não conhece obstáculos. Edificam culturas e as destroem em seguida conforme a necessidade. Erigem um tribunal para cidades inteiras, fazem chover sobre elas breu e enxofre quando o filme assim exige. Nada os detém, a mais orgulhosa criação é erigida para a demolição²¹².

Paulo Emilio equipara a importância dos estúdios alemães aos italianos do *Cinecittá* que, após atingir a primazia na Europa, fecharam suas instalações em decorrência da guerra. No enalço de Paulo Emilio, estes indicadores iniciais condicionariam a ordem ou a desordem, a imaginação modeladora sempre mais rigorosa ou o espírito que procura amoldar-se à espontaneidade do real:

Os personagens criados nos estúdios alemães pareciam ter o estímulo vital sugado por algum vampiro e evocavam figuras de cera, de gravuras ou estatuária, dotadas de recursos infinitos de automatismo, porem sempre obedientes às regras da mais estilizada interpretação teatral. Eram construções acabadas. Os seres situados ou simplesmente captados nas ruas italianas não teriam suas pulsações recriadas e eram incompletos como o fluir do cotidiano²¹³.

Distanciando-se das generalizações, Paulo Emilio afirma que as características antinômicas ressaltadas sobre o cinema alemão e italiano não se aplicariam indiscriminadamente a tudo o que foi realizado durante os primeiros seis anos de ambos os pós-guerras. Contentar-se-ia por assegurar que as linhas gerais estabelecidas corresponderiam de *Caligari* a *Metrópolis* e, no caso italiano, teria início em *Roma Cidade Aberta* até *Umberto D*. Para o crítico, era necessário entender que os dois altos períodos de criação desafiaram as velhas, mas ainda influentes, doutrinas estéticas de seu tempo, cujo ponto de partida para essa rebelião seria a compreensão do cinema enquanto arte autônoma e linguagem necessariamente refinada quanto à execução.

Evocando *Hamlet*, Paulo Emilio relembra que sem as elucubrações estéticas próprias de outras linguagens, o espetáculo registrado em película nunca teria abandonado a imperturbável dialética de ser e não ser cinema. De um lado, o cinema era visto como arte inferior pelas outras artes, que delas se apropriava. De outro, o cinema foi delineando sua fisionomia à medida que se distanciava das outras artes para solidificar sua especificidade mediante o desenvolvimento de procedimentos técnicos específicos de sua produção,

²¹¹ KRACAUER, S. *Op. cit.* p. 75.

²¹² KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. Ed. Cit, p. 305.

²¹³ GOMES, P.E.S. *Op. cit.*, p. 472.

convertendo-se em linguagem autônoma que se vale das outras linguagens para renovar suas forças vitais. Os filmes alemães exibidos na *Semana de Cultura Cinematográfica* foram não por acaso aqueles profundamente influenciados pelas correntes artísticas, constituindo-se em si as derivações mais diretas e ortodoxas do estilo expressionista. E *Caligari* foi o ponto de partida.

A importância dos filmes de Wiene foi amplamente tratada pela crítica, por aspectos ideológicos, estéticos e históricos. Seguindo essa tradição analítica, Paulo Emilio prioriza compreender os problemas suscitados pela radicalização da forma, articulando à experiência estética o conjunto de fatores que a tornou possível, entre eles, o roteiro e o modo como as motivações comerciais de seus produtores se sobrepôs aos interesses ideológicos dos roteiristas. *Caligari* é um divisor de águas e a partir dele se efetiva um grupo de artistas que passaram a fazer parte da folha de pagamento da *Decla – Bioscop*, de Berlim.

O gabinete do doutor Caligari.

Em *Caligari*, a realização cenográfica ficou ao encargo dos pintores Hermann Warm, Walter Rörig e Walter Reimann. Na época, os artistas integravam o grupo *Der Sturm* (*A Tempestade*) de Berlim, que por meio da revista *Sturm*, de Herwarth Walden, promoviam o expressionismo em todos os campos da arte²¹⁴.

Em *Caligari*, a aproximação com a estética expressionista se efetivou porque os produtores da *Decla* acreditavam que o mercado estrangeiro estava aberto aos filmes de arte, explorando o filão aberto pelo *Assassinato do Duque de Guise* (1908). Mais por inovação do cinema do que por filiação a qualquer corrente específica, Henri Langlois valorizou a iniciativa de buscar em outras expressões artísticas a matéria para a evolução do cinema. Para ele, o que se passou no em *Duque de Guise* foi a incorporação no cinema das velhas equipes do teatro. De uma maneira ainda mais espetacular, em 1918, *Caligari* provocou, dez anos depois, na Alemanha, a tomada de posse do cinema pelas trupes e pelas experiências da vanguarda teatral²¹⁵, ampliando assim seu diálogo com as letras e as artes plásticas.

Langlois fixa seu comentário contrapondo a recepção alemã à estrangeira ao filme de Robert Wiene. Para ele, o mesmo filme que personificou aos olhos dos estrangeiros e da

²¹⁴ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.*, 1988. p. 69.

²¹⁵ LANGLOIS, Henry. Texto do catálogo da mostra *Images du cinéma allemand*, de 1956, na *Cinémathèque Française*. In: *Trois cents ans du cinéma*. p. 108.

posteridade a escola alemã, em primeiro, foi na Alemanha uma obra isolada e totalmente excepcional. Para os espectadores alemães de 1920, *Caligari* não se identifica com o cinema alemão, ao contrário, eles se opõe a ele, marcando o triunfo de jovens elementos da arte que impõe o expressionismo e a vanguarda plástica e teatral ao mundo da tela. Invertendo as forças, Langlois prepara o terreno para afirmar que *Caligari* é uma obra isolada, única, revolucionária, que marcou o triunfo dos extremos e agitou todos os hábitos e todos os dados adquiridos pelas antigas realizações do cinema alemão²¹⁶.

Pensando no estilo inovador do filme, Langlois não vê correspondência com as realizações e o estilo da guerra e antes da guerra. Nisso seu valor era inestimável para a inovação do cinema, no diálogo com as outras expressões artísticas, libertando o cinema dos cineastas ortodoxos. O crítico pôde concluir que o filme ignora o passado do cinema e liga sua sorte ao do teatro e das artes de vanguarda, onde predomina o esforço intelectual sobre o comercial, fato que encorajou as audácias dos trânsfugas do mundo das artes, das letras e do teatro. Diferentemente das outras nações, como França e Estados Unidos, o cinema na Alemanha e na Rússia não se desenvolve em contraposição ao teatro, na iniciativa de se afirmar enquanto arte nova. Pelo contrário, se desenvolve a partir do diálogo entre essas expressões. Para eles, cinema foi campo de experimentação, e no seu rastro, os melhores realizadores do período precedente orientaram suas atividades a partir do teatro e a partir de *Caligari* sua influência no cinema se intensifica. É neste sentido, muito mais que no advento de um expressionismo cinematográfico ortodoxo e total, que deve ser buscado o papel que *Caligari* representa²¹⁷.

Aproximando-se de algumas considerações, afastando-se de outras, Paulo Emilio procurou investigar a receita do sucesso do filme partindo da inovação no campo das letras. Adotando o roteiro como ponto de partida, o crítico pôde perceber no processo de adaptação do roteiro original não a sobreposição do intelectual sobre o comercial, mas a demonstração de que a análise de mercado foi mais determinante que a vontade de inovar.

Caligari queria ser mais que arte, mais que uma boa mercadoria: queria ser manifesto. No roteiro original, escrito por Carl Mayer e Hans Janowitz, Césare, o sonâmbulo, é apresentado como executor dos crimes do Dr. Caligari, o mais interessado em confirmar os presságios mortais proferidos em sua tenda. Na trama original, o sonâmbulo é um instrumento controlado, a mercê da vontade de seu senhor. Apoiado na leitura de *De Caligari a Hitler* – de

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Idem.*

Kracauer, Paulo Emilio considerou que o roteiro era o resultado mais evidente de um esforço em encontrar os culpados pela crise que abalava muitos seguimentos da sociedade alemã.

Para Kracauer, após a derrota na guerra, sob a inflação galopante e a revolução *espartaquista*, os alemães agiram sob a influência de um terrível choque que perturbava as relações normais entre sua existência exterior e interior. “Na superfície, viviam como antes; psicologicamente, se retiraram para dentro de si mesmos.” Durante essa retirada, a mente alemã teria sido sacudida por convulsões que perturbaram todo o sistema emocional. Ao mesmo tempo em que esta mente ignorava, ou obstruía todas as possibilidades revolucionárias, faziam um enorme esforço para reconstruir as fundações do eu e para ajustá-lo às reais condições de vida²¹⁸.

O fim da guerra processou-se numa atmosfera revolucionária, isto é, esperançosa, e somente numa perspectiva histórica sentimos que a esperança foi truncada no decorrer de 1919. Para a Alemanha de então, o pior era o passado recentíssimo, o período final das hostilidades, e aceitava com otimismo as dificuldades do momento, disposta a criticar os valores falsos que haviam conduzido à situação presente, decidida a forjar um futuro diferente²¹⁹.

Segundo Kracauer, jovens escritores que acabavam de voltar da guerra se aproximaram dos estúdios de cinema, pelo desejo de transmitir suas mensagens revolucionárias ao povo, vendo na grande tela o meio para tal empreitada. No entanto, suas aspirações revolucionárias, no calor daqueles anos, foram remodeladas segundo os interesses dos produtores e dos grandes executivos. Mesmo assim, o cinema alemão se abasteceu desta efervescência do pós-guerra, enriquecendo-se com um conteúdo singular e uma linguagem própria²²⁰.

Apoiados em suas experiências pessoais durante os anos de guerra, os roteiristas estavam convencidos de que a autoridade e o respeito ao chefe secreta o crime. César, o sonâmbulo, autor material dos crimes de Caligari, era tão inocente como os soldados da frente de batalha, e deveriam ser salvos, como o povo, da hipnótica autoridade do chefe, do Kaiser, do Dr. Caligari²²¹: “O roteiro original de *Caligari* exemplifica uma autoridade ilimitada que idolatra o poder como tal e que para satisfazer sua avidez pela dominação, viola cruelmente todos os direitos e valores humanos²²²”.

O roteiro chamou a atenção do produtor Erich Pommer e sua equipe da *Decla – Film Gesellschaft Berlin*, porém, o conteúdo revolucionário da história despertou-lhes a

²¹⁸ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.* 74-5.

²¹⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.* p. 467.

²²⁰ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.* p. 52-4

²²¹ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.* p. 469-70.

²²² KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.* p. 82.

preocupação com a recepção do filme. É verdade que ideias semelhantes estavam expressas no teatro da época, mas os autores de *Caligari* não incluíam nenhuma das elegias ao *novo homem*, libertado da autoridade tais quais muitas peças expressionistas apresentavam, porque para eles, foi a morte que expiou César de sua obediência, e não o nascimento de uma nova consciência²²³.

Kracauer indicou que os produtores Pommer e Rudolf Meinert estavam convictos da oportunidade comercial da história se sua aspiração subversiva fosse suprimida. Para dirigir o filme, Fritz Lang é convocado, tendo como tarefa inicial resolver os “problemas” do roteiro e justificar o cenário insólito. Propõe o emprego de uma história-moldura, transformando os assassinatos de César a serviço de Caligari em um delírio de Francis, paciente do sanatório coordenado pelo temível doutor de suas alucinações. Paulo Emilio considerou, assim como Kracauer, que o recurso narrativo proposto por Lang apresenta, por fim, a insubmissão como um caso de loucura²²⁴.

A solução encontrada por Lang pôde, desse modo, satisfazer a demanda da *Decla*, ao passo que os telões pintados foram associados à atmosfera produzida pela alucinação de um louco. Para Paulo Emilio, a história-moldura foi suficiente para justificar o expressionismo de *Caligari*, seu cenário retorcido e sua história paradoxal.

Longe de ser novo, esse recurso narrativo foi empregado anteriormente em *Die Teufelskirche* (1919). Neste filme de Hans Mierendorf, o satanismo e um ímpeto surreal combinado com o conflito conjugal resultaram numa explosiva história fixada em imagens simbolistas. Influenciada pelo diabo, Ane (Agnes Straub) faz do altar da igreja o palco de um grande bacanal com todos os homens da aldeia. Para alívio de seu noivo, o diarista Asmus, tudo não passou de um sonho²²⁵. A moldura enquanto recurso narrativo abre o caminho para temas pouco convencionais na época, como um sonâmbulo assassino comandado por um doutor das ciências ocultas ou então a luxúria de uma mulher tentada pelo demônio.

Após encontrar a solução esperada pela *Decla*, Lang é obrigado a abandonar a produção para realizar a segunda parte do seriado *As Aranhas*. Robert Wiene é chamado para a tarefa de dirigir o filme, não cabendo a ele, contudo, a idealização de um cenário que dialogasse com as vanguardas artísticas da época.

Em *A tela demoníaca*, ao tratar de *Gabinete do Dr. Caligari*, Lotte Eisner procurou identificar de quem teria partido a iniciativa de realizar tal tipo de cenário. Com base nas

²²³ *Idem*.

²²⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.* p. 470.

²²⁵ USAI, Paolo Cherchi; CODELLI, Lorenzo (orgs). *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*. Edizioni Biblioteca dell'Immagine, IX Giornate del Cinema Muto di Pordenone, 1990, p. 23.

declarações do produtor Pommer, a escritora sugere que a iniciativa partiu dos roteiristas do filme, que indicaram para a tarefa o nome do pintor Alfred Kubin.

A construção da cenografia com os telões pintados ao invés da construção com estafe e outros materiais representava uma economia considerável, o que facilitou a realização do filme naquela época de instabilidade tanto econômica quanto de estado de espírito – dilacerado por uma revolução abortada. A atmosfera estava propícia à tentativas e experiências audaciosas. Segundo o depoimento de Pommer, o roteiro o interessou pelo custo relativamente baixo. Apesar da insistência no nome de Kubin, o produtor entregou a tarefa à Warm, Reimann e Röhrig, que na época formavam a equipe de arte da Decla. Pommer relembra que o estúdio tinha uma quota bem limitada de energia elétrica, e no dia em que foram informados que haviam esgotado sua quota mensal, vários dias antes do final do mês, os três artistas propuseram algo que lhe pareceu absurdo: pintar as luzes e as sombras nos cenários de *Caligari*. Embora Pommer afirme que encontrou os pintores quando servira como soldado pintando cenários para um teatro militar alemão em Braila, na Romênia²²⁶, Eisner responsabiliza o produtor Rudolf Meinert pela escolha do *Der Sturm*²²⁷.

Encontrada uma alternativa menos dispendiosa que os cenários arquitetônicos, a experiência estética adequava-se por fim, tanto a economia da época, quanto a ideologia do filme. Segundo a análise de mercado da *Decla*, o público das obras expressionistas ainda estava em formação e os objetivos prioritários de seus produtores era o sucesso comercial do filme. Pommer e toda a equipe responsável por *Caligari* estavam dispostos a não abrir mão da pintura de vanguarda que crescera já anteriormente à guerra e florescia em campo adubado pela decomposição acelerada da tradição, ou alimentada por seu descompasso com as aceleradas transformações sociais de Weimar. Fundindo interesses, o tom conformista adicionado ao roteiro tornou possível tanto a experiência estética quanto a sua rentabilidade comercial, do mesmo modo que o conteúdo revolucionário da maior parte do filme pôde satisfazer a heterogeneidade das aspirações de ambos os lados da luta social.

O sucesso do recurso narrativo sugerido por Lang abriu caminho para a reflexão sobre os quadros expressionistas, combinando a negação das tradições burguesas à confiança no poder humano de modelar livremente a sociedade e a natureza. Seguindo a estética expressionista, Warm, Röhrig e Reimann construíram os quadros e cortinas de *Caligari* a

²²⁶ POMMER, Erich. A origem do Dr. Caligari. In: Catálogo da I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007, p. 44-5.

²²⁷ EISNER, LOTTE. *A tela demoníaca: Max Reinhardt e o expressionismo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002, p. 26-7.

partir de abundantes complexos de formas recortadas e pontudas, sugerindo casas, paredes e paisagens.

A experiência plástica

Satisfeita a análise da conjuntura social em que a obra foi produzida, suas idas e vindas, ajustes e a forma final no campo da narrativa Paulo Emilio pôde se dedicar a entender os problemas plásticos suscitados pela experiência, ou o que chamou de unidade plástica superior, tema que vai orientar sua análise dos filmes de Wiene.

A criação dos artistas significava uma perfeita transformação de objetos materiais em ornamentos emocionais. Com suas chaminés oblíquas, suas janelas em forma de arcos ou pipas e seus arabescos em forma de árvores, ameaçavam ao invés de harmonizar. O sistema ornamental de *Caligari* expandiu através do espaço, anulando seu aspecto convencional por meio de sombras pintadas em desarmonia com os efeitos de luz, e as delineações em zigzag para disfarçar a evidência das regras tradicionais de perspectiva, a *règle d'or*.

O espaço ora se tornava uma superfície plana reduzida, ora ampliava suas dimensões para se tornar o que o crítico chamou de universo estereoscópico. A inserção dos letreiros nos desenhos como meio de complementar a totalidade artística também serviram aos pintores expressionistas. A incorporação de seres humanos nas pinturas revelou-se um desafio estético que os impunha consideráveis dificuldades. No filme, apenas as imagens do Dr. Caligari e de Césare se integraram com equilíbrio à textura do cenário que não pode deixar de impressionar²²⁸.

²²⁸ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.* p. 85-6.



O Gabinete do Dr. Caligari (1920)

O cenário de Caligari, frequentemente criticado por ser plano demais, apresenta, contudo, certa profundidade advinda de perspectivas propositalmente falseadas e de ruelas oblíquas que se entrecortam bruscamente em ângulos imprevistos, por vezes ganhando profundidade através de um pano de fundo que prolonga as ruelas com linhas onduladas – plástica audaciosa, reforçada pelos cubos inclinados das casas deterioradas. Assim, numa extensão vaga, caminhos oblíquos, curvos ou retilíneos convergem para o fundo²²⁹.

A unidade plástica do filme, na grande maioria das cenas, apenas se concretizou nos quadros parados, ressaltando algumas exceções como a fantástica fuga de César. Na cena dos policiais curvados sobre a mesa, sentados em altos bancos ao ganharem movimento a unidade plástica da imagem é abalada, evidenciando a desarmonia da perspectiva enquanto todo. Isso demonstra que *Caligari* foi pensado enquanto pintura e, ao ser transportado para a linguagem cinematográfica, não proporciona o mesmo equilíbrio deformador atingido nas imagens imobilizadas em fotografia.



O Gabinete do Dr. Caligari

²²⁹EISNER, Lotte H. *Op. cit.*, p. 28.

Pensando em *Caligari*, Rudolph Icsey viu como intenção expressionista do filme a libertação de uma realidade mutável e enganadora em favor de uma interpretação subjetiva e de uma interpretação sugestiva. Para Icsey, essa intenção apenas pôde se justificar no filme pela temática, notando uma insuficiência de integração dos novos meios empregados no cinema, e sob sua ótica, *Caligari* representa uma chocante traição ao cinema, por substituir à ubiquidade natural, limitando todos os ambientes e interiores; por transformar o cinema em teatro fotografado, fazendo a fotografia apartar-se da realidade para capturar um mundo artificial. Icsey vê em *Caligari*, uma traição ao movimento, ao fixar os cenários em concepções exclusivamente pictóricas, condicionando-as à própria movimentação dos intérpretes. Para o fotógrafo, a última traição do filme é a pintura da própria luz – meio cinematográfico por excelência. Nesse ambiente, os intérpretes parecem estar sobrando²³⁰.

Partindo dos comentários de Icsey e Paulo Emilio, notamos que em ambas as análises, a unidade plástica da imagem apenas se concretiza quando congelada em fotografia, o que Icsey chamou de teatro fotografado. Para o fotógrafo, o domínio do teatro e da pintura sobre o filme o esmagava literalmente, pois sua concepção abusivamente pictórica era admirável na fotografia, mas suas virtudes esvaneciam com o movimento²³¹. Se para o fotógrafo *Caligari* representa uma traição ao cinema, para Paulo Emilio e Langlois, o filme se opõe ao velho cinema alemão, pois marca o trínfo de novos elementos presentes nas artes, que impõe o expressionismo e a vanguarda plástica e teatral ao mundo da tela. A unidade plástica em *Caligari* só se realiza em fotografias e em algumas sequências de Césare e Caligari, encenações bem sucedidas que demonstram ser possível avançar com a experiência estética que o filme inaugura: radicalizar a forma do cenário a partir da qual se faz necessário pensar uma encenação específica, rígida e expressiva, capaz de fundir personagem e cenário numa nova perspectiva, proporcionalmente radicais e equilibradas. Se a arte integra pessoas e objetos, integrar encenação e construção cenográfica foi o que orientou as experiências de Wiene, nos filmes que viriam em seguida, a começar por *Genuine*.

²³⁰ ICSEY, Rudolph. *Caligari ou o cinema traído*. Jornal *A Gazeta*, 26/01/1959.

²³¹ ICSEY, Rudolph. *De Caligari às Figuras de Cera*. Jornal *A Gazeta*, 27/01/1959.

Genuine

Após o sucesso comercial de *Caligari*, *Genuine* foi mais um campo de experimentação para Robert Wiene. Assinado por Carl Mayer, o roteiro narra as artimanhas de uma feiticeira capturada e vendida como escrava a um rico senhor que, sob seu feitiço, por ela se apaixona. Após o feito, a personagem interpretada por Fern Andra tem o poder de induzir pela sedução e feitiçaria que um jovem assassine seu senhor, constituindo a partir daí uma teia de morte.

Semelhante a *Caligari*, além dos assassinatos induzidos, o emprego da história-moldura se repete, dessa vez no início e no desfecho do filme, anunciando ao espectador de antemão que a história se passa no sonho do pintor Percy, absorvido por seu conto favorito. Enquanto realiza sua leitura habitual em sua sala, a transição para o onírico é simbolizada pela pintura da feiticeira que ganha vida, num bailar que encerra o recurso narrativo que introduz a história pouco provável de *Genuine* seus hábitos de viúva negra.

Podemos notar no cenário assinado por César Klein, Walter Reimann, Bernhard Klein e Kurt Hermann Rosenberg, que a pintura aparece combinada a linhas arquitetônicas mais definidas, que permitem a melhor adequação entre o personagem e o cenário, evitando que o movimento do primeiro prejudique a unidade plástica, como podemos notar na sequência abaixo:



Genuine (1921)

Quanto à questão Eisner relata em publicação na revista *Cinéma 55* que o cenarista e pintor Hermann Warm, responsável por *Caligari*, foi sondado para realizar o cenário, mas declinou da oferta. Segundo o pintor, o roteiro de Carl Mayer não era apropriado para uma execução expressionista. Pensando no resultado obtido por César Klein em *Genuine*, Warm afirma que o pintor transferiu sua maneira de combinar e misturar as formas em seus quadros para a realização do cenário, de modo que geralmente os atores não são mais visíveis e se confundem com o fundo²³². Podemos observar a mistura do lenço amarelo com o fundo azul,

²³² EISNER, L.H. *L'école expressioniste*. N. 01 – Novembre 1954. *Cinéma 55*.

e também da identificação da cintura marrom com o solo no quadro *Mythologische Szene* (1925), de Klein:



Mythologische Szene (1925)

A combinação e mistura da forma e do fundo empreendida por Klein contribuiu com a experiência expressionista no cinema, inserindo recursos visuais capazes de integrar a partir do conflito, personagem e cenário. Como podemos ver na cena que o barbeiro é tentado a cortar a garganta de seu cliente, o emprego de um espelho na composição cenográfica permite a integração dos personagens a partir do reflexo, resultando num perfeito equilíbrio das proporções que não se perdem com o movimento dos personagens.



Genuine (1921)

A transposição das técnicas da pintura para o cinema pôde resolver alguns problemas suscitados por *Caligari*, o que não esgotou as possibilidades da experimentação expressionista de Wiene. Mesmo afirmando a impossibilidade de vislumbrar uma unidade entre *Caligari* e *Ráskolnikov*, passando por *Genuine*, Paulo Emilio em sua análise não pôde considerar que *Genuine* é bem menos que *Caligari* e bem mais que uma reles possibilidade de usufruir do sucesso de seu filme inspirador. Como podemos observar nos problemas e soluções que

encontramos no cenário de Klein, podemos afirmar que *Genuine* é o desdobramento das possibilidades abertas pelo *Gabinete do doutor Caligari*.

Brincando com fogo no Glauen Vogel

Na leitura do trabalho de Paulo Emilio, é comum atestarmos a pluralidade dos recursos analíticos, seja na disposição de resolver os problemas suscitados pelos filmes ou pelas margens que abrem para novas problemáticas. O crítico não oferece em seu texto uma totalidade ou apreensão acabada do objeto, o que o permite abrir espaço para novas reflexões. A forma do ensaio de Paulo Emilio, seu caráter fragmentário, plural de apreender o objeto, encontra correspondência nas ideias de Adorno, em *O Ensaio como forma*, para quem “(...) o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. (...)”²³³.

Essa característica de seu trabalho nos abre uma fissura a ser explorada, em que sua intenção de ilustrar o clima social nos permite a referência indireta a uma obra desconhecida. No ensaio *O injustiçado Caligari*, antes de discutir *Caligari*, Paulo Emilio realiza uma longa introdução, partindo do conteúdo do livro de Michel Georges-Michel *Les Montparnos: Roman nouveau de la Bohême Cosmopolite*, escrito em 1923 e publicado em 1929.

O livro de Georges-Michel conta a história das experiências do pintor Kisling em seus anos de boêmia. Em suas memórias, o pintor narra uma viagem que fez à Berlim imediatamente após a guerra. Após uma noitada em um bar de *jazz*, frequentado por Asta Nielsen, o Kisling é convidado pelos amigos a visitar o *Glauen Vogel Koffee*, frequentado por artistas como Modigliani²³⁴.

Segundo sua descrição, o estabelecimento era mobiliado com pequenas mesas, copos, assoalho e paredes negras. As mesas eram servidas por grotescos anões, que juravam aos clientes serem frutos de amores incestuosos. Noutro ambiente, corpos se depositavam sobre grandes almofadas e os vapores do ópio exalavam de grandes *narguiles*. Kisling ali estava por outro motivo, mais sombrio que o deguste da iguaria oriental: esperava um dos espetáculos da noite.

²³³ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 34-5.

²³⁴ GEORGES-MICHEL, Michel. *Les Montparnos: Roman nouveau de la Bohême Cosmopolite*. Paris: Artheme Fayard et C^o, Éditeurs, 1929, p. 174-5.

Paulo Emílio se apoia no trabalho de Georges-Michel para afirmar que era comum a circulação em *Weimar* de histórias de estudantes de medicina que percorriam o interior a comprar jovens enfermos ou com disfunções mentais de famílias despossuídas. Ao contrário das promessas de bons tratos, muitos desses jovens supostamente acabavam como estrelas das atrações no *Glauen Vogel*. As feiras humanas e suas aberrações parecem, diante do estabelecimento, uma ida ao cine-teatro. No estabelecimento, Kisling teria presenciado algo extraordinário: a dissecação de um jovem vivo.

Segundo a narrativa de Georges-Michel, o pintor e seus acompanhantes tomaram no interior do edifício um elevador que os levou ao subterrâneo, lá chegando, se depararam com um jovem de máscara, visivelmente dopado de cocaína. Um gládio se aproximou lentamente de seus olhos, para o horror da vítima. O carrasco teria percebido que o jovem estava insuficientemente dopado e ministra gás hilariante, então o espetáculo prossegue com o verdugo rompendo nervos, tecidos e o globo ocular, sonorizado com arrepiantes gargalhadas do dissecado. Ao aproximar-se do fim do espetáculo é chegada a hora da trepanação: o crânio do jovem é aberto como um vidro de conservas, tingindo o chão negro de vermelho.

Da insólita noite que Kisling relatou a Georges-Michel, o pintor se recorda de ter sido rapidamente apresentado ao diretor de *Caligari*, de nome Kroll, que no momento estava ocupado na produção da adaptação para o cinema de *O Idiota*, de Dostoievski. Entretanto, em seu artigo *O injustiçado Caligari* Paulo Emilio afirma que não há nenhum Kroll nos créditos de *Caligari*, comentando igualmente que o livro adaptado por Wiene foi *Crime e Castigo*, e não *O Idiota*. A imprecisão deste comentário não teve importância para o crítico, já que ao lado dos copos negros e dos anões do café Georges-Michel evoca *Caligari* como introdução decorativa de uma aventura que representou o ponto máximo de alienação atingido pela intelectualidade que antes da guerra residia em Montparnasse. Isso bastou para Paulo Emilio lembrar uma referência de *Otto Strasser*²³⁵, inserida no panfleto que complementou a exibição de *Caligari* no *Clube de Cinema de São Paulo* em 1940: “Era a época dos sádicos mórbidos, do amor num caixão de defunto, do mais cruel masoquismo, dos maníacos de todos os gêneros; era a idade dos homossexuais, dos astrólogos, dos sonâmbulos, etc.”

Além do clima berlinesco narrado por Georges-Michel, empregado para complementar o retrato da sociedade alemã do pós-guerra, a citação nos fornece por acaso, uma importante pista sobre a filmografia de Wiene. O tal Kroll não era um pseudônimo adotado por Wiene,

²³⁵ Dirigente da esquerda do Partido Nacional-Socialista Alemão. Após a radicalização da direita no interior do partido, derrotado e perseguido por Adolf Hitler, exilou-se em 1930. Despendeu grande atividade panfletária contra a direita nacional-socialista, tendo planejado também uma malograda tentativa de assassinato do Hitler.

como pensou Paulo Emilio, e sim Georg Kroll,²³⁶ com quem o diretor de *Caligari* dividiu a direção em *Das Spiel mit dem Feuer* (1921). O comentário nos abriu margem para a descoberta de mais um filme entre *Caligari* e *Ráskolnikov*.

Não tivemos o privilégio de assistir ao filme, mas localizamos uma cópia alocada no *F.W. Muranu Stiftung*, cuja ficha técnica nos permite afirmar que as artes plásticas continuavam presentes na concepção cenográfica, assinada pelos pintores Walter Röhrig, da equipe de *Caligari* e Robert Herlth, que já trabalhara com Röhrig e Hermann Warm em *A Morte Cansada* (1921) de Fritz Lang, também produzido pela *Decla*.

O roteiro de Alexander Engel e Julius Horst mantém o tom investigativo dos filmes anteriores de Wiene, mobilizando da temática do assassinato para o roubo. Em *Brincando com fogo* (1921), Diana Karenne interpreta Lucia Tosti, uma atriz com talento natural, mas que não teve a oportunidade de estudar o suficiente para despontar nos palcos ou no cinema. A mercê de sua sorte, o amor da bela dama se torna fruto de uma aposta de cavalheiros: o poeta Carlo Spini e o duque Ripafratta. Em meio à disputa um roubo misterioso se coloca entre a atriz e a escolha de seu pretendente, e apenas com a resolução do crime misterioso a atriz poderá estar segura de sua escolha. Ao contrário dos roteiros de *Caligari* e *Genuine*, *Brincando com fogo* mobiliza a temática do assassinato induzido por forças sobrenaturais para a resolução do mistério enquanto condição do triunfo do amor, opção que se repetirá em *Ráskolnikov* (1923) e *As mãos de Orlac* (1924).

Ráskolnikov

Seguindo a apreciação dos filmes de Wiene elaboradas por Paulo Emilio, buscamos identificar e percorrer alguns caminhos que sua crítica sugere. Em conjunto, o crítico optou por construir apreciações sobre a conjuntura social do pós-guerra como plataforma para analisar os filmes a partir do roteiro e da radicalização estética na concepção do cenário cinematográfico. Para Paulo Emilio, *Caligari* é uma revelação, enquanto *Ráskolnikov* seria para seu diretor sua tomada de consciência. Não pôde, por outro lado, precisar as conexões

²³⁶ Em 1922, Kroll aparece como consultor no filme dinamarquês *Elsker Hverandre* (*Os Estigmatizados*), de direção e roteiro de Carl Dreyer. O filme retrata a perseguição dos judeus pelos *Pogroms*, que segundo o filme eram inflamados por agentes secretos da polícia política. Em meio a esse contexto, Jakov, um judeu que havia renegado suas origens e se tornado um influente advogado, se reconcilia com as tradições quando é assassinado ao tentar defender sua família. No filme, o assassinato aparece como desejo febril de uma multidão enfurecida pela ignorância.

entre as obras no curto espaço físico e de tempo em que se dedicou à manufatura de seu ensaio, mas buscou em linhas gerais traçar a evolução estética dos filmes.

Em *Ráskolnikov*, adaptação de *Crime e Castigo*, Robert Wiene busca novas soluções para os problemas suscitados por *Caligari*, sobretudo na fusão do personagem no cenário, partindo de uma encenação imóvel para ganhar movimento e escapar da composição formal. Segundo Paulo Emilio, Wiene teria notado no filme que alavancou o gênero que a perfeita identificação entre os personagens e o cenário apenas se efetivou nas imagens imobilizadas em fotografia. No filme os telões confeccionados pelo *Der Sturm* sugeriam a cidade e o campo, transitados pelos personagens, que em certas sequências demonstravam uma excessiva encenação teatral, o que prejudicava o equilíbrio formal da passagem da fotografia para o cinema. Embora Wiene tenha tentado se afastar destes problemas com a composição cenográfica de Andreiév, Paulo Emilio relembra que esse fato não o deteve em escalar para encenar *Ráskolnikov* o teatro Stanislavski.

Em *Ráskolnikov*, Wiene substituiu a cenografia essencialmente pictórica pelos cenários construídos a partir da utilização da arquitetura mais orgânica de Andreiév, procurando unificar todos os elementos da imagem. A opção do diretor pela competência de Andreiév configuraria o retorno às estruturas arquitetônicas, colocando em jogo a individualidade concreta dos objetos cercados por um ambiente objetivamente harmonizado²³⁷.

Paulo Emilio menciona que o cenógrafo teve destacada importância não apenas na Alemanha, mas também no cinema francês. Aprofundando a pesquisa, podemos dizer também que após sua frutuosa estada em ambos os países, o arquiteto foi absorvido pela indústria cinematográfica britânica, realizando o cenário de filmes como *Dark Journey*. Não tardou para que fosse reconhecido como um grande cenógrafo que encontrava a pureza da arquitetura do cinema para no processo ultrapassar o grande número de limitações previamente aceitas na realização dos cenários impostos aos filmes concebidos a partir do emprego da arquitetura²³⁸.

O cenário de Andrei Andreiév é essencialmente psicológico em sua abordagem: ele vê a disposição do espírito, a natureza fílmica e o meio, e o movimento dos atores é o veículo para a interpretação mental do diretor, conformemente aos seus desenhos²³⁹.

²³⁷ SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: Contribución a la historia del cine alemán – 1918-1933*. Madrid: Edita Verdoux, 1990, p. 24.

²³⁸ MYERSCOUGH-WALKER, R. *Stage and Film Décor*. London: Ed. Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., 1948, p. 134.

²³⁹ *Idem*, p. 186.

A preocupação em construir um cenário que fosse capaz de insinuar as oscilações interiores dos personagens fez de Andreiév o nome mais adequado para o serviço em *Ráskolnikov*. Para Joseph Frank, autor da mais completa biografia sobre Dostoiévski, em *Crime e Castigo* o escritor funde a personalidade da personagem com a nova temática ideológica antirradical. Um exemplo claro dessa realização é a trama central de seu livro, o assassinato motivado por ideias radicais incompletas que se efetivaram a partir da combinação com as consequências morais e psíquicas da vida miserável do personagem. A psicologia de Ráskolnikov é colocada no centro da trama e entretecida cuidadosamente com as ideias basicamente responsáveis por sua transgressão fatal²⁴⁰

Andreiév construiu cenários ricos em sugestões psicológicas, como o cubículo miserável que mais parecia um armário que um apartamento. Dostoiévski em sua obra remete diretamente a influência da arquitetura no estado mental de seu personagem. Os olhos de Ráskolnikov ardiem num fogo febril e parecia segurar sua consciência na ponta dos dedos. Foi com um sorriso intranquilo que ensaiou sua confissão à Sônia, narrando àquela época em que ideias mal acabadas – dos populistas russos – passavam-lhe pela cabeça. Na ocasião em que abandonou a universidade, se encafuou num canto de seu quarto como uma aranha. Após uma noite de sono que não o revigorou, Ráskolnikov:

Acordou amargo, irascível, com raiva, e olhou com ódio para o cubículo. Era uma gaiola minúscula, de uns seis passos de comprimento, do aspecto mais deplorável, com um papel de parede já amarelado, empoeirado e todo descolado, e tão baixo que um homem um pouquinho alto que fosse ficaria horrorizado, com a impressão permanente de que a qualquer momento bateria com a cabeça no teto²⁴¹.

Sonhos e pensamentos diversos lhe passavam pela cabeça: “Tu estivesse no meu cubículo e o viste... E sabes, Sônia, que os tetos baixos e os quartos apertados oprimem a alma e a inteligência?”²⁴²,



Ráskolnikov (1923)

²⁴⁰ FRANK, Joseph, *Dostoiévski: Os anos milagrosos – 1865-1871*; trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 145.

²⁴¹ *Op. cit.*, p. 44.

²⁴² DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 425-6.

A opção pela arquitetura foi capaz de transmitir a psicologia do personagem de Dostoiévski, embora o velho problema da unidade plástica tenha persistido. Segundo Paulo Emilio, Andreiév tentou ao invés da integração criar certo um contraponto entre os personagens e o cenário: “De qualquer modo, existe em *Ráskolnikov* uma curiosa disparidade entre os personagens interpretados pelos atores do teatro de Stanislavski e os ambientes expressionistas criados pela arquitetura de Andreiév²⁴³”.

O contraponto entre personagem e cenário, não obstante, parece funcionar na sequência em que Ráskolnikov escapa da cena do crime pela escadaria que conecta a saída ao quarto de Aliona. No percurso, o criminoso atormentado tem em seu caminho no piso inferior à cena do crime o quarto onde os pintores Micolai Deméntiev e Mitrei trabalhavam em uma reforma. Após assassinar a usurária e sua irmã com seu machado, Ráskolnikov se vê confinado no local após a chegada de Kokh e Piestriakov. Desconfiados da porta trancafiada a ferrolho, buscam a ajuda do zelador. É a oportunidade de Ráskolnikov de descer as escadas e se refugiar no quarto em reforma abandonado pelos pintores que a pouco dali haviam saído por motivo de um desentendimento. Kokh e Piestriakov sobem novamente a escada, acompanhados do zelador, que traz a chave do quarto de Aliona, Ráskolnikov se aproveita da oportunidade para ganhar as ruas sem ser notado na cena do crime²⁴⁴.



Ráskolnikov (1923)

A escada cenográfica encontra-se posicionada de modo que, partindo do emprego da iluminação em contraste com a variação da profundidade de campo, produz a integração entre cenário e personagem em movimento. Se a unidade plástica seria alcançada com a relação equilibrada entre cenário, personagem, luz e sombra, esta sequência, ponto central do filme, lhe é a melhor expressão plástica.

Nos artigos *Antes do Cinema Alemão*, *A propósito do Cinema Alemão*, *O injustiçado Caligari* e *De Caligari a Metrópolis*, Paulo Emilio se concentrou na análise dos filmes de

²⁴³ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.*, p. 473.

²⁴⁴ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Op. cit.*, p. 90-100.

Wiene, partindo dos problemas plásticos suscitados pela radicalização da forma. De modo complementar, articulou a concepção do roteiro de *Caligari* para ilustrar o clima social do pós-guerra, assim como a atividade dos produtores em adaptar a proposta original ao que acreditavam ser a tendência de mercado. Aproveitamo-nos das balizas adotadas para preencher as lacunas do percurso. Assim, vimos que em *Caligari* a gravura em movimento não se efetivou tal qual o desejo de seus realizadores. Em *Genuine*, recursos como o reflexo de espelhos e composições arredondadas possibilitaram manter as proporções áureas equilibradas no movimento dos personagens. Em *Brincando com fogo*, podemos supor que o estilo de Robert Herlth e Röhrig pode ter seguido pela trilha de *Caligari*, ao passo que em *Ráskolnikov*, Andreiév buscou a unidade plástica a partir do contraponto entre cenário e personagem como fórmula integradora ao mesmo tempo em que insinuava a dimensão psicológica do atormentado protagonista.

Quanto ao roteiro, podemos vislumbrar mais facilmente dois conjuntos. *Caligari* e *Genuine* se valem da história-moldura para apresentar assassinatos cometidos sob influência das ciências ocultas ou da feitiçaria, ambos acontecendo no delírio de um louco ou na imaginação de um pintor absorvido por sua história favorita. No segundo conjunto, em *Brincando com fogo* e *Ráskolnikov*, o mistério ganha novos contornos. Se em *Caligari*, o respeito à autoridade secreta o crime, em *Brincando com fogo*, a resolução do roubo é condição para a vitória do amor e em *Ráskolnikov*, o amor de Sônia é a condição para que o estudante se arrependa de seus crimes: “A revolução só produzirá catástrofe. O homem deve sofrer. O homem mais nobre é aquele que sofre não apenas por si mesmo, mas por todos os seus semelhantes. Como o mundo não pode ser mudado, o homem deve ser mudado pelo amor²⁴⁵”.

²⁴⁵ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.*, p. 132.

As mãos de Orlac

Compreendendo a evolução do roteiro e da cenografia nos filmes de Wiene a partir das linhas estabelecidas por Paulo Emilio, podemos ver a combinação de muitos destes elementos no filme *As mãos de Orlac*, de 1924, produzido pela Pan-Film Wien.

Robert Wiene coloca o assassinato no centro da trama. O roteiro de Louis Nerz adaptado da obra de Maurice Renard mergulha na mente de Orlac, um talentoso pianista que perde suas mãos em um trágico acidente de trem. Ao mesmo tempo, o temível assassino Vasseur é condenado à morte. O doutor que cuida da saúde de Orlac transplanta-lhe as mãos do criminoso e o fato de suas mãos terem pertencido a um criminoso o perturba, levando-o a refletir se na posse do instrumento que outrora foi de morte, teria também as disposições de um assassino.

O temor o distancia cada vez mais de sua esposa, e Orlac mergulha na solidão, intensificada com a ocorrência de alguns assassinatos em que as impressões do criminoso aparecem flagrantes. Sua perturbação é maior ainda quando um homem que diz ser o assassino eletrocutado lhe pede uma fabulosa quantia em troca de suas mãos. Atormentado, tem seu destino resolvido com o desmascaramento de Nera, o oportunista e também o verdadeiro responsável pelas mortes atribuídas a Vasseur. O mistério é solucionado com o testemunho da amante de Nera, empregada dos Orlac's. Seu testemunho é validado com a apresentação de provas irrefutáveis: um par de luvas em que as impressões de Vasseur estavam impressas. Tal como a confissão de Ráskolnikov, a confissão é condição redentora. Como moral da história, as mãos de Orlac sempre foram de um inocente, tal qual *Brincando com fogo* e *Ráskolnikov*, a resolução do crime é condição para o triunfo do amor.



As mãos de Orlac (1924)

Do ponto de vista estético, *Orlac* é um desdobramento das questões trabalhadas em suas produções anteriores. Ainda é evidente o império do estúdio, mas podemos ver a existência de algumas tomadas externas e, conseqüentemente, tem-se luz natural.

Na cenografia de *Orlac*, os amplos espaços propiciam maior harmonia aos movimentos do personagem, em oposição à estreiteza das opções anteriores. Impresso nessa amplidão é a mobilidade do personagem que determina a unidade plástica da imagem. Se em *Ráskolnikov* os pequenos quartos sufocam a inteligência e dilaceram a alma, as grandes salas de *Orlac* parecem remeter diretamente à profunda solidão em que mergulha seu personagem, determinando o vínculo entre cenário e psicologia.



As mãos de Orlac (1924)

A escuridão das cenas internas parece aludir à penumbra na qual mergulha a alma do pianista interpretado por Conrad Veidt. São os pontos principais da mutação estética da filosofia do diretor, e dos recursos cenográficos criados por Stefan Wessely. Espaços mais amplos, iluminação variável entre sombras e luz, recursos empregados para equacionar as formas na imensidão cenográfica.

Nas obras de fôlego sobre a história do cinema, *Orlac* ficou à margem das obras de peso, citado aqui e ali como filme de ficção científica, ou então mencionado superficialmente. Sabemos que Paulo Emilio conhecia o filme pelas suas anotações preparatórias para o *Curso para dirigentes de cineclubes*, que Langlois o passou em um festival, entretanto de Kracauer, nada sabemos. O mesmo não aconteceu com Lotte Eisner ao analisar o filme no *Cahier du cinéma* e na *Cinéma 55*. Em *L'école expressioniste*²⁴⁶, Eisner trata da cenografia empregada por Wiene:

²⁴⁶ EISNER, Lotte H. *L'école expressioniste*. In : *Cinéma 55*. N° 1. Novembre 1954.

Em Orlac, Wiene foi muito hábil por se valer de uma destas ruas crepusculares, equivocadas, de uma estranha casa com um longo corredor onde evoluem bizarras figuras, uma espécie de magia diabólica e seu servo hoffmanesco, ou de uma adega – taverna invadida pelo clarão típico de uma lâmpada suspensa; breve, quando seu cenário é eficaz e apropriado a uma atmosfera, ele sabe tirar proveito. Uma vez que o cenário torna-se modernista, nos sentimos a vida de sua encenação²⁴⁷.

A escritora com isso pode concluir que o cenário concebido nessas amplidões permite a libertação do corpo, ultrapassando a rígida *mise en scène* expressionista. Sua opinião fundou-se na observação de que em certos momentos os atores expressionistas não se expressam mais e que seus gestos ultrapassam o teor automático dos movimentos abruptos, rompendo a meio caminho e acrescentando flexibilidade à encenação.

Uma das cenas que suporta seu comentário é o conflito de Orlac ao encontrar a faca do assassino, como se magnetizada procurasse as mãos de seu antigo dono e, ao mesmo tempo, atirada por Orlac num gesto repentino e veloz, fazendo seu corpo bailar no espaço sem as amarras da determinação expressionista. Para Eisner, todo seu corpo se contorce em um bizarro balé que o faz revoltear como um sonâmbulo, dando vida a uma espécie de balé, vendo em suas convulsões orquestradas no espaço a ultrapassagem das concepções expressionistas²⁴⁸. O balé expressionista onde Conrad Veidt se contorce com as mãos crispadas ou curiosamente pesadas como que estranhas ao seu corpo, não são mais que a conclusão de uma tradição que os atores têm em exteriorizar suas efusões²⁴⁹.

A tradição em exteriorizar suas efusões é carregada de mística e espanto, correspondente ao barroco, afinal para Eisner, o expressionismo, quando advém do essencialmente decorativo, se volta para uma espécie de barroquismo no significado próprio da palavra bizarro²⁵⁰.

Eisner identifica elementos do barroco especialmente nas sequências onde o frenesi das formas em movimento é empurrado em excesso, como quando os contornos jorrados se viram em um redemoinho contínuo ou em um turbilhão que ultrapassa o expressionismo puro, onde os contornos, todos eles sem ligações lógicas, se arrumam abruptamente²⁵¹:

As sombras profundas que parecem escavar por vezes uma estátua barroca se encontram elas no choque das trevas com uma iluminação aguda. Veidt contorce seu corpo, se torce em curvas extravagantes, se endurecendo repentinamente em diagonal. Nós parecemos conhecer essa máscara dissimulada, suas mãos torturadas que se grampeiam na vida, suas manchas macilentas, lívidas, que surgem violentamente das trevas, se soltam atozes turvas das roupas negras²⁵².

²⁴⁷ *Idem*, p. 22.

²⁴⁸ EISNER, Lotte. *Notes sur le baroque dans le cinéma allemand*. In : *Etudes cinématographiques* N. 01, 1960. P. 86-8.

²⁴⁹ EISNER, Lotte H. *La retrospective du film allemand au festival de venise*. N. 40 novembre 1954.

²⁵⁰ EISNER, Lotte. *Notes sur le baroque dans le cinéma allemand*. Ed. Cit., p. 86-8.

²⁵¹ *Idem*, p. 87.

²⁵² *Idem*.

Pensando a trajetória de seu diretor, podemos concluir que em sua experiência no expressionismo as formas de expressão espacial combinam com os modos gerais de expressão nos tempos utilizados no filme. Toda a deformação do espaço é, assim, acompanhada de uma deformação do tempo, reduzindo-o ou acelerando-o²⁵³.

Robert Wiene e o expressionismo

Analisando os filmes de Robert Wiene, Langlois descreveu-o como o único diretor alemão fiel ao expressionismo. Apresenta-o como um homem que rejeitou todo seu passado naturalista, que podemos observar em seu filme de estreia como diretor: *Waffen der Jugend*, de 1913. Até a aventura da realização de *Caligari* por seus decoradores, e tornar-se prisioneiro pelo sucesso comercial do filme de um gênero e de um movimento ao qual ele não teria participado mais que do exterior. Do conflito entre o naturalismo e o expressionismo mais puramente decorativo resulta no que torna tão interessante Raskolnikov²⁵⁴.

Sobre o filme, Eisner coletou o depoimento de Andreiev, permitindo-nos examinar o papel do diretor na construção da cenografia. Descrevendo-o como um mágico do cenário, a autora ressalta que Andreiev sempre defendeu lealmente Wiene, mas revela como ele ficou muito desconcertado quando, chamado a fazer as maquetes, Wiene disse-lhe: “Faça tudo também oblíquo, também o mais inclinado possível. Aqui está como Wiene conservou o estilo expressionista²⁵⁵”.

Do naturalismo ao barroco, passando pelo expressionismo decorativo, a trajetória de Robert Wiene segundo a crítica revela um cineasta condenado pelo sucesso de *Caligari* e obstinado a desenvolver os problemas abertos pela obra que representou o cinema alemão silencioso para várias gerações. Em *Orlac*, Wiene coletivamente pôde levar essas diretrizes do expressionismo até o extremo, esgotando dessa forma suas possibilidades. Apesar da quase esterilidade da proposta estética que o consagrou, Eisner não diminui o valor do filme, uma manifestação plena de interesse do caligarismo, e considerou que Wiene era um grande diretor, mas que no terreno do expressionismo ele precisaria nos admitir um dia que *Caligari* é antes de tudo uma obra de Carl Mayer, grande poeta expressionista do cinema, e de seus três

²⁵³ SCHÉRER, Maurice. *Le cinéma, art de l'espace*. In : *La revue du cinéma*. N° 14 – Juin 1948.

²⁵⁴ LANGLOIS, Henry. *Op. cit.* p. 110.

²⁵⁵ EISNER, Lotte H. L'école expressioniste. In : *Cinéma* 55. N° 1. Novembre 1954, p. 22.

notáveis cenaristas que foram Warm, Rörig e Reimann²⁵⁶. Embora a crítica considere Robert Wiene uma figura menor na realização de Caligari, encontramos um filme anterior à obra que o notabilizou – *Furcht (Pavor/Medo)*, de 1917.

O filme produzido pela *Messter Film*, de Berlin, de Oskar Messter, é dirigido e escrito por Wiene. O roteiro narra a história de um jovem conde que, após viajar pelo mundo, retorna ao castelo de sua família. Graf Greven, interpretado por Bruno Decarli é um colecionador de artes obsessivo, capaz de tudo para enriquecer seu acervo. Com esta disposição, saqueia a estátua de Buda, objeto de culto de um templo indiano. Levando para casa seu espólio, mal sabe que o ídolo carrega consigo uma terrível maldição. Perturbado em seus sonhos, vaga pela noite temendo qualquer retaliação dos espíritos, vendo finda sua paz ao ser visitado por um espírito indiano (Conrad Veidt), protetor do ídolo e porta-voz da maldição.

Apavorado, Greven tenta alvejá-lo com sua pistola sem sucesso, o que o faz sucumbir e implorar ao espírito que lhe retire a vida, pondo fim à sua agonia. O indiano lhe explica que antes de morrer, o protagonista viverá por mais sete anos, sem que a maldição recaia sobre ele. Porém, após esse prazo, Greven vai morrer pelas mãos que lhe querem bem. Entendendo rapidamente que nesse prazo nada poderia o afligir, ele se transforma no mais contente dos homens, frequentando festas e mesas de jogos que se adentram pela noite. Conforme o tempo passa, Greven perde o interesse pelas festas e, consumido pelo vazio, dedica-se à ciência sem encontrar plena satisfação.

Desesperado, pensa que se livrando do ídolo pode acabar com a maldição e atira a estátua ao rio. Tranquilizado, Greven procura alento nos braços de uma jovem dama, acabando por se entregar fervorosamente ao amor, que das flamejantes chamas que o queimavam no peito, com o passar do tempo, arrefecem, se transformando em um braseiro que está prestes a se extinguir, assim como seu tempo de vida. Sua paranoia cresce à medida que o prazo se esgota. Não vive mais sem sua pistola e passa a desconfiar dos que estão a sua volta, passando a suspeitar que o mordomo possa envenenar sua comida e que sua dama lhe assassine traiçoeiramente. Numa noite, percebe que a estátua retornou ao lugar que havia depositado antes de ter se desfeito da mesma, a maldição está mais presente do que nunca. Consumido pela loucura, Greven retira sua vida com suas próprias e queridas mãos, cumprindo a maldição proclamada pelo espírito, que apenas então pode entrar no castelo e recuperar o ídolo, devolvendo-lhe ao seu lugar de culto.

²⁵⁶EISNER. Lotte . H. *La Rétrospective du Film Allemand au Festival de Venise*. p. 25. In: *Cahiers du Cinéma*. N° 40. Novembre 1954.

Assim como em *Orlac*, no filme as mãos são representadas como instrumentos de morte, fato que mergulha ambos os protagonistas na mais completa solidão. O místico e o oculto estão presentes e ao lado de *Genuine, Furcht* se conecta ao exótico.

Do ponto de vista estético, notamos logo na primeira cena que o muro do castelo emoldura uma estrada tortuosa pela qual Greven se aproxima de sua casa de charrete. Podemos ver no enquadramento adotado por Wiene uma preocupação essencialmente fotográfica, equilibrando as proporções segundo os pontos áureos que orientam a construção plástica da perspectiva, posicionando o primeiro plano à esquerda e a direita do quadro. Quando o primeiro plano se posiciona ao centro, estático, a encenação do segundo plano move-se para a esquerda e à direita do ponto de referência, produzindo assim uma trajetória integradora.

Notamos a integração da encenação ao cenário na cena em que Greven, em seu quarto, medita sobre a maldição, imobilizado no centro do quadro no momento em que o mordomo adentra o grande dormitório e se dirige para as janelas com o objetivo de fechar as cortinas. No segundo plano, o mordomo move-se da esquerda para a direita e transversalmente, para a esquerda, sempre se aproximando do primeiro plano. Por fim, converge ao centro do plano posicionando-se levemente à esquerda de Greven e produzindo um ponto de fuga para o olhar ao repousar sobre os pontos áureos da esquerda do quadro. Notamos que nessa sequência Wiene faz das regras de perspectiva pontos de referência para o desenvolvimento de sua encenação. O mordomo em zigzag se orienta pelas marcações, fazendo com que sua trajetória se integre ao cenário, o que produz a integração de todos os elementos da imagem. Esse dado demonstra que anteriormente à experiência de *Caligari*, Wiene já fazia filmes preocupando-se com a unidade plástica da imagem a partir da combinação entre cenografia e encenação. Em *Caligari*, o cenário radical, que se integra ao personagem apenas em imagens congeladas, marca o início de outra etapa na carreira do diretor e a continuidade de uma preocupação formal anterior ao filme que o consagrou.

Em *Furcht*, a direção de arte fica sob a responsabilidade do pintor Ludwig Kainer, que combina no cenário naturalista cortinas negras e escadas levemente tortuosas, realçadas nos espaços amplos que se harmonizam pelo jogo de luzes e sombras. Na sequência em que podemos notar alguns desses elementos que se fazem presentes em *Caligari* é na vigília de Greven a estátua. Perturbado, o protagonista desce as escadas ao fundo empunhando sua lanterna. À esquerda, notamos o jogo de luzes e sombras que estilizam a paisagem noturna, iluminada parcialmente pela luz do luar. Ao mesmo tempo, o lampião conduzido pelo

personagem projeta sua própria sombra na parede, crescendo à medida que se aproxima do primeiro plano.

No cenário, podemos ver em algumas sequências listras negras, horizontais e verticais, ganhando perspectiva na impressão em colunas sólidas e retilíneas, que emolduram uma escadaria onde estão exaltadas listras verticais que brincam com a perspectiva da composição. Wiene também se vale de alguns procedimentos técnicos que posteriormente se fizeram presentes em seus filmes, como a transposição de imagens, técnica empregada para recriar a silhueta do espírito indiano que vaga pelo castelo e que mais tarde foi empregado para representar o delírio de Raskolnikov após a morte de Aliona e consumido pela febre, visualiza o rosto da velha usurária em rotação, multiplicando-se com o movimento. Temos também o emprego de uma moldura temporal na narrativa, através da qual Wiene é capaz de narrar o passado, retratando através da memória de Greven, a confissão do furto da estátua de Buda.

Procuramos demonstrar com a análise de *Furcht* que tanto a temática quanto a encenação e o cenário já faziam parte das preocupações formais de Robert Wiene, e talvez por essas qualidades, seu nome foi escolhido por Erich Pommer para substituir Lang na direção de *Caligari*. Do filme até *Orlac*, Paulo Emilio não se equivocou ao identificar no campo estético a preocupação de Wiene com a unidade plástica da imagem a ser construída a partir da relação entre cenário e personagem, seja pela fusão em *Caligari*, seja pela oposição em *Ráskolnikov*.

Como pudemos notar, Wiene parte de preocupações próprias das artes plásticas e da fotografia para desenvolver a encenação de suas produções já estavam presentes em suas preocupações antes de *Caligari*. Orientando a encenação a partir das regras de perspectiva e equilíbrio das proporções, diante da radicalização formal de *Caligari*, Wiene seduziu-se pelas possibilidades que esta abriu para o desenvolvimento de uma encenação adequada às transformações, integrando todos os elementos na imagem. Em *Caligari*, apenas conseguiu realizá-la em fotografia, e de *Genuine* a *Orlac*, passando por *Ráskolnikov*, pôde experimentar resoluções diferentes para os mesmos problemas. E nisso consiste seu valor: a busca pela unidade plástica superior a partir da encenação rígida de Césaire ou pelo balé expressionista de *Orlac*.

Percebemos que muitos dos críticos que estudamos procuraram reduzir a importância de Wiene nos filmes do caligarismo, apresentando-o como um realizador que caiu de paraquedas em um projeto em andamento para substituir Fritz Lang. Tal comentário não procede se notarmos que anteriormente ao filme que o consagrou, Wiene trazia para o cinema alguns recursos das artes plásticas e da literatura que representava um indivíduo atravessado

por forças, espíritos e destinos que escamoteavam o próprio personagem – traço recorrente dos temas expressionistas.

Assim como *Caligari*, *Furcht* participou do mesmo tom de alucinação, de preferências demoníacas e o gosto pelo horror, difusos na arte da época. A unidade plástica nos filmes e os temas obscuros foram suas maiores contribuições do diretor ao cinema do período, e como demonstramos, apenas com a revisão do conjunto de suas obras podemos encontrar o valor de suas preocupações: a unificação de todos os elementos da imagem, sob a experiência expressionista.

Lang, discípulo de Reinhardt

Após entender a preocupação central de Robert Wiene, Paulo Emilio prepara o terreno para mergulhar na trajetória artística de Fritz Lang. No princípio de seu percurso constatou que a vida artística do diretor teve origens nas artes plásticas, e que por pressão dos pais dedicou-se certo tempo à arquitetura. Após abandonar o curso, o jovem vienense se mudou para Paris, como muitos jovens na época, fato que não apagou seu interesse pela arquitetura, mesclando-se através de suas desordenadas experiências artísticas e humanas.

Fritz Lang sobreviveu de caricaturas em cafês ou da criação de desenhos da *Catedral de Chartres* que, segundo Paulo Emilio, não passaram despercebidos. Quanto à participação de Lang na *I Guerra Mundial*, Paulo Emilio atribui a uma possível substituição de suas fantasias de glórias artísticas pelas militares. Na busca de um clima favorável para o desenvolvimento de sua rebeldia individual, tal opção representaria uma inversão em seu percurso, inserindo-se nos exércitos de um velho imperador germânico e participando com êxtase de uma comunidade em ação, da qual poderia emergir como herói. Foi gravemente ferido e passou a maior parte da guerra em hospitais para se recuperar. Segundo Paulo Emilio, foi nesse período que inicia sua atividade na indústria cinematográfica. Em primeiro momento, dedicou-se a escrever histórias policiais para o cinema e ao retornar à vida civil Lang tinha emprego assegurado na indústria cinematográfica de Berlim.

Examinando as influências marcantes no estilo do realizador além da tradição artística, Lang apreciou a renovação da encenação e da composição cenográfica da década de 1910, tendo como expoentes Gordon Craig e Max Reinhardt. Quanto à dramaturgia, as ideias de Strindberg e Maeterlinck, desenvolvidas por George Kaiser, eram os nomes da cena teatral que mais foram incorporadas pelo realizador ao seu estilo.

Desde Eisner, Kracauer e Langlois, todos parecem reconhecer a supremacia de Reinhardt sobre os demais nomes do teatro, tendo destaque para as técnicas de iluminação. Para Lotte Eisner, era natural que o cinema se aproveitasse das descobertas de Reinhardt e que utilizasse o claro-escuro e os mantos de luz que se derramavam de uma janela alta em um interior escuro. Além das contribuições de Reinhardt, Lotte Eisner não negligencia a contribuição dos cineastas nórdicos, mantendo atenção especial para os dinamarqueses Stellan Rye, Holger Madsen ou Dinesen, que trouxeram esses recursos antes mesmo que o estilo expressionista se definisse pelo amor pela natureza e o senso de claro e escuro²⁵⁷. O que não impediu Kracauer de afirmar a importância de Reinhardt para o desenvolvimento do cinema:

Em sua encenação do drama anterior à guerra de Sorge *Der Bettler* (o mendigo) – uma das primeiras e vigorosas manifestações do expressionismo -Reinhardt substituiu os cenários normais por imaginários, criados através de efeitos de luz. Reinhardt sem dúvida introduziu estes efeitos para ser fiel ao estilo dramático. A analogia com os filmes do período do pós – guerra é óbvia: foi sua natureza expressionista que impeliu muitos diretores de fotografia alemães a criar em sombras tão exuberantes quanto a erva daninha e a associar fantasmas etéreos a arabescos ou a rostos estranhamente iluminados²⁵⁸.

Combinando as colaborações de Eisner e Kracauer, Paulo Emilio traz aos leitores do *Suplemento Literário* noções básicas sobre o cinema que estava sendo exibido na *Semana de Cultura Cinematográfica*. A opinião de Kracauer sobre o caráter expressionista de Reinhardt não encontra na crítica de Eisner impulsos vitais que assegurem a relevância de seus comentários. Segundo a autora, era de responsabilidade do livro de Kracauer que o famoso claro-escuro fosse um atributo essencial do expressionismo, e que a peça expressionista *O Mendigo* (1912), de Reinhardt Sorge, encenada em 1917 por um dos colaboradores de Max Reinhardt, lhe deu origem. Eisner comenta que em *O Mendigo*, Sorge reunia o choque de luzes e sombras para, em seguida, iluminar subitamente um personagem ou um objeto com o fecho do projetor, a fim de concentrar aí a atenção do espectador e a tendência em deixar neste exato instante todas as outras personagens e objetos mergulhados em trevas indefinidas²⁵⁹. Sobre essa estratégia narrativa, o dramaturgo expressionista Georg Kaiser entendeu que o poeta dá forma multiforme à visão que existe desde o início, tremulando como seu próprio sangue, o que lhe imprime um movimento inflexível e veemente. Kaiser declara que é imensa a pressão com o receptáculo que a encerra em uma continuidade, mas que o perigo da ruptura é vencido pela contrapressão: “Que o grito não se eleve acima da fala²⁶⁰”.

²⁵⁷ EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002, p.44.

²⁵⁸ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: História psicológica do cinema alemão*. Ed. Cit. p. 91-2.

²⁵⁹ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 45.

²⁶⁰ KAISER, Georg. *Visão e Figura*. (1918) *In*: p. 114.

Deste feito, Sorge e Kaiser entendem que uma visão multiforme, que construa uma continuidade aleatória através dos fragmentos, possa revelar as forças subjetivas, escamoteadas pela objetividade da existência interior. Para ambos, fragmentar significava destruir o constructo objetivo que represa a existência subjetiva a ser visitada para o florescimento do novo homem, pauta frequente das peças teatrais do período.

Assegurado o caráter expressionista da peça de Sorge, Eisner se implica na tarefa de rechaçar a natureza expressionista de Max Reinhardt, mitificada por Kracauer em *De Caligari a Hitler*. E esta parece ser a tarefa de *A Tela Demoníaca*, impor os limites entre o cinema e suas influências, expressionistas ou não.

O grande Reinhardt, de profunda alma expressionista que defende Kracauer, manifestava pouca compreensão diante dos jovens escritores expressionistas. Eisner afirma que seu temperamento e estilo impressionista dispensavam perfeitamente as experiências dos expressionistas. Já era o mestre da magia sedutora das iluminações. Na segunda metade da *I Guerra Mundial*, Reinhardt viu-se forçado a abandonar os recursos arquitetônicos, não por uma revelação estética, mas do ajuste de sua capacidade criativa, mobilizada para adaptar os recursos de iluminação de modo que pudesse substituir os recursos cenográficos, escassos pelo elevado preço das matérias primas.

Lotte Eisner descreve algumas constantes destes cenários, onde Reinhardt fixou entre duas colunas imensas o lugar onde a ação se desenvolvia integralmente, apenas fragmentada pela luz e pela escuridão. O realizador substituiu as variações arquitetônicas do cenário por luzes que, na inconstância do entrecruzamento sucessivo, se opunham para dar a intensidade de uma atmosfera cuja mobilidade de operação permitia sua constante adequação às exigências da ação. Na encenação, Reinhardt desenvolveu um novo modo de agrupar as personagens, de apanhá-las em toda sua plasticidade posta em relevo pela luz, descobrindo, ao mesmo tempo, que a multidão ganhava mais densidade no segredo das sombras, e não. Em suma, Eisner entendeu que os cineastas alemães não tinham a necessidade de se lembrar da encenação de *O Mendigo* para empregar nos filmes os efeitos de claro-escuro utilizados há tempos no *Deutsche Theater*²⁶¹.

De acordo com a perspectiva de Eisner, Lang aplicou as lições de Reinhardt ao cinema, combinando-as ao apreço pelas possibilidades arquitetônicas, receita que notabilizou os filmes alemães produzidos em estúdio. Para Henri Langlois, o seriado *As Aranhas* (1919) de Fritz Lang é onde podemos vislumbrar a partir dos jogos de luz e sombra o nascimento do

²⁶¹ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 46-7.

estilo fotográfico adotado pelos filmes completamente realizados em estúdio, que vieram a seguir no cinema alemão: arquiteturas gigantescas que superavam as produções históricas italianas²⁶², como *Cabiria* (1914) e *Inferno* (1911).

No campo da encenação, Langlois identifica em *A Morte Cansada* (1921) a aplicação das ideias de Gordon Craig pela estilização metafísica. Essa opção rejeita o expressionismo exterior que consagrou Wiene, ao passo que conserva a expressividade de Poelzig. No entanto, para Langlois, algumas sequências do filme não são inteiramente desobstruídas, apesar da beleza das composições como o episódio oriental que remete diretamente a experiência realizada no filme *Harakiri* (1919). Revendo o filme nove décadas depois é difícil não pensar nas grandes proporções que Lang adota no filme para representar um naturalismo robusto que emoldura a ação. Em *A Morte Cansada*, dois anos depois, Lang constrói um gigantesco paredão de pedra, para estilizar o limite entre a vida e a morte.

Pouco afeito ao caráter ortodoxo do expressionismo, Fritz Lang combina seus conhecimentos das artes plásticas tradicionais ao modernismo da época, marcado pela predominância do estilo expressionista. Na trilha do caligarismo Lang realiza a síntese das duas experiências para dar ao cinema a partir de 1921 uma série de obras primas.

Expressionismo e heterodoxia

Pensando o desenvolvimento do estilo de Lang, Paulo Emilio observa que o cineasta funde em suas criações elementos tradicionais e modernos das artes plásticas, como Langlois no texto *Arquitetura e Germanismo*²⁶³. Uma diferença é sensível: Paulo Emilio não analisa o filme que Langlois afirma anunciar o estilo fotográfico que o notabilizou, *As Aranhas*. O crítico brasileiro parte do princípio que Lang, assim como outros jovens, desbravou a trilha aberta por *Caligari*, com exceção de Ernst Lubitsch.

Pensando a trajetória do cineasta dentro do estilo expressionista, Paulo Emilio considera que em *A morte cansada*, Lang realizou sua obra mais ortodoxa. O expressionismo, combinado à sua formação tradicional e naturalista, foi a receita do que Langlois chamou de expressionismo metafísico, ao sugerir com um muro de pedra os limites entre a vida e a morte, ou o queimar de uma vela, como a duração de uma vida.

²⁶² LANGLOIS, Henri. *Op. cit.* p. 107

²⁶³ *Arquitetura e Germanismo*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 07/02/1959.



A morte cansada (1921)

Em outros termos, Paulo Emilio entende que o cineasta evita com suas adaptações o ato deformador do expressionismo que seduziu Wiene. Para Lang:

O universo deveria ser recriado pelo arbítrio do espírito não para dar forma ao caos, mas para impor uma ordem coerente que não existe no mundo real. Os telões de *Caligari*, mesmo quando dispostos para sugerir casas e ruas, são essencialmente pintura ou gravura e não era possível confiar a essas manifestações expressionistas impregnadas de polemica uma função ordenadora superior²⁶⁴.

Lang transformou seus filmes em catalisadores do que mais havia de novo no mundo das artes combinando-os ao estilo tradicional. Langlois denomina que o cineasta criou suas obras sobre um expressionismo heterodoxo, permitindo-lhe atingir a unidade superior na composição da imagem. Para o crítico, Lang tinha uma personalidade forte, a mesma que havia faltado a Wiene nas filmagens de *Caligari*. Ao contrário de Wiene, Lang teria participado atentamente dos trabalhos de pré-realização dos cenaristas Herlth, Rorig e Hunte, influenciando no resultado final a partir de um processo em que ambos poderiam visualizar o filme antes que este fosse rodado: a confecção de croquis²⁶⁵.

D' *A morte cansada* à *Siegfried*, Paulo Emilio reconhece no segundo o gosto pelo grande espetáculo que Lang herdou de Max Reinhardt, indicado pela subordinação de seu estilo cinematográfico à disciplina rigorosa da arquitetura, levada aos pontos máximos. Embora não sendo a manifestação mais ortodoxa do expressionismo, Paulo Emilio concorda que *Siegfried* levou até as últimas consequências o anseio fundamental da escola, isto é, a procura da integração de todos os elementos do filme numa unidade plástica superior.

²⁶⁴ *Idem*.

²⁶⁵ LANGLOIS, Henri. *Op. cit.* p. 115-6.

O emprego da arquitetura por Wiene em *As mãos de Orlac* e em *Siegfried*, de Fritz Lang compactuam dos mesmos objetivos, produzir harmoniosamente a fusão entre personagem e cenário por meio do jogo de luz e sombra. Para atingir seu objetivo, Lang levou até as últimas consequências os desejos mais fundamentais da escola expressionista, conciliando sua rejeição ao princípio deformador, o que o difere de Wiene. Talvez também por esse desejo tenha sugerido a inserção da história moldura no roteiro original de Mayer e Janowitz em *Caligari*, não apenas para enquadrá-lo no movimento artístico da época, satisfazendo o desejo comercial de seus produtores, mas para criar embrionariamente uma reflexão narrativa que produzisse a unidade por meio da contradição, não apenas entre o eixo conformidade e revolução, sob a ótica de Kracauer, mas entre real e irreal, retilíneo e distorcido.

Talvez seja por esse motivo que Lotte Eisner considerou que em *A morte cansada*, Lang tenha criado uma atmosfera expressionista com outros meios de expressão. Segundo a autora, enquanto o cenário fantasticamente deformado de *Caligari* não busca mais que o arabesco voluntariamente plano e linear, com Lang a arquitetura reage contra a visão bastante gráfica do estilo de sua época. Ao retratar sua pequena vila anônima, em alguma parte da Alemanha, evidencia uma moldura misteriosa mais viva e penhorável que aquela onde vive o sonâmbulo Césare. Pois, com Fritz Lang, a utilização sutil da luz cria uma plástica arquitetural que por contraste da luz e da sombra, não pretende compor, como em *Caligari*. Seguindo Eisner, os filmes de Lang estão dominados por esta plástica, mesmo depois que as velhas casas e os telhados angulares não formam mais que um fundo quase místico, pela realização do destino inexorável imposto aos personagens sem nome, como a pequena vila, e denominados impessoalmente, “o homem”, “a jovem filha”, “o estrangeiro”, ou “a prostituta”, segundo a fórmula expressionista²⁶⁶, onde os indivíduos são veículos de expressões subjetivas. Para Eisner, Lang ressaltou o papel preponderante atribuído à luz na encenação e na ação dramática:

Com efeito, nos seus jogos inomináveis, seus contrastes com a obscuridade ou seu *Sfumato* dissolvente que lembra água-forte, a luz reina sobre os filmes alemães dessa época. No estúdio, nos amamos iluminar os cenários por debaixo e estes acordos quase estridentes de sombras e de superfícies radiantes lhes dão um aspecto irreal: ou ainda nós iluminamos violentamente os cenários para fazer sobressair às arestas. Esse relevo excessivo, cercado de luz, não é mais então perceptível que como uma reunião de linhas de uma brancura ofuscante. Lang não se servira jamais da luz com fins unicamente decorativos; ela é para ele um meio de acentuar a estrutura natural do cenário²⁶⁷.

²⁶⁶ EISNER, Lotte H. *Notes sur le style de Friz Lang*. *Op. cit*, p. 6.

²⁶⁷ *Idem*.

No encaixe de Paulo Emilio, dentre os recursos empregados por Lang em *A morte de Siegfried*, a arquitetura aparece como monumento decorativo, aplicado não apenas às florestas e aos interiores do palácio ou das catedrais, mas igualmente aos figurantes e intérpretes, enquanto o crítico incumbe-se da tarefa de ilustrar suas conjecturas:

Os guardiões da Borgúndia são frisos, os escravos do rei dos Nibelungos são figuras ornamentais para a gigantesca taça dos tesouros, os reis vassalos de Siegfried constituem um grupo escultórico, os soldados que sustentam a ponte por onde desce Brunhild são pilastras²⁶⁸.

Paulo Emilio considera que na realização de Fritz Lang, os elementos e as formas que se ordenam geometricamente possuem a mesma função decorativa dos desenhos nas paredes ou nas roupas: o branco e o preto da película são distribuídos decorativamente, assim como a túnica alva de Siegfried opõe-se à armadura sombria de Hagen. Na escadaria da catedral, a clara procissão formada por Kriemhild e suas servas entra em conflito com o séquito negro de Brunhild.

Os personagens se movem lentamente, dentro da encenação expressionista, o que os possibilita não quebrar o ritmo fundamental da expressão: são estátuas, com exceção de *Siegfried*, representante do sangue ágil e tumultuoso da raça ariana. “A câmera quase não se movimenta, para não perturbar a harmonia das composições plásticas acabadas.” Segundo Eisner, a simetria do filme produz um ritmo lento, inexorável como a fatalidade que paira sobre esta epopeia bárbara, convertendo muitas vezes o corpo humano no cenário. Em *A Vingança de Kriemhild*, a arquitetura rígida e serena de *Siegfried* é destruída pelo fogo e pela hecatombe, quando ao lado de seu marido Átila, Kriemhild o persuade a lançar sua horda de hunos contra os burgúndios, encerrando o filme numa orgia de destruição²⁶⁹.

O apelo à tradição e a vontade moderna

Seguindo as bases de seu livro, Kracauer realiza a análise do filme a partir da história da sociedade. *Siegfried* foi a obra que inaugurou a fusão da *Decla-bioscop* com a reacionária *UFA*. O crítico alemão atribui a total responsabilidade do roteiro tradicional à Thea Von Harbou, segundo ele, escritora afeiçoada aos temas épicos, que compactuavam com os interesses da *UFA*.

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ LANGLOIS, Henri. *Op. cit.*, p. 113.

O roteiro elaborado livremente adaptava antigas fontes da cultura alemã a um conjunto de significados próprios da sociedade contemporânea. O mito nórdico, para Kracauer, foi explorado e deu forma ao obscuro romance que apresentou personagens lendários possuídos por primitivas paixões, assim como a presença das ideias wagnerianas – a evidência das extremas dificuldades sempre superadas pelo invencível herói.

O crítico alemão funda seu argumento em uma entrevista de Lang, em que afirma que a importância de *Siegfried* residia em este ser um documento nacional destinado a fazer propaganda da cultura alemã em todo o mundo. Kracauer se interessa apenas por sua austeridade estrutural, que Lang soube se valer das composições decorativas para simbolizar o destino ao invés de recorrer ao estilo pitoresco da ópera de Wagner ou a alguma espécie de pantomima psicológica. Para o crítico, a compulsão que o destino exerce é espelhada esteticamente pela rigorosa incorporação de todos os elementos estruturais numa moldura de formas lúcidas²⁷⁰.

Ao contrário de Kracauer, Paulo Emilio pensa o filme de Lang e Harbou partindo da obra de Wagner, matéria prima de suas inspirações. Seguindo Paulo Emilio, o cineasta e a roteirista construíram o filme seguindo alguns ordenamentos de passagens das diferentes versões da epopeia original para recriar no cinema a unidade da tragédia grega que o autor de *O anel dos Nibelungos* tentara alcançar com o drama musical. Segundo Paulo Emilio, Wagner nunca escondeu sua intenção de afirmar diante do mundo a perenidade e o orgulho da alma germânica invencível. Na proposta de Lang, havia um comentário sobre a situação histórica da Alemanha derrotada que nos padrões arquitetônicos ou decorativos do filme sugeria o poder irresistível do destino, a vingança:

Os Nibelungos desdobra-se em cenas demoradas que tem todas as qualidades de retratos. Sua vagarosa precissão, que caracteriza a esfera mítica como estática, é calculada para chamar a atenção para a ação propriamente dita. Esta ação intrínseca não coincide com a sucessão de traições e assassinatos, mas deve ser encontrada no desenvolvimento de impulsos ardentes e paixões que crescem imperceptivelmente. Nada mais é do que o processo vegetativo através do qual o destino se realiza²⁷¹.

Das opções arquitetônicas empregadas em *O Anel dos Nibelungos*, os personagens transformados em fórmulas geométricas enrijecidas fazem parte da inversão do caráter deformador do expressionismo ortodoxo. Lang faz do uso dos traços retilíneos a base da construção sugestiva de sua metrópole.

²⁷⁰ *Idem*, p. 112-4.

²⁷¹ GOMES, P.E.S. Arquitetura e Germanismo. *Op. cit.*, p. 03-5.

No artigo *Metrópolis, arquitetura e ideologia*²⁷² Paulo Emilio observa no filme uma veia profética, repetindo a fórmula de *Nibelungos*. Tentando exprimir Fritz Lang do conteúdo ideológico do filme, o crítico o entende como uma fábula de antecipação, intrínseca ao que pensava Lang sobre a civilização industrial da época, combinada às preocupações mais racionalistas do romance policial. Temos como exemplo o desenvolvimento dessas questões em seus filmes posteriores como *Espiões* (1927), *M* (1931) e *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933). Sempre vilões que estão a arquitetar a destruição da sociedade. Os judeus?

Os filmes *A Morte de Siegfried* e *A Vingança de Kriemhild*, da saga *O Anel dos Nibelungos*, conferiram a Fritz Lang um grande prestígio artístico e comercial o que, segundo Paulo Emilio, satisfiz completamente o cineasta, pois o cinema daqueles anos estava animado por estímulos novos que não transpareciam nos amplos afrescos do díptico dos *Nibelungos*. Nos filmes da época, as fantasias expressionistas ou as voltas românticas ao passado estavam surgindo como estilizações da atualidade, onde se infiltravam as polêmicas sociais do período. O crítico menciona que era importante para Lang ver-se aceito não só como expressão de fidelidade aos valores tradicionais da cultura germânica, mas também como homem e artista moderno.

As imagens desses filmes evocavam um estilo fora de moda, lembrando a pintura de Böcklin²⁷³, que não facilitava a transmissão do apelo às conseqüências germânicas que Lang julgava ter inculcado em sua obra. Kracauer compartilha desta opinião de modo sintetizado, e Eisner acrescenta que, ao escolher para *Siegfried* uma arquitetura monumental, estava sob influência de Leopold Jessner, cenógrafo do cinema e do teatro, igualmente responsável pelo filme *Escadas de Serviço* (1921).

Segundo Eisner, Jessner tinha como preferência coordenar ou subordinar em sóbrias simetrias as diferentes partes de uma cena sobre um palco em desníveis harmoniosos, combinando tendências do expressionismo ao construtivismo que em seu estilo era predominante. Jessner não se utilizava das escadas apenas para variar a disposição dos grupos de personagens, mas também para caracterizar simbolicamente os estados de espírito, exprimindo-os visualmente entre extremos (exaltação ou depressão). Fazia das escadas palco de sua encenação que, no decorrer dos diálogos, enfatiza a superioridade ou inferioridade

²⁷² *Ideologia de Metrópolis*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 14/02/1959.

²⁷³ A pesquisa aponta para a proximidade plástica de *Ilha dos Mortos*, série de quadros do pintor suíço Arnold Böcklin semelhantes ao castelo dos burgúndios ou também a casa do ferreiro Mime, encravada nas montanhas.

psicológicas ou sociais das personagens, colocadas em níveis diferentes para assim concretizar a distância que as separava²⁷⁴.

Atentos à referência, fica difícil esquecer-se de *Siegfried*, nas cenas em que Kriemhild e seu séquito sobem as escadarias da catedral para confrontar as maledicências proferidas por Brunhild sobre Siegfried, ou ainda na ação em que o herói adentra o castelo dos Burgúndios. O rei Guilherme encontra-se sentado no alto de seu trono, mas quando Siegfried demonstra seu poder, o rei dos Burgúndios desce ao mesmo plano do herói, comungando assim sua igualdade social.

Em *Siegfried*, a organização simétrica dos figurantes faz do corpo humano parte da estrutura cênica, concebendo pela fusão de cenário e corpos estáticos, a unidade plástica da imagem. No filme, Eisner demonstra em sua análise que o corpo humano muitas vezes se transforma em um elemento do cenário e em *Metrópolis*, o corpo torna-se fator básico da arquitetura em si, fixado com outros corpos num triângulo, numa elipse, num semicírculo. Para a autora, a estilização geométrica era o último vestígio da estética expressionista presente no filme, mas mesmo assim, mantinha suas multidões dispostas arquiteturalmente, vivificadas pelo movimento²⁷⁵. Em *Siegfried*, o estilo de Lang ainda se desenvolvia entre a tradição germânica, na qual se implicava, ao mesmo tempo, em resolver problemas estéticos suscitados pelas influências do expressionismo.



Siegfried

Entendendo os filmes de Lang a partir da dialética entre modernidade e tradição também orientou os caminhos percorridos por Henri Langlois, ao comentar os filmes do realizador. Dividindo-os entre a lenda antiga e a lenda moderna, Langlois posiciona

²⁷⁴ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 85.

²⁷⁵ *Ibidem.* p. 154.

Metrópolis no centro de duas tendências na carreira do diretor, tendo de um lado *A morte cansada*, *Siegfried*, *A vingança de Kriemhild* e do outro, *Mabuse, o jogador*, *Os Espiões*, *A Mulher na Lua* e *M, O vampiro de Dusseldorf*. Todos tratando apenas de um problema: aquele entre a justiça e a fatalidade²⁷⁶. Do ponto de vista arquitetônico, em *Metrópolis* Lang combina o monumental e o moderno, a nova *Torre de Babel* e a usina, palco da exploração dos trabalhadores.

Sobre *Metrópolis*, Paulo Emilio considerou que o filme marca o momento que Lang decide renovar sua mensagem em termos modernos, porque não estava satisfeito com a abordagem da atualidade – ou da sociedade moderna – representada por outros cineastas alemães. Para o crítico, Lang acreditava que os filmes de rua ou os ensaios psicológicos e sociais eram por demais humildes e pouco vigorosos. O tom profético era-lhe essencial, estímulo que o motivou a abordar a problemática social moderna com uma obra de antecipação. Para Paulo Emilio, Lang não apenas participou da elaboração do livro com Thea Von Harbou, como teve uma ação determinante na adaptação para o cinema.

Estilisticamente, Paulo Emilio reconhece o parentesco entre *Metrópolis* e *Os Nibelungos*. Evitando mal entendidos ideológicos, o crítico explica que o conceito de massa empregado em *Metrópolis* é compreendido no sentido de agrupamento humano e de volume arquitetônico, o que para Eisner derivava das movimentações das tropas de figurantes dirigidas por Max Reinhardt na arena do *Grosses Schauspielhaus*, assim como as manifestações do teatro expressionista e a referência ao choque das massas comum ao teatro de Piscator. A preocupação plástica, de ordem geométrica, identifica ambas as obras:

Do ponto de vista ornamental, aos frisos de Guardiões da Borgúndia corresponde à fila de operários feridos, e aos anões Nibelungos, os cachos de crianças que procuram escapar da inundação. Se *Metrópolis* não tem o rigor harmonioso de *Siegfried*, é que no primeiro caso Lang se esforçou em pensar modernamente e no outro, tinha se limitado a confiar a expressão de seus sentimentos a um sistema mitológico tradicional e bem estabilizado²⁷⁷.

Se a simetria estática dos *Nibelungos* emana um ritmo lento, inexorável como a fatalidade de uma narração milenar, esse ritmo torna-se dinâmico nos movimentos das massas em *Metrópolis*. Eisner compreendeu essa característica do estilo de Lang a partir da influência de Reinhardt, combinada com a transformação da encenação que estava em desenvolvimento no novo teatro expressionista. Segundo a autora, no teatro expressionista a multidão tornou-se massa sombria e compacta, amorfa, submissa a um movimento quase mecanizado, pesado e

²⁷⁶ LANGLOIS, Henri. *Op. cit.* p. 114.

²⁷⁷ GOMES, P.E.S. *Arquitetura e Germanismo. Op. cit.*, p. 4.

de onde se soltam em intervalos ritmados personagens que mais pareciam líderes de coros antigos. O comentário sobre esta encenação expressionista convém particularmente à massa de escravos de *Metrópolis*, de seres sem personalidade, de ombros curvados, vestidos de um costume sem época, habituados a abaixar a cabeça, resignados. Fritz Lang parece ter tido a presciência do futuro quando ele imprime a esta multidão seu movimento monótono e contínuo, essa marcha fúnebre que prefigura o desfile a passo de ganso para a sepultura²⁷⁸.



Metrópolis

Pensar modernamente significava reconhecer o sentido caótico da metrópole, em sua pluralidade dinâmica, peculiar da sociedade moderna. Para Paulo Emilio, *Metrópolis* foi inspirada na viagem de Lang à Nova York, compondo seu filme segundo um modernismo sufocante, distinto da rigidez convencional mais arejada de *Siegfried*. Os pontos de contato entre *Metrópolis* e seu predecessor, sob esse aspecto, resumem-se à arquitetura monumental e decorativa.

Para Kracauer, a cidade construída nesse filme é uma espécie de super Nova York, concretizada na tela com a ajuda do chamado processo *Shuftan*, um engenhoso truque com espelho que permite a transformação de pequenos modelos em estruturas gigantes. Esta metrópole cinematográfica do futuro é dividida entre uma cidade alta e uma baixa:

A alta é o domicílio de proprietários de grandes empresas, altos executivos e jovens ricos e elegantes à procura de prazer. Na cidade baixa, fechada à luz do dia, os operários trabalham em monstruosas

²⁷⁸ EISNER, Lotte H. *Notes sur le style de Friz Lang. Op. cit*, p. 12.

máquinas. Eles são escravos em vez de trabalhadores. O filme trabalha sobre sua rebelião contra a classe dominante do mundo superior, e termina com a reconciliação entre as duas classes²⁷⁹.

Sob o conteúdo ideológico do filme, Eisner entende que a reconciliação superficial dos operários de mãos calejadas com o patrão insensível, obtida graças à intervenção de seu filho, conclui-se com a inserção de uma cartela demonstra a ideologia da UFA e da trama de Harbou: “coração mediador entre o cérebro dirigente e o braço laborioso”.

Demonstrando aversão a tudo o que é de autoria de Harbou, Eisner associa a ideologia do filme ao que viria a seguir: a convergência entre o sentimentalismo e o gosto deplorável pela falsa grandeza faria Harbou naufragar rapidamente nas trevas da ideologia nazista. Opinião não compartilhada por Kracauer, ao pensar que a elaboração do roteiro advém da combinação entre sensibilidade e perplexidade, e Thea Von Harbou era não apenas sensível a todas as tendências subterrâneas da época, como também se valia indiscriminadamente de quaisquer recursos capazes de instigar sua imaginação: “*Metrópolis* foi rico em conteúdo subterrâneo que, como contrabando, havia cruzado as fronteiras da consciência sem ser questionado.” Kracauer retoma a temática da conciliação entre as classes, afirmando que a concessão do superindustrial é apenas efetivado para gerar uma política de apaziguamento, que não apenas evita a vitória da causa operária, como amplia o poder dos opressores sobre os oprimidos. Ao concordar com Freder, seu filho, o industrial adquire íntimo contato com os operários, pondo-se assim em posição de influenciar sua mentalidade²⁸⁰.

Tentando desbravar a ideologia de *Metrópolis*, Paulo Emilio atribui a Lang e Harbou uma espécie de permeabilidade passiva dos seus espíritos, não só aos temas tradicionais da cultura germânica, mas igualmente às ideias que estavam no ar (1927), quer dizer, as mesmas brisas que respiravam os socialdemocratas, os comunistas e os nazistas. Para Paulo Emilio, a confusão da mensagem moral incluída em *Metrópolis* não era apenas responsabilidade da UFA ou Harbou. O crítico não exime Lang da questão, e faz do comentário sobre o conteúdo ideológico plataforma para ver na formação intelectual de Lang uma desproporção caricatural entre seu rigoroso gênio plástico e a inconsequência de seu pensamento. Pensando nestes termos, talvez seja possível que a debilidade ideológica de Lang ao facilitar a recepção de ideias e sentimentos que lhe eram exteriores, tenha dado ao filme a faculdade de refletir sobre a atmosfera ambígua de uma sociedade nos anos que precederam uma escolha grave para o seu destino.

²⁷⁹ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.* p. 175.

²⁸⁰ *Idem*, p.190.

Acercando-se das considerações de Kracauer, Paulo Emilio entende que em *Metrópolis*, a visão do sistema capitalista é levada até as últimas consequências. Na base da sociedade, trabalhando e vivendo nos subterrâneos da metrópole, jaz a massa escravizada e automatizada dos proletários. Não existem praticamente setores intermédios na pirâmide social, e no pináculo, em jardins onde reina a eterna primavera, a classe dos patrões passa sua existência de prazeres. Quem controla tudo é Joh Fredersen, que não é ditador do tipo totalitário, mas um superpatrão que controla o submundo operário, não com sua polícia organizada, mas graças ao trabalho de espionagem dos contramestres.

Paulo Emilio considera ser necessário não nos deixarmos ofuscar pelo modernismo do pensamento de *Metrópolis*, a ponto de perdermos de vista a sua combinação com temas tradicionais da civilização alemã. Apoiando-se em Spengler, insiste na peculiaridade e no vigor do catolicismo germânico no quadro geral do florescimento da cultura fáustica ou ocidental, e admira o nascimento simultâneo dos mitos de Maria e do diabo, que no universo gótico são inseparáveis. As formulações de Lang e Harbou nunca são inteiramente conscientes e não é por acaso que a Maria de *Metrópolis* tem como a figura mitológica, o papel de intercessora, e que a força diabólica assuma a sua aparência, a fim de melhor conduzir os homens à perdição.

Sob a ótica do crítico, Spengler apresentou o espírito de intervenção como dominante da cultura ocidental, chamando a atenção para o perigo propriamente fáustico, que corriam os inventores, isto é, de que o diabo interviesse no jogo. Na moderníssima *Metrópolis*, última consciência das invenções, o inventor vive numa cabana medieval e expressionista, cercado de livros que poderiam pertencer à biblioteca de ciências ocultas do Dr. Caligari. Esse ambiente indica a vocação diabólica de Rotwang, cujo cérebro poderoso, após ter dado ao superpatrão capitalista os instrumentos de seu poder, ainda lhe fornece um demônio em forma de mulher, cuja tarefa é perturbar a nascente ânsia de justiça dos proletários. Para Paulo Emilio, a conciliação entre o cérebro dirigente e o braço laborioso evoca Goebbels. Tal conteúdo estreita a mescla entre arte e política.

Segundo João Bernardo, a política considerada como arte constituiu a modalidade específica do irracionalismo fascista. Enquanto movimento comum a todos os estratos e classes sociais, o fascismo não podia ser senão um irracionalismo, apagando de maneira mítica os conflitos e antagonismos que dividiam inconciliavelmente a sua múltipla base social. Este irracionalismo manifestou-se no predomínio atribuído a forma, e assim tornou-se

arte²⁸¹, e em *Metrópolis*, temos a conciliação entre modernidade e tradição no estilo, entre razão e irracionalismo.

A partir das ideias de Jeffrey Herf, podemos considerar que o paradoxo entre tradição e modernidade existente em *Metrópolis* faz parte de uma tendência no pensamento alemão que procurava conciliar as ideias anti-modernistas, românticas e irracionalistas existentes no nacionalismo alemão com a mais óbvia manifestação da racionalidade de meios e fins da tecnologia moderna. Cunhando o termo modernismo reacionário, Herf afirma que estes pensadores ensinaram a direita alemã a falar de tecnologia atrelada à cultura, incorporando a tecnologia moderna ao sistema cultural do nacionalismo alemão moderno, sem lhe diminuir os aspectos românticos e antirracionalistas. Eram nacionalistas que desviaram do bucolismo voltado para o passado o anticapitalismo romântico da direita alemã, apontando em lugar disso para o caos disforme do capitalismo em uma nação unida, tecnologicamente adiantada²⁸². Dessa forma, as portas estavam abertas ao nazismo.

Valendo-se da obra de Kracauer, Paulo Emilio relembra que Hitler e Goebbels assistiram *Metrópolis* em 1927 e o primeiro considerou que Fritz Lang era o homem ideal para criar o cinema nazista. Hitler se impressionou pelo gosto grandioso de Lang, mas é provável que muita coisa o tenha interessado na babel ideológica de *Metrópolis*. No espírito de Lang e seus decoradores, a estrela de David na porta de Rotwang indicava apenas que o inventor era iniciado nas ciências esotéricas, mas para os nazistas tratava-se do próprio símbolo do judaísmo. As ações de Maria diabólica causaram-lhe maior satisfação, já que segundo o hitlerismo os judeus eram ao mesmo tempo os responsáveis pela corrupção da burguesia e pelo fermento revolucionário no proletariado.

Paulo Emilio afirma que após *Metrópolis*, Lang filmou sua tradicional obra policial, e em seguida, *A Mulher na Lua*. Quando os nazistas chegaram ao poder, Goebbels o convocou, porém ele recusou as propostas e, diante da reprovação de seu filme *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933), exila-se. Passou rapidamente pela França onde realizou *Lilion* (1934), pela *Fox Europa* e em seguida iniciou sua frutuosa carreira americana. A ruptura com a Alemanha significou o fim de seu casamento com Thea Von Harbou e igualmente com o estilo monumental arquitetônico e a temática profética, levando apenas na bagagem a vontade de apurar a plasticidade da imagem.

²⁸¹ BERNARDO, João. *Labirintos do fascismo: Na encruzilhada da ordem e da revolta*. Porto: Afrontamento, 2003, p. 736.

²⁸² HERF, Jeffrey. *O Modernismo Reacionário: Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no III Reich*. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 13-4.

Uma galanteria jamais desmentida?

Após a fuga de Fritz Lang e da adesão de Thea Von Harbou ao nazismo, a crítica posterior, principalmente a dos anos 1950, passou a atribuir tudo o que era de duvidoso na obra do cineasta à influência da esposa. Paulo Emilio se implica dessa tarefa, levantando dúvidas sobre toda a colaboração entre Harbou e Lang, sendo a primeira sobre a autoria conjunta do roteiro de *O Sepulcro Indiano*, grande sucesso de bilheteria do velho cinema alemão, e que para Paulo Emilio Lang teria partilhado com a escritora os méritos como um gesto de galanteria. No livro de Eisner, a autora não alimenta os comentários de Paulo Emilio, aparecendo o *Sepulcro Indiano* como a primeira parceria entre Lang e Von Harbou. A seguinte colaboração foi na elaboração do argumento de *A Morte Cansada*, que se repetiu nos filmes posteriores.

O crítico afirma que muito pouco da personalidade intelectual e artística de Von Harbou era conhecida até então, mas as esparsas informações encontradas na leitura de *A tela demoníaca* sugerem a preferência da escritora por histórias melodramáticas, embebidas de sentimentalismo e falsa grandeza, aspectos que a fariam naufragar rapidamente nas trevas da ideologia nazista²⁸³. Segundo Paulo Emilio, Fritz Lang a conheceu quando ela era uma escritora da moda, produzindo obras que poucos anos depois caíam no esquecimento. Apoiando-se na trajetória artística da escritora, o crítico recusa-se a imaginar Thea Von Harbou exercendo alguma poderosa influência em Lang, pois a vê como uma mulher abandonando uma literatura frívola para acompanhar os desígnios mais altos de alguém que lhe revelara as possibilidades de um novo meio de expressão.

Asseguradas as categorias sentimentais inerentes às obras frívolas de Von Harbou, Kracauer nos fornece uma pista importante sobre suas contribuições. Em *Dr. Mabuse, o jogador*, o argumento é realizado mais uma vez em parceria. Dois anos após o lançamento, Lang concede uma entrevista sobre o filme, momento que o eleva ao status de um documento do mundo vigente. Kracauer se vale desse comentário para justificar a indissociável relação entre filme e sociedade, da força do filme enquanto retrato histórico de uma época. O sucesso internacional do filme, assim como suas virtudes documentais, destacou as muitas emoções que o filme oferecia²⁸⁴. Para a crítica do pós-guerra estava clara a divisão de funções, assim à Thea Von Harbou caberia os sentimentos, e ao cineasta, todo o resto.

²⁸³ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 151.

²⁸⁴ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.*, p.100.

No momento em que Paulo Emilio escrevia, o pequeno volume de informações reunidas amparava sua tese de que as parcerias entre o cineasta e a escritora não passavam de uma galanteria jamais desmentida, retratando a avidez de Lang em elevar as ambições artísticas e intelectuais da esposa. Tal esforço teria sido contraproducente para o cineasta, pois para o crítico, Harbou não tinha fôlego de grande escritora e o resultado das ambições que o marido lhe inculcou foi o livro *Metrópolis*. Como tinha algo de seu, Lang o fez de base para o roteiro de seu filme.

Porém, não é a impressão que temos ao assistir um filme como *Phantom* de Murnau, cuja história retrata um jovem com ambições literárias que acaba vendo seu sonho naufragar. Diante da imagem de sucesso propagandeada na cidade, decide sustentá-la com os empréstimos de uma usurária, falseando sua reputação. O roteiro apresenta como o escritor é seduzido por uma jovem que se aproveita da situação para receber grande número de presentes. Enquanto isso, sua família sucumbe pela miséria e numa medida desesperada, é aprisionado como cúmplice do assassinato de sua credora. De verdugo, é apresentado como vítima das circunstâncias que o envolvem nas ambições alheias, da *femme fatale* (Fern Andra) e do amante de sua irmã. O roteiro de Harbou apela para o sentimentalismo, e enquanto seu filho gasta até o último centavo sua mãe padece na miséria. Não temos qualquer evidência na participação de Fritz Lang na obra, e a história nos parece consistente. Durante os anos 20, ainda casada com Fritz Lang, escreveu scripts para F.W Murnau, Arthur Von Gerlache Joe May, ampliando sua atividade profissional para além da vida afetiva.

Como já sabemos, após a censura de *O testamento do Dr. Mabuse*, Lang se exila e Thea Von Harbou adere ao nazismo. Passados quatorze anos de colaboração intensa, podemos observar sua produção sem a influência do marido. Em 1933, dirige *Elisabeth und der Narr*, cujo roteiro e o cenário são assinados por Walter Reimann. Em seguida, dirige e escreve *Hanneles Himelfahrt*, repetindo a parceria com Reimann no cenário²⁸⁵. Após a aventura como diretora, Harbou escreveu romances e roteiros para o cinema, mantendo seu trabalho sem o marido, mas cuja qualidade apenas poderia ser analisada com a comparação integral de sua obra. E Lang, como relembra Paulo Emilio, jamais alimentou as acusações daqueles que estavam a caçar os partidários de Hitler. Como pouco se sabia desta personalidade do cinema alemão, bastaram suas opções políticas para ser sentenciada à mediocridade. É necessário reavaliar, em meio às contradições do discurso, porque segundo a crítica, a Lang atribui-se os créditos e à Harbou, sua sombra.

²⁸⁵ *Reichsfilmarchiv*. Inländische Film, 1933.

Consumida pelas ideias fascistas, Harbou combinou sentimentalismo e gosto de grandeza em seu estilo como contraponto à crise que abalava a sociedade alemã. Como sabemos, o fascismo se desenvolve como regime apenas nos períodos de crise, porque ele não tem um princípio fundamental ou uma clientela natural. Para João Bernardo, o fascismo é uma solução heroica, é o partido na nação em cólera e, principalmente, dessa camada da nação que se satisfaz com a vida burguesa, mas que as crises perturbam, que as atribuições irritam e indignam e que intervêm então brutalmente na vida política com reflexos puramente passionais, quer dizer, a classe média²⁸⁶.

A convergência da sociedade ao fascismo foi para Harbou um excelente mercado para suas ideias sentimentais e embebidas de heroísmo. Colaborou com uma comunidade em ação, que adotou como inimigo interno as minorias: ciganos, romenos, homossexuais e israelitas. A ponte entre o passado e o futuro, entre modernidade e tradição permitiu ao nazismo pensar de forma diferente a perenidade da raça, induzindo o elemento dinâmico no âmbito da tradição. “Foi a articulação entre o racismo concebido pela linguística romântica e o racismo formulado nos termos da ciência biológica que abriu a Hitler o caminho da revolução no interior do conservadorismo²⁸⁷”. E se pensarmos *Metrópolis* e *M – O Vampiro de Dusseldorf* em conjunto, essa receita se completa para afirmar que o mal está entre nós, seja para provocar o conflito social, ou para assolar as cidades e assassinar crianças indefesas. A porta estava aberta para o que viria a seguir, o *holocausto*.

Lubitsch, esse desconhecido²⁸⁸

Com a ascensão de Hitler, a teoria transformou-se em política, e não tardou para que os campos de concentração concentrassem em suas instalações as minorias étnicas. Nesse contexto, a pequena burguesia israelita, proprietária de comércios, joalherias, barbearias – para citar Chaplin – foram alvo de perseguição do regime e da truculência das milícias, que viam na detenção do capital pelos judeus a origem da crise alemã, em outras palavras, um inimigo interno a ser combatido.

²⁸⁶ BERNARDO, João. *Labirintos do fascismo: Na encruzilhada da ordem e da revolta*. Porto: Afrontamento, 2003, p. 155.

²⁸⁷ *Idem*, p. 684.

²⁸⁸ *Lubitsch, esse desconhecido*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 28/02/1959.

Anos antes da ascensão do nazismo, o universo das lojas, dos comércios e da vida que dela emanava foi tema recorrente na carreira de Ernst Lubitsch. Pensando o mundo das *Konfektions* retratados pelo cineasta, Paulo Emilio se distancia do foco central do ensaio para prestar vulto à contribuição do trabalho de Eisner. Sua intenção não possui a gratuidade pedante de um admirador, mas revela no percurso a intenção de considerar a singularidade da autora para compreender o mundo das pequenas lojas administradas por uma pequena burguesia israelita.

Relembrando a primeira impressão que a leitura de *A Tela Demoníaca* suscitou, Paulo Emilio teria sido acometido por certa insatisfação, cuja natureza não foi capaz de definir; névoa desfeita a partir de uma segunda leitura. Para compreender os limites da abordagem de Eisner, Paulo Emilio investiga o contrato editorial firmado pela autora que determinava a construção de um panorama de quarenta anos de cinema alemão. Segundo o crítico, a autora teria alcançado seu propósito se tivesse se contentado em traçar um panorama, mas a massa de conhecimentos diretos que tinha impediu-a de fazer apenas um resumo do que já existia sobre o assunto:

Como não lhe foi facultado escrever em bases diferentes das conhecidas, valendo-se dos desenvolvimentos críticos em relação aos antecessores que esse trabalho acarretaria, Eisner escolheu apenas alguns temas, ilustrando-os com uma rápida análise de filmes e de personalidades de cineastas. Seu livro é precioso, mas na riqueza de sugestões que contém, das direções da pesquisa que sugere.²⁸⁹

Segundo as apreciações de Paulo Emilio, o livro reflete a dedicação de Eisner em tornar públicas suas anotações a respeito dos filmes alemães, coligidas durante trinta anos de vida dedicada a ver e comentar o cinema. Filha de judeus, Eisner tornou-se cidadã francesa e teria assumido uma série de preconceitos franceses contra certas características da Alemanha. Segundo Paulo Emilio, a formação cultural de Eisner era basicamente germânica, onde estava assentada sua aprofundada noção de cinema e das outras artes do período, embora com o advento do nazismo, a autora tivesse se esforçado em se distanciar de suas raízes germânicas.

Afastando-se das polêmicas e da conjuntura social dos filmes de Lubitsch, Paulo Emilio dirige-se ao imediato: a recuperação e difusão de sua obra alemã. Atribui ao trabalho de prospecção das cinematecas a oportunidade de difundir filmes que há muito tempo estavam encarcerados em suas latas, isso para comentar a importância do trabalho de prospecção que no Brasil resultou na descoberta em Catanduva de *Romeu e Julieta na Neve* (1920), com Lotte Neumann e *A Gatinha Selvagem* (1921), com Pola Negri, filmes que foram tragados pelas

²⁸⁹ GOMES, P.E.S. *Op. Cit.*, p. 17.

chamas no incêndio da *Cinemateca Brasileira*, mas que anteriormente permitiram verificar, pelos fragmentos projetados numa sessão pública em 1955, a intensa qualidade cômica e o ritmo vivo dessas mostras.

Die Puppe, que em seu tempo foi exibido no Brasil com o título de *A Boneca do Amor*, foi realizada no mesmo ano que *A Princesa das Ostras*, filme acusado de ridicularizar grosseiramente os hábitos estadunidenses²⁹⁰. Paulo Emilio vê na carreira do cineasta grande produtividade, que o possibilitou emplacar em 1919, outros quatro filmes. Na *Semana de Cultura Cinematográfica*, *Die Puppe* agradou até os piores inimigos das comédias alemãs, atribuindo à exceção o simples fato da possibilidade de a terem revisto anos depois de sua produção. Esta seria a primeira projeção do filme no Brasil e sua experiência teria surgido para revelar mais uma clamorosa injustiça da história do cinema.

O mundo das *Konfektions*

Em *Lubitsch, esse desconhecido*, Paulo Emilio elabora, em consonância com as considerações de Eisner, o complemento explicativo para a exibição de *A Boneca do Amor*, em que a autora chama a atenção para o humor característico dos berlinenses e do espírito que reinava nas *Konfektions*, isto é, nas lojas de roupas e armarinhos onde predominava uma pequena burguesia israelita que tinha um sentido agudo do cômico, “marcado por uma espécie de fatalismo próprio às pessoas acostumadas a enfrentar *pogroms* e perseguições²⁹¹”. Não é difícil compreender porque Paulo Emilio tem a impressão de que essa anotação é uma chave excelente para a compreensão da personalidade e da obra de Ernst Lubitsch. É sob o signo do *Konfektion* que rodou seus filmes mais importantes na fase alemã.

Recorrendo à biografia, Paulo Emilio relembra que o primeiro emprego de Lubitsch foi o de vendedor na loja de seu pai. Não há qualquer referência sobre o fato nas obras de Eisner e Kracauer, mas suas primeiras interpretações do papel de caixeiro numa série de filmes como *A Firma de Casa* e *O Orgulho da Firma*, já indicavam a atmosfera do *Konfektion*. Como tantos outros de seu tempo, desde Charles Chaplin, Max Linder, Harry Lloyd e Buster Keaton, sem não falar no francês Groki, Lubitsch criou um tipo, o jovem caixeiro judeu, simpático, ladino, cheio de recursos para enfrentar a ira do patrão, com cuja filha termina por se casar.

²⁹⁰ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.*, p. 73.

²⁹¹ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 57.

Mais tarde, na era gloriosa de sua carreira no cinema estadunidense, Lubitsch voltou-se para a atmosfera dos filmes de sua juventude em *A Loja da Esquina*, com Frank Morgan, James Stewart e Margaret Sullivan, filmada em 1940. Lubitsch inicia na profissão em 1914 e em um ano já dirigia filmes. Foi prodigiosa sua atividade até a partida para os Estados Unidos em 1923, tendo realizado mais de trinta filmes. Sua obra alemã é constituída por comédias ligeiras e de reconstituição histórica e em geral não é bem vista nos livros e artigos de cinema de 1920 a 1940, encarados como revanchismo alemão pós I Guerra Mundial.

O gosto pela troça aos personagens históricos

Filmes como *Madame Dubarry*, *Ana Bolena* e *A Princesa das Ostras* não foram bem vistos pelos historiadores franceses, como aponta Lotte Eisner. Segundo a autora, conviria assinalar que a intenção de Lubitsch não era – como afirmariam na época todas as histórias francesas de cinema – ridicularizar, achincalhar e aviltar as grandes figuras da revolução francesa em *Madame Dubarry*, nem minar o tradicional respeito britânico pela realeza e dirigir o puritanismo americano contra a Inglaterra em *Ana Bolena*. Projetado em New York sob o título de *Paixão*, *Dubarry* foi sensação, fazendo de Pola Negri uma estrela e de Lubitsch, um gênio cinematográfico nos Estados Unidos. O sucesso do filme teria suscitado o temor das indústrias cinematográficas francesa, inglesa, italiana e estadunidense contra o filme alemão, inquietas com um concorrente eventual²⁹².

O que interessava às produtoras alemãs no período eram as divisas estrangeiras e a indústria reacionária considerava esses filmes menos como instrumentos de vingança do que como fontes de renda²⁹³. Opinião que compartilha Kracauer, ao afirmar que os filmes de Lubitsch não tinham por objetivo desacreditar a história francesa ou inglesa devido ao vital interesse da *UFA* em vendê-los para os Aliados²⁹⁴. Paulo Emilio afirma que fora da Alemanha, o que mais se criticou nos famosos filmes históricos de Lubitsch foi a desenvoltura com que abordou os personagens, até então tratados pelo cinema de forma respeitosa, senão quanto a veracidade histórica, pelo menos quanto ao tom, que não fugia muito ao estilo da pintura nobre ou dos ambientes populares.

²⁹² LANGLOIS, Henry. *Op. cit.*, p. 107-9.

²⁹³ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 59.

²⁹⁴ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.*, p. 67.

Sobre essa questão, Lotte Eisner no texto *Les origines du stylo de Lubitsch*, afirma que quando o cineasta retratou Henrique VIII (Emil Jannings) como um comilão e bonachão, os ingleses foram os primeiros a rir e, fato curioso, o desenvolvimento comercial da indústria cinematográfica britânica data deste filme, que pessoa nenhuma reprovou o fato de ridicularizar o rei da Inglaterra. Já na França sobre *Dubarry*, Riccioto Canudo escreveu que o filme era a história da França ilustrada pelo lápis perverso e sexual dos alemães. Seguindo o mesmo caminho, o diretor Henry Roussel declarou que com o filme, Lubitsch ridiculariza, viola e desonra os monarcas franceses e as grandes figuras da revolução, enquanto que em *Ana Bolena*, ele seiva o tradicional respeito britânico pela realeza²⁹⁵.

O crítico brasileiro considera que até aquele momento, os franceses ainda caçoavam dos velhos críticos americanos que consagraram o diretor como grande humanizador da história. Eisner explica que a recepção dos filmes de Lubitsch nos Estados Unidos deve-se ao fato de seus personagens possuírem um sopro humano que seduz o gosto estadunidense, habituados a não respeitar a autenticidade histórica em seus filmes. Por esse motivo o chamaram de Griffith alemão, vendo em seus filmes “um realismo de forma alguma romanceado, que recompõe a história em sua grandeza bárbara²⁹⁶”.

Ao inverso, a autora afirma que os filmes históricos nunca passaram de pretexto para filmes com suntuosos trajes de época, sedas, veludos e paramentos que encantam os olhos experientes do velho caixeiro da *Konfektion*. “Lubitsch fareja a hora propícia de contar, sob o brilho dos tecidos preciosos, uma aventura amorosa, e de misturar a história romanceada com o ímpeto melodramático das massas, cuidadosamente compostas por personagens estereotipadas²⁹⁷”.

O público europeu do início dos anos 20 é que tinha razão, que transformou a carreira comercial do filme num triunfo semelhante de *O Garoto*, de Charles Chaplin, distribuído na mesma ocasião. Quando *A Boneca* chega aos Estados Unidos dez anos mais tarde, os censores proibiram sua exibição. É difícil imaginar as razões dessa insólita severidade, a única hipótese plausível, sendo a de que os membros da comissão de controle levaram a sério alguns traços de anticlericalismo sem maldade, baseado na tradição popular, não isenta de simpatia, de apresentar frades boas vidas e glutões²⁹⁸.

Para Paulo Emilio, era forçoso constatar que é na sem cerimônia de Lubitsch para com a história onde podemos vislumbrar a adoção pelo cinema da completa liberdade de tratamento e interpretação correntes na literatura e no teatro popular. O tom caçoísta com que

²⁹⁵ EISNER, Lotte. *Les origines du stylo de Lubitsch*, p. 07-8. In. *Révue du Cinéma*. N° 17 – Septembre 1948.

²⁹⁶ EISNER, Lotte. *Op. cit.* p. 58.

²⁹⁷ *Ibidem*, p.58-9.

²⁹⁸ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.* p. 19.

Lubitsch recriou a intimidade de certos personagens célebres não seria distinto do empregado por Tolstói para descrever Napoleão ou Shaw para descrever César.

São estas suas comédias que mais sofreram a acusação de grosseria. *A princesa das Ostras* e vários outros filmes foram, durante muito tempo, apontados como exemplo do mau gosto alemão e do espírito pesado da Europa Central. Segundo Kracauer, Oskar Kalbus estaria correto ao ligar a moda dos filmes históricos ao momento de sua produção, porque em épocas de emergência nacional as pessoas estariam suscetíveis a representações de grandes períodos e personalidades históricas.

Porta para o futuro, janela para o passado

Em publicação no *Frankfurter Zeitung*, que ganhou as ruas no dia 29 de junho de 1930²⁹⁹, Kracauer compreende que a biografia era a forma de arte da nova burguesia, porque a psicologia das massas estava se homogeneizando, ao passo que a divisão do poder econômico encontrava-se segmentada entre numerosos burgueses e corporações. A crise da figura do *grande homem* poderia explicar o sucesso de vendagens da biografia. Os que as liam, buscavam nessas poderosas individualidades referências a serem apropriadas, com a finalidade de reencontrar a humanidade que havia sido tragada durante o violento processo de dissolução da tradição e incorporação dos elementos atualizados pelo progresso, tal como sugere Benjamin a partir de sua dialética histórico-cultural³⁰⁰.

Henri Langlois identificou alguns aspectos nos filmes de Lubitsch que pareciam apontar para a evidência de um homem novo, mas que ao mesmo tempo, reconhece que os personagens em seus filmes estavam integralmente conformes e submissos aos dados do primeiro cinema. Para o crítico, suas famosas comédias que fizeram grande sucesso mundial eram totalmente subjetivas. Até o lançamento de *Caligari* a arte de Lubitsch se sacrificara à concepção que tinham do cinema dos primeiros realizadores, fator que segundo o crítico nos mostra o que teria sido se o cinema alemão não tivesse rejeitado esta antiga tradição³⁰¹.

Seguindo na mesma direção, Paulo Emilio reconhece no estilo de Lubitsch a presença de algumas lições do cinema cômico francês dos primeiros tempos combinado com a herança dos espetáculos populares tradicionais. Atendo-se *A Boneca do Amor*, o crítico apoia suas

²⁹⁹ KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Ed. Cit, p. 117 – 122.

³⁰⁰ BENJAMIN, Walter. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. *In: Memória e Vida Social*: Assis, 2002. p. 34.

³⁰¹ LANGLOIS, Henry. *Op. cit.* p. 106.

impressões na perseguição à Lancelot Von Chanterelle, um herdeiro intimidado pelo cortejo de muitas candidatas. O tema evocaria passagens de inúmeras comédias da *Pathé* do início do século XX, ao passo que a figura do empregadinho turbulento e audacioso seria baseada na longa lista de meninos impossíveis do velho cinema francês. Prosseguindo com o paralelo, dedica-se à apreciação do personagem Hilarius, fabricante de bonecas, como sugere seu nome, uma figura que não estaria deslocada do Teatro dell'Arte.

As indicações de Eisner, aliadas ao conhecimento dos espetáculos e filmes franceses, permitiram a Paulo Emilio evitar a confusão entre o estilo de Lubitsch e o restante do grande número de cineastas influenciados por Max Reinhardt e seu espetáculo de luzes do *Deutsches Theater* em Berlim. Distintamente, em *A Boneca do Amor*, Lubitsch emprega a cenografia estilizada, sobretudo as paredes de papelão onde podemos ver representado pela pintura todo o instrumental de cozinha. A comicidade das situações é frequentemente ressaltada pelo duplo sentido, expresso nos diálogos-letreiros, recurso em cujo emprego o confere inigualável maestria na sua carreira estadunidense³⁰².

Pensando o estilo de Lubitsch, Eisner associa o desenvolvimento da intriga às esquetes do teatro ligeiro *à la* Reinhardt e a irracionalidade de certas situações ou a gratuidade de alguns comportamentos que nos levam à atmosfera da melhor farsa circense³⁰³. Contudo, o cineasta se distinguia de Reinhardt ao acrescentar ao destino trágico o cômico. Paulo Emilio pode estabelecer essa conclusão partindo da análise da sequência que poderia indicar a famosa grosseria de Lubitsch: “a do afã com que os herdeiros avaliam os objetos no próprio cômodo em que o parente agoniza, particularmente a reação cheia de pudor de uma solteirona ao deparar com um objeto de comodidade íntima guardado no criado mudo.”

Quanto a esse ponto, Eisner relembra que Lubitsch – que por tanto tempo fez parte da trupe de Max Reinhardt – foi o menos sensível à influência entre os outros cineastas alemães. Segundo a autora, Lubitsch foi o exemplo típico do espírito berlinense³⁰⁴, tendo começado sua carreira filmando farsas que tendiam ao grosseiro e, por decorrência, não pensou as tragédias pseudo-históricas senão como outra qualquer oportunidade de valorizar o aspecto cômico pelo exagero da vulgaridade³⁰⁵.

Associando Lubitsch ao primeiro cinema, Langlois vê na atividade do cineasta o renascimento na Alemanha da magia de Méliès, sob o aspecto de terror apoiando suas

³⁰² GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.*, p. 20.

³⁰³ Alusão às cenas de massas desenvolvidas por Max Reinhardt no intuito de expressar furor ou exaltação. In: Eisner, Lotte. *Op. cit.* p, 60.

³⁰⁴ Segundo Eisner, antes de Hitler, os berlinenses eram tidos como um povo realista e mesmo materialista, de espírito vivo, sempre a espreita do ridículo e dado a réplicas imediatas e cortantes.

³⁰⁵ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 57.

conclusões em *Dubarry*. Para o crítico, o sucesso do filme é um fato histórico e o sucesso de *Caligari* foi um evento maior que dominou tudo o que veio posteriormente na arte cinematográfica. Langlois faz da comparação a plataforma para analisar o que chamou de transfiguração do estilo do cineasta.



Ana Bolena

O crítico procura em sua análise associar a influência de Reinhardt na composição dos arabescos de sua pantomima – a arte de narrar com o corpo às imagens. Langlois chama a atenção para o aveludado de suas iluminações, esta que nos permite, graças a sua obra chefe, ver ao menos num dos filmes de Lubitsch a grande *mise-en-scène* com os olhos admirados dos contemporâneos. Langlois vê na transformação do estilo de Lubitsch a transfiguração para o caligarismo de um gênero antigo feito “mancha de óleo”, atacando paulatinamente as produções mais comerciais e mais afastadas do intelectualismo cinematográfico que ganha os filmes históricos e lhe dá entonações desconhecidas³⁰⁶.

Sobre o emprego da iluminação, Eisner afirma que o cineasta raramente chegou ao contraste de sombra e luz já em voga na Alemanha. Para a escritora, essa característica não germinou em seu estilo devido à posição moral do cineasta, tipicamente berlinense, sempre imune à tentação do sonho e do mistério. Sua posição seria a responsável pela técnica às vezes fosca que utiliza, até sua astúcia lhe permitir ver todo o proveito que se pode extrair do claro-escuro³⁰⁷.

Para Langlois, *A boneca do amor* já nos mostra uma evolução, que será ainda mais sensível com Lubitsch em *Sumurum*, e em um filme na época perdido, e hoje restaurado pelo F.W. Murnau *Stiftung: Die Bergkatze*. No filme, está impressa uma magia que pode

³⁰⁶ LANGLOIS, Henry. *Op. cit.* p. 106.

³⁰⁷ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 59.

cinematograficamente aparentar-se com a mágica do primeiro cinema, da qual a estilização decorativa evoca certos cenários mágicos do teatro de vanguarda antes de 1914, por exemplo o de Lugué-Poe na França³⁰⁸:

Curiosamente, de todas as comédias de Lubitsch filmadas na Alemanha, que nos são conservadas, *A Boneca do Amor* é a única onde nos podemos detectar as qualidades de fineza e leveza, aquelas o qual o nome de Lubitsch é associado na história do cinema americano³⁰⁹.

Lotte Eisner também comenta o filme *Die Bergkatze*, fixando-o como o filme em que Lubitsch mais se aproxima do expressionismo. O parentesco não se deve apenas ao apelo à caricatura ou por ilustrar uma farsa mágica, confiando ao menos expressionista dos decoradores de Reinhardt (Ernst Stern) a criação de cenários empolados e rechonchudos, adequados à comicidade dos personagens barrigudos da opereta balcânica. Nesse filme paródico, degradado por uma espécie de naturalismo que dá a impressão de realidade, o jogo dos atores não compartilha da solidez expressionista. Verdadeiramente, Lubitsch sempre permaneceu fora da corrente expressionista que dominou o cinema alemão nessa época³¹⁰.



Die Bergkatze (1920)

No ensejo de arrematar suas considerações, Paulo Emilio afirmou que quanto mais conhecida a obra de Lubitsch, mais infundada se tornam as críticas dos historiadores. Por outro lado, estaria em curso em diferentes países o processo de revisão de sua obra estadunidense:

O *Lubitsch touch* não teria mais aos olhos modernos a sutileza sofisticada que lhe era atribuída. Caminha-se para a conclusão de que é muito grande a unidade interna da sua obra completa, o que

³⁰⁸ LANGLOIS, Henry. *Op. cit.* p. 106.

³⁰⁹ *Idem.*

³¹⁰ EISNER, Lotte. *Les origines du stylo de Lubitsch*, p. 12. In. *Révue du Cinéma*. N° 17 – Septembre 1948.

realçará a sua figura de autor até a pouco, obnubilada pela insistência com que se apontava o seu talento em todos os gêneros e o brilho com que dirigia os atores³¹¹.

O solitário Nosferatu³¹²:

Assim como Lubitsch, Murnau não incorporou em suas obras o estilo deformador do expressionismo, mantendo-se fiel a um naturalismo impressionista. Em decorrência da exibição de *Nosferatu, Uma Sinfonia do Terror* (1922), Paulo Emilio elaborou sua crítica ao filme a partir do teor humano do roteiro e não sobre qualquer filiação ao terror, gênero consagrado por diretores como Tod Browning³¹³.

Paulo Emilio funda sua apreciação na opinião de Eisner sobre o comentário de Béla Balázs. Para Balázs, ao ver o filme, o espectador poderia sentir “os sopros glaciais do além”. Tal ideia largamente difundida pela crítica dos anos 1920 contribuiu para a crença de que o filme tinha sido elaborado no intuito de causar medo. A confusão teria sido alimentada mais ainda, segundo Paulo Emilio, por ser inspirada na novela *Drácula*, de Bram Stoker.

Distanciando-se das obras de Eisner e Kracauer, Paulo Emilio aponta que foi tamanho o interesse que suscitou a obra que alguns historiadores procuraram as origens literárias da novela de Stoker, como a comparação com a obra *Le Centenaire* (1822), de Balzac, seu predecessor. O livro narra a história do conde Máxime Beringheld, que depois de viver entre 1470 a 1572, encontrava-se em plena atividade vampiresca no período napoleônico. Segundo Paulo Emilio, a literatura de horror do século XIX estaria repleta de episódios semelhantes, reflexos não só do folclore da Transilvânia, mas de um mito universal. Cita os *upiers upires* no Ocidente e dos *Katakanios*, no Oriente. Em ambos os casos, tratam-se de mortos e enterrados que voltam à existência e necessitam de sangue para subsistir, monstros apenas vencidos se submetidos à empalação.

Na Europa, esse método foi substituído com o encravamento de uma estaca no coração, assim como a exposição à luz do sol e o efeito paralisante de um crucifixo. Para enriquecer sua descrição, Paulo Emilio não emprega fragmentos compilados pelos críticos com quem seu texto dialoga. Pelo contrário, emprega diretamente a definição de vampiros do

³¹¹ GOMES, P.E.S. *Op. Cit.*, p. 20

³¹² *A solidão de Nosferatu*. Paulo Emilio Salles Gomes. *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 21/02/1959.

³¹³ *O monstro do circo* (1927), *Drácula* (1931), *Criaturas* (1932) e *A Boneca do Diabo* (1936).

Dicionário Infernal, de Jacques Auguste Simon Collin de Plancy, publicado em 1818, cuja temática trata de superstições e demonologia³¹⁴.

O parentesco de *Nosferatu* com os filmes de monstros levou Theodore Huff a compreender o filme a partir de sua adequação ao gênero. Seguindo essa linha, Huff pôde concluir que no filme:

As ligações românticas eram muito teutônicas na aparência, o estilo de atuar muito pesado, e, obviamente, a produção de baixo custo denotou a precariedade de alguns dos efeitos, como a porta do castelo que se abre sozinha ter ficado mais ridícula do que estranha³¹⁵.

Para Paulo Emilio, *Nosferatu* não depende dos recursos comuns aos filmes de terror para continuar a despertar a atenção do público, pois se dependesse desses recursos para sua sobrevivência artística há muito seu interesse seria apenas histórico – “há tempos não causava mais medo a ninguém.” Segundo o crítico, a razão pela qual Theodore Huff (...) nos parece ingênuo em seus comentários sobre *Nosferatu*, é que ficou desapontado em não sentir as brisas geladas de Balázs, e em não reconhecer na fita a intrincada a interpretação sociológica de Siegfried Kracauer³¹⁶.

Segundo Huff, *Nosferatu* não passa de uma lenda fantástica baseada no folclore, acreditando ser de responsabilidade de Kracauer a conversa sobre Nina e o sacrifício dostoiévskiano como solução. O paralelo para Huff, implica uma abordagem muito mais sofisticada para a história do que qualquer um dos realizadores tinham em mente. As referências do filme não são modernas, como Kracauer nos quer fazer acreditar que ilustram a filosofia do *III Reich*.

A análise sociológica de Kracauer a que Paulo Emilio e Huff referem-se está profundamente associada à metodologia eleita pelo alemão na feitura de sua obra: a metáfora da tirania o orienta, e *Nosferatu* é identificado à pestilência. Tal como Átila, *Nosferatu* era o flagelo de deus, uma figura tirânica sedenta de sangue que aparece nas regiões onde mitos e contos de fada se encontram. Para Kracauer, seria muito significativo para a compreensão do

³¹⁴ Deram o nome de *upiers* ou *upires*, e mais geralmente de *vampiros*, no Ocidente, de *brucolaques* (ou *vroucolacas*), na Grécia, e de *katahanés*, no Ceilão, aos homens mortos e enterrados que depois de muitos anos, ou ao menos após muitos dias, voltavam em corpo e alma, falavam, caminhavam, infestavam as aldeias, maltratavam homens e animais e, sobretudo, chupavam o sangue de seus próximos, esgotando-os e produzindo-lhes a morte (esta é a definição que nos dá R.P. Calmet). Não era possível livrar-se de suas perigosas visitas e de suas infestações, a não ser quando desenterravam-nos, empalavam-nos, cortavam-lhes a cabeça e arrancavam-lhes o coração, sendo depois queimados. In: Plancy, Collin de. *Dicionário Infernal*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003.

³¹⁵ HUFF, Theodore. An index to the films of F.W. Murnau. In: *Special Supplement to Sight and Sound*. London: British Film, 1944-49. p. 6.

³¹⁶ GOMES, P.E.S. Op. Cit., p. 12-6.

filme que durante este período, a imaginação alemã estivesse gravitando em tais figuras, sob a compulsão do ódio-amor, ou seja, “a concepção segundo a qual um grande amor pode obrigar a tirania a se render, simbolizada pelo triunfo de Nina sob Nosferatu³¹⁷”.



Nosferatu (1922)

Homem e artista

Afastando Nosferatu dos filmes de terror, sem mergulhar nas questões estéticas, Paulo Emilio reconhece no filme traços psicológicos não apenas ocultos na sociedade como quis Kracauer. O brasileiro abre caminho para o estudo da personalidade de F.W. Murnau, aplicando a partir de sua biografia a análise da vida atrelada à produção artística.

Reconstituir alguns momentos da vida de Murnau, segundo Paulo Emilio, transforma-se em tarefa de extrema dificuldade, intensificada por sua morte precoce. Um acidente de carro nos Estados Unidos aos 42 anos ceifou-lhe a vida, restando poucas informações sobre sua fisionomia. Segundo Theodor Huff, Paulo Emilio afirmou que as pessoas que trabalharam com o cineasta no cinema alemão e estadunidense não estavam aptas a fornecer informações mais profundas que as memórias do trabalho comum. Fora da esfera profissional, seus dois grandes amigos também estavam mortos, sendo o primeiro um companheiro na aviação militar alemã durante a *I Guerra*, morto em um combate aéreo.

A perda afetou profundamente Murnau e a ligação era tão forte que a mãe do jovem aviador, uma viúva rica de Dresden tomou Murnau sob sua proteção logo após a guerra. Seu segundo amigo foi Walter Spies, de uma velha família alemã do Báltico, e também personagem conhecido pela sua beleza e pelo talento que demonstrava pela música e pela

³¹⁷ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.*, p. 98.

pintura. Após o armistício, Spies tomou profundo desgosto pela civilização europeia e rumou para Bali, onde viveu durante anos:

Viajantes como Noel Coward e Vicki Baum a ele se referem em seus livros. Murnau insistiu muito com a *UFA* para realizar um filme nos mares do sul, o que lhe permitiria examinar a solução de vida encontrada por seu amigo. Karl Freund, a quem se devem esses elementos esparsos de informação, não acredita que Murnau tenha chegado a rever o amigo quando, alguns anos mais tarde realizou *Tabu*, em colaboração com Flaherty, para a *Paramount*. Spies morreu como prisioneiro durante a *II Guerra*, ao ser torpedeado um navio em que era transportado para um campo de concentração aliado³¹⁸.

A partir dessas informações, Paulo Emilio examina a vida de Murnau até os trinta anos, fase primordial na constituição de sua sensibilidade. Murnau teria vivido numa comunidade que reprimia de forma brutal todas as manifestações da vida sexual que não se coadunassem às normas estabelecidas pela tradição da moral judaica e cristã. O crítico brasileiro concorda com Eisner ao relembrar o exemplo de André Gide, focando na diferença da atmosfera que o permitiu escapar de forma relativamente harmoniosa aos escrúpulos e à austeridade do protestantismo.

Parafraseando Eisner, um Gide, desde o *Imoralista*,³¹⁹ liberto da austeridade protestante e dos escrúpulos com os quais esta o havia marcado, pôde se abandonar aos seus gostos naturais. Entretanto Murnau não desfrutara das mesmas possibilidades. Nascido em 1888, trazia em si o terror ameaçador do inumano parágrafo 175 do Código Penal³²⁰, que se prestava a todos os horrores da chantagem e que pairou sobre seus semelhantes até a revolução de 1918³²¹.

Seguindo Paulo Emilio, a singularidade de Murnau aparecia-lhe com algo de monstruoso, que o isolava do mundo, que o tornava um estranho, um ser condenado à solidão como Nosferatu. Aí sentimos o que transforma em compreensão, compaixão e simpatia, o eventual terror do personagem:

Nosferatu não é uma força ativa do mal, mas uma vítima. Seu séquito pestilento de ratos não é uma opção, e sim uma condenação. Ele não tem muitos poderes, e sua fragilidade é grande. É incapaz de controlar as ordens soberanas de sua natureza profunda e as executa com o carinho de que é capaz³²².

Paulo Emilio menciona a cena em que Nosferatu observa o sangue do dedo de Hutter, e acaba por perder a cabeça, mas não as boas maneiras, procurando explicar ao jovem quão precioso é o sangue. Quando o conde Drácula ou Orlok, segundo as versões, avança pelos

³¹⁸ HUFF, Theodor. *Op. cit.*, p. 04.

³¹⁹ Livro de André Gide publicado na França em 1902.

³²⁰ Medida do Código Criminal Germânico de 1871 que considerava as relações homossexuais como crime.

³²¹ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 73.

³²² GOMES, P.E.S. *Op. Cit.*, p. 12-6.

corredores do castelo à procura de Hutter, não existe nele qualquer coisa diabólica, apesar de sua calvície pontiaguda e das orelhas despegadas. Seu comportamento constitui algo de tão inelutável, justificado, em última análise, tão harmonioso, que acabamos estranhando e antipatizando com a aflição da vítima. Surpreendido com a atitude de Ellen, que oferece a sua descrição as veias de seu pescoço, Nosferatu se deixa surpreender pela aurora que o dissipa para sempre no ar fino da madrugada.



Nosferatu (1922)

O fato de o personagem que encarna o horror permitir tão grande margem de simpatia indica a insolúvel dialética de Murnau frente à própria singularidade. Paulo Emilio escreve que se tivéssemos a oportunidade de rever a obra completa de Murnau, teríamos a constância do processo. Em *Der Januskopf*, baseado em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson, o cineasta teve a oportunidade de exprimir a sua autoflagelação através da dissociação completa dos dois polos de uma natureza humana. De *Satanás* (1920), com Conrad Veidt, Paulo Emilio afirma nada saber. Com os avanços dos trabalhos dos arquivos e cinematecas, hoje sabemos que o que restou desse filme são alguns fragmentos e fotogramas conservados atualmente na *Cinémathèque Française*. O roteiro é de autoria de Robert Wiene, realizador de *Caligari* e a fotografia de Karl Freund.

Em *O Último Homem*, Paulo Emilio vê a perda da responsabilidade motivada pela modificação das aparências, no caso, pelo uniforme que conferia respeito ao chefe dos porteiros de um grande hotel, perante os vizinhos. Com a idade elevada, o personagem interpretado por Emil Jannings está impossibilitado de realizar suas antigas tarefas. É de pronto substituído, perde o uniforme e passa a lavar os banheiros, perdendo com isso o respeito social que seus trajes lhe conferiam, ou seja, uma crítica violenta às aparências. Já o tema de *Tartuffe* é naturalmente as hipocrisias, esse flagelo das consciências bem formadas, alternativa para a solidão em que pouco a pouco mergulhou Murnau. Em *Fausto* dilui-se,

graças à intervenção diabólica, uma anotação de *Nosferatu*, a da vocação vampiresca dos amores entre pessoas de idades sensivelmente diferentes. Em *Aurora*, a temática é a do pecado, do crime e do remorso, e em *Tabu*, a do amor perdido.



O último dos homens (1924)

Paulo Emilio decide aproximar *Nosferatu* dos filmes de monstros. A História do primeiro *Golem* e de *Homunculus* é lembrada e considerada como produtos artificiais que chegaram a um determinado estágio de desenvolvimento. Esses monstros amam e adquirem então a consciência do seu total isolamento, que se transforma na raiz de todos os seus atos de maldade; algo semelhante acontece em *King Kong* e com a criatura anfíbia da lagoa amazônica, sobre a qual já fizeram três filmes. O que nos permite afirmar que o denominador comum dos filmes de monstros é o que todos eles têm de humano: a solidão.

Impressionismo expressionista

Apesar da “ingenuidade” de Huff, fixando-se apenas no fundo, não compreendeu nem forma, nem contexto. O crítico reconheceu superficialmente a riqueza dos efeitos pictóricos como o uso de negativo para representar a floresta dos *Cárpatos*, um labirinto de árvores fantasmas. Impressionou-se com a vela do navio fantasma e sua tripulação de mortos, os ângulos incomuns no velho castelo, a longa procissão de caixões no silêncio das ruas de Bremen e os rostos de seus habitantes na janela de suas casas³²³. Impressões também de Kracauer:

³²³ HUFF, Theodor. *Op. cit.* p. 04

Para obter este efeito, Murnau e seu cinegrafista Fritz Arno Wagner usaram todo tipo de truque. Quadros em negativo apresentaram os bosques carpatianos como um labirinto de brancas árvores fantasmagóricas plantadas contra um céu negro; tomadas ao estilo *uma- virada- uma- imagem* (*one-turn-one*), transformaram a carruagem do vendedor num veículo fantasma correndo perigosamente aos solavancos. O episódio mais impressionante foi do veleiro espectral deslizando com sua terrível carga sobre águas fosforescentes³²⁴.

Lotte Eisner vê nessa cena um exemplo da montagem sensível de Murnau, onde cada plano tem seu papel na ação. No caso, o ímpeto das ondas fosforescentes que faz prever a aproximação do vampiro, parece revelar a iminência da desgraça que fulminará a cidade. A partir da montagem, o naturalismo das paisagens despenderia a função de criar a atmosfera sobrenatural. As colinas sombrias, florestas espessas, céus de nuvens recortadas que anunciam a tempestade³²⁵.

Para Bazin, Murnau não se interessa tanto pelo tempo, mas pela realidade do espaço dramático. Isso quer dizer que em *Nosferatu*, a montagem não desempenha nenhum papel decisivo, e que a plástica da imagem adotada se aproxima do expressionismo sem seduzir-se pela essência pictural. Ao contrário de Wiene, Murnau não teria nada a acrescentar, ou mesmo qualquer interesse em deformar a realidade. Pelo contrário, ela se esforça por desvelar suas estruturas profundas, para fazer aparecer relações preexistentes que se tornam constitutivas do drama³²⁶.

Henri Langlois reconheceu nessa caracterização o apreço por um naturalismo que o opõe violentamente ao caligarismo, embasando sua convicção na recepção de ambos os filmes entre os jovens aficionados da época:

Os jovens dos anos vinte haviam partilhado a divisão entre *Caligari* e *Nosferatu*. Os defensores do último assim fizeram para defender a prioridade do fundo sobre a forma. Esses jovens, alimentados pelo cinema americano, não pensavam a princípio na superioridade do fundo sobre a forma, mas apoiavam-se na ideia que ele se tratava de um cinema anti-teatral³²⁷.

Distante do expressionismo ortodoxo de Wiene e dos pintores do *Der Sturm*, Murnau estava interessado pela luz, pela atmosfera e contrastes induzidos, e não apenas pelos contornos claros e rígidos que caracterizavam *Caligari*. Talvez por isso Langlois coloque *Nosferatu* ao lado dos filmes suecos. Mas pôde experimentar aliado aos seus conhecimentos

³²⁴ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.*, p. 98

³²⁵ EISNER, *Op. cit.*, p. 74

³²⁶ BAZIN, André. *A evolução da linguagem cinematográfica*. p. 69. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

³²⁷ LANGLOIS, H. *Op. cit.*, p. 112-3

as contribuições do expressionismo, o que o possibilitou realizar a fusão do caligrafismo com o impressionismo francês³²⁸.

Enquanto que em Murnau, o impressionismo é tendência dominante e os filmes do caligrafismo se realizam partindo do contraponto com a tendência historicamente francesa. Segundo Eisner, isso se deve ao fato de o expressionismo ser um estilo abstrato em si mesmo, muito próximo de sua ideia de uma doutrina artística derivada antes de um pensamento puro, que de uma percepção pelo sentido. O esforço em devolver a expressão de um objeto pelos meios do intelecto, ao invés de reproduzir a expressão visual que nós recebemos, define a pintura expressionista em sua capacidade criar a forma a partir do espírito, atrelado às interpretações de todos os fenômenos que ela encontra³²⁹, seja pelo indivíduo ou pela sociedade.

Bem que esse sistema de *Weltanschauung*, para a autora, nasceu por uma parte e, por outra, inculcado por uma educação formalista e pontilista, que tinha contribuído para Murnau adotar muito depressa o novo estilo sobre todas as artes e todos os espíritos; ele não explica mais que um lado do expressionismo alemão. Pois ele precisa se penetrar no estado de espírito confuso dessa época instável e evocar a atmosfera problemática dos anos precedentes à inflação, em que todos os valores não tardariam a desmoronar³³⁰:

A flor azul do romantismo de antes parece manchada de sangue. Tudo se torna mistério para aqueles que não têm mais nada a perder e que não acreditam possuir mais que a transcendência do além. Um impenetrável nevoeiro envolve os objetos deste mundo que desliza se duas mãos. Mesmo quando o véu nebuloso parece se dissipar por alguns instantes, fica densa e favorável, em uma fantasmagoria demoníaca, a evocação da caça selvagem dos deuses germânicos através de um céu devorado de nuvens³³¹.

A montagem sensível de *Nosferatu* mobilizada para causar sensações – o sobrenatural – faz parte da reconstrução de um processo de percepção que começava com impactos de estímulos, principalmente abaixo do nível da consciência, como os de dor, paladar, olfato, pressão, calor ou som, nenhum relacionado a objetos internos. Para os pintores impressionistas, as sensações visuais são as de cor e luz, e não de linhas e corpos sólidos³³². Murnau combina as sensações de cor e luz com o expressionismo, criando sensações sem abrir mão dos contornos. Para Eisner, o momento que ilustra esta peculiaridade estilística do realizador é a cena em que o caixão de *Nosferatu* é conduzido lentamente pelas ruas da

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ EISNER, Lotte H. *Notes sur le style de Friz Lang. Op. cit*, p. 4.

³³⁰ *Idem.*

³³¹ *Idem.*

³³² SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p, 39.

cidade, por “gatos-pingados de casaca e cartola, negros e rígidos”³³³. Do ponto de vista teatral, o movimento dos personagens combina os ensinamentos de Reinhardt com a rigidez do caligarismo.

De Caligari às Figuras de Cera

Como vimos até o momento, Wiene se interessou pelo expressionismo físico, Lang, pelo metafísico, Lubitsch, por alguma estilização com que fundiu ao gosto pelos espetáculos populares e Murnau, alguns contornos do expressionismo combinados à impressão. Desta lista, nenhum dos filmes filiados ao caligarismo parece contribuir mais com a renovação de seus preceitos como *O Gabinete das figuras de cera*, de Paul Leni. Esta era a opinião de Langlois no catálogo da mostra *Images du cinema allemand*, de 1956, sobre o teórico da encenação, cenógrafo de peças de teatro e de filmes.

Pensar no filme de Leni como desdobramento do Caligarismo também é uma das preocupações de Kracauer. Em *De Caligari à Hitler*, Haroun Al-Hashid, Jack, o estripador e Ivan, o terrível, aparecem alocados como exemplo da trajetória que levou Weimar ao totalitarismo, na traçada trilha dos tiranos imaginários³³⁴. *Figuras de Cera* possui, tal como *Caligari*, uma história moldura que justifica o sonho de um poeta que sustenta a representação da história desses grandes assassinos. Rudolf Icsey³³⁵ nota no filme de Leni a presença do terror, da ditadura da imaginação, da sugestividade onipresente da cenografia e da inquietação psíquica, embora Leni seja mais objetivo que Wiene no domínio da expressão inaugurada por *Caligari*³³⁶.

Tanto Icsey quanto Langlois, veem em Leni mais arte que em Wiene. Para o francês, *Caligari* resulta da concepção plástica de Warm e Reimann, tendo Wiene pouca responsabilidade na criação. Acentuando as diferenças, Langlois compara o estilo de *Caligari* ao de *A Morte Cansada*, de Lang, constatando que a cenografia dos filmes foi produzida a partir de um método de pré-realização que os permitia visualizar um filme antes que ele fosse

³³³ EISNER, Lotthe. *Op. cit.*, p. 76.

³³⁴ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.* p. 103-6.

³³⁵ Diretor de fotografia húngaro, radicado em São Paulo desde 1955, contratado da companhia cinematográfica Maristela. Trabalhou em inúmeros filmes brasileiros, como *Mulheres e Milhões* (1961), de Jorge Ileri, em que seu gosto expressionista é mais flagrante. Na ocasião de sua morte, Walter Hugo Khouri declarou que Icsey era um fotógrafo expressionista, que trabalhava com luz recortada, como se fosse pintura. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 296.

³³⁶ ICSEY, Rudolf. *De Caligari às Figuras de Cera*. *Jornal A Gazeta*, 27/01/1959.

filmado. Como afirmamos anteriormente, esse trabalho de equipe não modificava em nada o caráter de suas obras, salvos sob a direção de personalidades fortes como Fritz Lang e F.W. Murnau. Isso permitiu que Lang modificasse os croquis de Herlth, Rörig e Hunte, segundo sua concepção plástica³³⁷.

Tudo isso para afirmar que quando a personalidade que assina o filme não é a mais forte, vemos como “Warm, Reimann e Rörig arrastaram Wiene ao expressionismo. Em todos os filmes, com exceção de *A Escada de Serviço*, com que dividiu o trabalho com Jessner, em todos os filmes que Leni foi o cenarista, era ele a personalidade mais forte.”³³⁸ Langlois procura ressaltar a influência do realizador sobre os filmes de Robinson, Dupont e Oswald, sendo que em *Carlos und Elisabeth* (Richard Oswald), essa influência se manifesta na realização do cenário, da iluminação, da encenação e do jogo de cena de Conrad Veidt. Paul Leni estava preparado para a ambiciosa tarefa, e apenas com o amparo de sua reputação, possibilitou à UFA lhe entregar a direção de *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924)³³⁹.

No filme de Leni, Paulo Emilio afirmou encontrar condensadas três dominantes do cinema alemão: acordo entre roupa e cenografia, importância da arquitetura e triunfo da iluminação. Dividido em três episódios, o crítico pensa a construção da cenografia da história do sultão *Haroun-Al-Raschid*, realizada entorno de curvas que tendem para o círculo, em que o corpo roliço de Emil Jannings se harmoniza à cena. Lotte Eisner forneceu a trajetória analítica, descrevendo os cenários estufados como se fossem de massa, apresentando paredes arqueadas e fluidas, combinadas a corredores, escadas e colunatas imprecisas e moles, cuja matéria parecia prestes a ceder ou ressaltar ao menor contato³⁴⁰.

Na segunda esquete, Paulo Emilio destaca a função da arquitetura para enquadrar o porte curvo dos personagens. Narrando a história do czar *Ivan, o terrível*, Eisner afirma que o episódio está inteiramente mergulhado num claro-escuro de eflúvios vaporosos, onde grãos de poeira flutuam nas manchas luminosas, e um impressionismo renascente vem atenuar a aspereza dos contrastes expressionistas³⁴¹:

O desenho de uma viga de festões nacarados inscreve seu molde na penumbra, de toda essa vaporosidade emerge uma porta, um ícone precioso cujo aspecto multicolorido, que bruscamente nela se desenha a carcaça reluzente e fria de um leito pomposo³⁴².

³³⁷ LANGLOIS, H. *Op. Cit.*, p. 115-6.

³³⁸ *Idem.*

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 85-6.

³⁴¹ *Idem*, p. 86

³⁴² *Idem.*

Os elementos decorativos inseridos por Leni nos dois primeiros episódios valorizam as curvaturas enquanto elementos decorativos de um estilo: os tetos baixos, as abóbadas fazem com que os corpos se inclinem, se curvem bruscamente, obrigando-os a movimentos abruptos, gestos interrompidos que descrevem aquelas curvas ou diagonais extravagantes ditadas pelos princípios expressionistas. Para Eisner, o expressionismo se restringiu principalmente aos cenários harmonizados ao corpo do califa, enquanto que no episódio de *Ivan, o terrível*, o expressionismo se refugiou nas atitudes dos personagens, como o corpo do czar e seu conselheiro a costear um muro, projetado para frente a fim de formar paralelas cuidadosamente estilizadas³⁴³.

O comentário de Paulo Emilio ao filme destaca que o último episódio estrelado por Werner Krauss no papel de *Jack, o estripador*, tem como essência a aplicação de recursos comuns à fotografia. Para Eisner, este é o mais expressionista dos episódios, composto de ângulos que se dobram com flexibilidade, superfícies curvadas numa transformação ininterrupta, como num imenso caleidoscópio. Já as paredes oblíquas cederiam sem jamais revelar seu segredo. Eisner vê a opção de Leni como o caos das formas, construídos com triângulos que rompem o espaço com cascatas de luz bruscamente derramadas em contraste à escuridão. Em meio a esse turbilhão tumultuoso do cenário, “(...) flutua o fantasma de Werner Krauss, intangível, sem ossatura. Assim como o espaço, o solo não tem limites, dissolve-se sob os passos, fende-se, comprime-se, torna-se irreal³⁴⁴”.

Sobre a questão, Kracauer afirma que os quadros expressionistas combinados a engenhosos efeitos de luz foram usados para criar essa fantasmagoria lúgubre, que substancia a noção de caos de maneira ainda mais forte que o cenário de *Caligari*. Disparatados, os fragmentos arquitetônicos formam complexos desordenados, onde as proporções e relações estão fora do normal. Para o crítico, apesar da semelhança com *Caligari*, *Figuras de Cera* ultrapassa seu modelo ao acentuar o papel do parque, que em *Caligari* serviu apenas como um pano de fundo, e no filme de Leni foi o próprio cenário da ação³⁴⁵.

Paulo Emilio considera que o fato dos efeitos cinematográficos serem modelados pela luz e pela sombra evidencia os resquícios da profícua colaboração de Leni com Max Reinhardt no passado, sendo esta considerada por Kracauer como fator responsável pelo que chamou de auréola de irrealidade presente nos três episódios. Para Eisner, Leni se inspirou em *Caligari*, para ampliar com a ajuda de sua técnica mais apurada, aquele ambiente de feira tão

³⁴³ *Ibidem*, p. 86-7.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 89.

³⁴⁵ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.* p. 103-6.

propício aos mistérios, além de compreender que os trajes e cenários variados podem tornar atraentes as imagens de um filme, do mesmo modo que Lang em *A Morte Cansada*.

A partir da exibição de *Figuras de Cera* após Caligari, Icese concluiu que o filme de Leni esclarece em que sentido evoluiu o expressionismo, das imagens congeladas em fotografia à adequação do cenário à encenação³⁴⁶. Em *A arte do cenário no cinema*³⁴⁷, a concepção cenográfica de Paul Leni segue essa direção, pois para ele o emprego de alguns recursos da fotografia condenaria o filme a ficar sem rosto, sem nota pessoal, impedindo a possibilidade de fazer sobressair os atributos essenciais de um objeto para dar à imagem estilo e cor, conjectura necessária principalmente nos filmes que se passam num mundo irreal.

Segundo o realizador, em *Figuras de cera*, a estilização do cenário foi realizada para não dar nenhuma ideia de realidade, renunciando a todos os detalhes, pretendendo engendrar apenas um fluido indescritível de luzes, corpos em movimento, sombras, linhas e curvas, fazendo isso para destacar a realidade do acontecimento interior, criando uma atmosfera apenas palpável quando se toca as coisas além da superfície – ponto de partida de *Caligari*. Se *Figuras de Cera* é um exemplo da estética expressionista na composição cenográfica, *Sombras* tem sua equivalência na iluminação.

Sombras

O filme *Sombras, uma Alucinação Noturna*, de Arthur Robinson, é o mais célebre e significativo para o caligarismo, obra máxima dos filmes oníricos³⁴⁸. Paulo Emilio comentou que no filme, o mundo dos sonhos ou a anunciação do destino é recriado a partir da combinação da sombra e do reflexo como símbolos mágicos do destino ou do duplo, haurida na literatura romântica ou na tradição folclórica, mesclados à psicologia moderna. Da predominância da luz e da função decorativa, depende a valorização e o sentido da interpretação dos atores. Em “*Sombras*, os alemães atingiram pela primeira vez a unidade total tão procurada, graças à subordinação de todos os outros elementos ao império da luz.”

Lotte Eisner destacou em sua obra que no filme, o duplo foi representado a partir do emprego de espelhos dispostos face a face, seguindo o que chamou de “predileções metafísicas dos alemães.” Segundo a autora, para os alemães, a vida seria apreendida como uma espécie de espelho côncavo que projeta personagens inconsistentes, que flutuam como as

³⁴⁶ ICSEY, Rudolf. *Op. cit.*

³⁴⁷ LENI, Paul. *A arte do cenário no cinema*. In: EISNER, Lotte. *Op. cit.* p. 253-4.

³⁴⁸ LANGLOIS, Henry. *Op. cit.*, p. 114.

imagens de uma lanterna mágica, nítidas quando pequenas e cada vez mais esfumaçadas conforme crescem. Tal como compreendera Max Reinhardt, são as sombras que ligam o decorativo e o enigmático aos símbolos:

Em sua primeira encenação nos *Kammerspiel*, em 1906, da peça de Ibsen *Espectros*, no momento em que a mãe enlouquecida corre atrás do filho que delira, ele (Reinhardt) os faz passar diante de uma fonte luminosa, e sombras imensas deslizam rapidamente sobre as paredes do cenário, evocando uma perseguição de demônios³⁴⁹.

Para Eisner, nos filmes alemães, a sombra se torna a imagem do destino, lembrando as mãos assassinas de César projetadas na parede e a sombra de Nosferatu sobre o leito do forasteiro. Em *Sombras*, as imagens projetadas pelas hábeis mãos do ilusionista anunciam a tragédia. Divididos em quatro esquetes, os personagens em primeiro plano, um a um, se desmaterializam e o que resta de sua existência são as sombras de suas silhuetas. Nos três atos subsequentes, o ilusionista faz uso das velas para insinuar através da manipulação da luz a traição da jovem esposa ao marido. Os convidados dispostos em apenas um lado da mesa são transportados para o outro lado, remetendo ao mergulho na ilusão do espelho, reflexo do destino. Pensando sombra e reflexo, Paulo Emilio destaca que até certo ponto, tudo se passa como se o personagem imaginário sugasse a realidade do original vivido, para em seguida lhe insuflar como conteúdo do produto ilusório da imaginação, do duplo³⁵⁰.



Sombras

No filme de Robinson, a alucinação termina com os furiosos cortesãos jogando o conde pela janela. Kracauer observou que a mudança de cena para a festa hipnótica, que se sucede ao longo da mesa e se realiza a partir do retorno das sombras aos seus donos – que vagarosamente acordam de seu pesadelo coletivo –, trás como representação que a magia

³⁴⁹ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 95.

³⁵⁰ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.*, p 271. In: *Sombra e Reflexo*.

branca os tornou capazes de perceber as causas subjacentes e as terríveis consequências de sua existência:

Graças a essa terapia mágica – que lembra casos modelo de tratamento psicanalítico – o conde se transforma, de pueril cavaleiro nórdico, em um adulto tranquilo; sua mulher se torna sua amorosa esposa, e o amante sai silenciosamente. A metamorfose no final do filme coincide com o início de um novo dia cuja sóbria iluminação natural simboliza esplendidamente a luz da razão³⁵¹.

Lotte Eisner considera que no filme, a ambiguidade das sombras expressa uma inspiração freudiana, onde o ilusionista, ao escamoteá-las, abre as comportas dos desejos subconscientes de todas aquelas personagens realçadas que, de repente, se põe a agir segundo suas fantasias secretas. Uma fantasmagoria carregada de significado para substituir através das sombras os seres vivos, que se tornam, neste lapso de tempo, espectadores imóveis de um destino cada vez mais alucinante, precipitado, oposto ao retardando do início³⁵².

Décor, personagem e erotismo

Espectadores imóveis do destino, sombras projetadas para devolver-lhes a razão. Tendo como base as ideias de Eisner e Kracauer, Paulo Emilio pôde compreender que a maior atribuição de *Sombras* está no vigor e na elegância em comunicar a sua crueldade³⁵³. A frieza que envolve a atuação dos personagens tende a acusar a ausência de psicologia, ou como Eisner preferiu, a imobilidade diante das vistas animadas pelo trágico destino.

Robinson, para Paulo Emilio, entendeu que o plasticismo estilizado do expressionismo ortodoxo é inseparável da frieza dos personagens, compreensão esta que o possibilitou inverter o binômio décor-personagens. O diretor encontrou a unidade plástica a partir da pouca mobilidade dos atores como ponto de partida, ao contrário de *Caligari*, com seus personagens subjugados pelo cenário expressionista. Paulo Emilio pôde concluir que *Sombras* é o filme mais capaz de representar sozinho o que houve de mais característico no cinema alemão em matéria de interpretação, temática e iluminação³⁵⁴.

Invertendo o binômio décor-personagens, Eisner entende que o gosto do expressionismo pela deformação cristaliza-se na interpretação dos atores, que se transformam em décor de suas paixões, expressas em torturada plasticidade e na magia do silêncio.

³⁵¹ KRACAUER, Siegfried. *Op. cit.*, p. 136-7.

³⁵² EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 96-8.

³⁵³ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Diversidade e Unidade. In: Op. cit.* p. 21-2.

³⁵⁴ *Idem.*

Pensando a realização de Robinson, Eisner se apoia em *Expressionismus und Film*, de Rudolf Kurtz, para concluir que é preciso que as fórmulas estabelecidas pelo artista expressionista na composição do espaço sejam igualmente válidas para as evoluções do corpo humano: deve-se exprimir o passional de uma situação com uma mobilidade intensa e inventar movimentos que ultrapassem a realidade. Pois o ritmo íntimo da vida de um personagem é transposto em seu gesto³⁵⁵. Como exemplo de suas afirmações, a autora se detém na análise da face de Fritz Kortner, o marido ciumento:

O primeiro plano de seu rosto enorme, com as feições repuxadas numa horrível contração, o torna semelhante a uma daquelas máscaras africanas de demônio; os rodopios insanos de seu corpo diante dos espelhos e aquele jeito de projetar os braços ou o peito, como que para livrar-se deles, adquirem o significado de uma abstração absoluta. A deformação expressionista dos gestos é equivalente à dos objetos³⁵⁶.

Ocupando-se da questão, Paulo Emilio considera que é dos gestos dos atores que irradiam os elementos que dão tons de fantasmagoria a um décor rico em acessórios, mas dramaticamente neutro. São as sombras projetadas nas paredes ou filtradas pelas cortinas, ou ainda as imagens refletidas e denunciadas pelos espelhos que tem em *Sombras* a função exercida em *Ráskolnikov* pelas arquiteturas desequilibradas de Andreiév. Os personagens do filme não são um complemento do universo, mas o seu centro, e por isso é tão eficaz a crueldade de que são capazes ou vítimas³⁵⁷.

A integração do personagem no cenário, ou no caso de *Sombras*, do cenário no personagem possui, para Paulo Emilio, a elegância sugestiva um festim de Sade, sem, no entanto, cair na meticulosidade um pouco mesquinha e maníaca do Marquês. A crueldade em sombras é inseparável do erotismo, a chegada dos três libertinos para a recepção na casa do Conde evoca um conto frívolo do século XVIII. O vestido da vítima, interpretada por Ruth Weyher, é de estilo diretório, e na criação da sensualidade que pesa na atmosfera pode-se lhe atribuir um papel tão importante quanto o do metal das espadas que a transpassam³⁵⁸.

Apesar do erotismo, Eisner não vê vulgaridade no estilo de Robinson, mesmo quando se utiliza do halo dos castiçais para explorar o efeito de transparência de um vestido leve, ou quando empunha o castiçal diante de um marido ciumento, que precisamente desta vez nada suspeitará:

³⁵⁵ EISNER, Lotte. *Op. cit.* p. 100.

³⁵⁶ *Idem*, p. 101.

³⁵⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Diversidade e Unidade. Op. cit.*, p.21

³⁵⁸ *Idem*, p. 22.

Graças a uma inspiração de excepcional vigor, as personagens do filme se libertam da uniformidade abstrata imposta pelo expressionismo. Chegam a ser encarnadas. Chegam a ser encarnadas como uma intensidade quase animal: a jovem esposa, por exemplo, em cada movimento de quadris, em cada volteio dos braços, é só tentação e promessa³⁵⁹.

Diversidade e Unidade

Para encerrar sua série de artigos, Paulo Emilio esboça um balanço do cinema alemão, constatando que ao invés dos filmes, tivesse adotado como ponto de partida apenas uma personalidade criadora, o nome que vem a sua mente não é o de um diretor, mas do roteirista Carl Mayer.

Percorrendo a trajetória artística de Mayer, o crítico brasileiro afirma que sua notabilidade na corrente expressionista não foi decisiva, mas ao mesmo tempo, foi figura central no *Kammerspielfilm*. As raízes do *Kammerspiel* encontram-se estilisticamente ligadas a Reinhardt, diretor que tanto influenciou o expressionismo.

Paulo Emilio se debruça no nascimento deste estilo a partir de sua conexão com o trabalho de Reinhardt na grande sala do *Deutsches Theater*. Seu amplo espaço significava a impossibilidade de valorizar um gesto ou uma furtiva troca de olhares, pois essas anotações seriam perdidas para mais da metade do público. Paulo Emilio afirmou que o fato de Reinhardt deplorar esse prejuízo para a encenação o motivou a construir ao lado do teatro uma sala de 200 lugares, um teatro de câmara, o *Kammerspiel*, onde levava peças com poucos personagens, cujos efeitos dependiam de uma expressão psicológica graduada e de uma rigorosa economia de gestos.

Eisner comenta como se deu a idealização dessa modalidade de espetáculo afirmando que certo dia, no ensaio de sua peça, inferiu que do palco, via e compreendia aos gestos, diferentemente dos espectadores sentados nas últimas filas ou o público alocado no *Olymp* (O galinheiro). A criação de um espaço menor que permitia suportar uma encenação com profundidade psicológica resultou no *Kammerspiel*, com suas luzes filtradas, forros de tons quentes nos quais uma elite poderia sentir todo o significado de um sorriso, de um movimento hesitante, interrompido, ou de um eloquente silêncio³⁶⁰. Assim resumiu Heinz Herald, um assistente de Reinhardt: “(...) uma mera expressão exigia do ator que levantasse o braço no

³⁵⁹ EISNER, Lotte. *Op. cit.* p. 97-8.

³⁶⁰ EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 123.

Grosses Schauspielhaus, movimentasse a mão no *Deutches Theater* e apenas um dedo no *Kammerspiel*³⁶¹”.

Paulo Emilio apoiou-se na obra de Eisner para delinear uma das características mestras do *Kammerspielfilm*: a inclinação ao essencialmente psicológico. Carl Mayer queria habituar o público à leitura das imagens, particularmente das expressões dos atores principais apresentados em planos aproximados suprimindo os letreiros. Essa exigência obrigava a um desenvolvimento lento de histórias simples e lineares, o que não impedia a introdução de situações psicológicas complexas. O comentário de Paulo Emilio refere-se ao filme *A Noite de São Silvestre*, dirigido por Lupu Pick, narra uma jovem mulher e sua sogra entre o amor egoísta pelo “homem da casa”:

Pois Mayer fala de *Gestalten*, isto é, formas, figuras, e indica: o homem, sua mulher, sua mãe – privando as duas mulheres com o pronome possessivo, de toda sua existência individual. Por outro lado, indica que apenas essas figuras principais devem aparecer em planos aproximados, já que a atmosfera geral do *Réveillon* compõe somente o fundo sobre o qual se desenrolam os acontecimentos da ação³⁶².

O que em princípio Mayer apresenta como a privação da existência individual das mulheres em devoção ao homem da casa, vai converter-se em sua própria ruína, tendo de escolher entre o amor de ambas, perturbado pela tensão e embrutecido de bebida, como solução do impasse comete suicídio.

Paulo Emilio aponta que a história cotidiana, com personagens possíveis, afasta o *Kammerspielfilm* do expressionismo, levando seus contemporâneos a falarem da volta ao realismo. Lupu Pick declara que quando leu o roteiro de Carl Mayer foi tocado pelo aspecto eterno dos motivos, e que durante a realização do filme percebeu que estava tratando de um assunto eterno e vasto, mas restrito aos acontecimentos que se desenvolvem na última hora do ano que, ao invés de se destinar à reflexão, é apenas ocasião de festa e algazarra³⁶³.

Pensando a distância do filme do realismo em benefício do simbolismo habitual de Pick, Paulo Emilio comenta que não apenas em *Sylvester*, mas no *Kammerspielfilm*, a interpretação sofre meticulosa estilização. Os objetos de uso corrente adquirem uma carga de simbolismo forte, onde os humildes dramas contemporâneos sugerem insistentemente arquétipos situados fora do espaço e do tempo, tudo menos objetividade. Após o jantar, enquanto o homem trabalha e sua esposa adormece na cadeira, sua mãe vaga pelo cômodo lentamente, expressando dessa forma o subjetivismo de tal tragédia no momento em que o

³⁶¹ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.*, p. 22.

³⁶² EISNER, Lotte. *Op. cit.*, p. 133.

³⁶³ *Ibidem*, p. 126.

quadro do filho com sua mãe é posto em contraste com sua foto de casamento, revelando o que incomoda a alma da velha senhora.

Outros signos são encadeados para sugerir as relações psíquicas entre os personagens, como o carrinho do bebê, que aguarda a eminência da orfandade ou das serpentinas pisoteadas que tomam as ruas, assim como a invasão da casa do suicida por foliões bêbados revelam a partir de uma decupagem e uma montagem elaborada o gosto pelos contrastes violentos procurados pelos expressionistas.

Evidenciado os pontos de contato com o expressionismo no desenvolvimento da ação, Paulo Emilio diferencia o papel da câmera. No expressionismo, sua função era mover-se pouco a fim de não perturbar o equilíbrio das composições plásticas. Já no *Kammerspielfilm*, a câmara é desencadeada, dotada de surpreendente mobilidade, o que lhe permite não só seguir fielmente os intérpretes em suas evoluções, mas eventualmente assumir o seu ponto de vista substituindo-os. Uma das cenas que expressam esse recurso são as tomadas em que a jovem esposa olha pela janela, a observar a turba se embebedar e comemorar a passagem de ano. A câmera ganha vida, ampliando suas tomadas para outros ângulos, como se o olhar que desencadeou as primeiras imagens deixasse de ser apenas um aspecto sensorial para transformar-se na imaginação que ganha vida nos asseios da esposa.

Paulo Emilio cita o filme *O último dos homens*, especificamente o momento em que Emil Jannings, no papel de porteiro, embebeda-se, e a câmera, sem se limitar a registrar o início de sua embriaguez, representa seu estado de ebriedade titubeando:

A intensa mobilização da câmera acaba desmontando os cenários naturalistas e pode-se perguntar se em última análise o seu desencadeamento não tem às vezes uma função semelhante à das cenografias e arquiteturas expressionistas, isto é, a de procurar a sensação de vertigem³⁶⁴.

Prosseguindo com a tarefa de aproximar e afastar essas duas tendências do cinema silencioso alemão, Paulo Emilio reconhece que a fidelidade ao cinema de estúdio foi a característica dominante, tanto do expressionismo, como do *Kammerspielfilm*. Fato que mobilizou em Mayer o desejo de abandonar os artificios do estúdio e levar o cinema para a experiência de retratar a realidade. Kracauer afirma que foi após *Tartuffe* que o roteirista reconheceu que havia chegado o momento de abandonar a *externalização* dos processos interiores para registrar os exteriores, de trocar enredos construídos livremente por enredos baseados na realidade – motivou *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade*, uma melodia de

³⁶⁴ GOMES, P.E. S. *Op. cit.*, p. 23.

fotografias³⁶⁵. Paulo Emilio revela que nesse projeto, Mayer só guardou do *Kammerspielfilm* a ojeriza pelo letreiro, sua ideia inicial era criar uma síntese da vida berlinense filmada em exteriores num estilo documentário, mas retratando a palpitação e as angústias da grande cidade.



Berlin, sinfonia de uma grande cidade (1926)

Segundo Kracauer, cansado dos limites do estúdio e ávido pela realidade, o cinegrafista Karl Freund aderiu ao projeto com grande entusiasmo. Para atingir seus objetivos, hipersensibilizou o filme em estoque no mercado, de modo que pode trabalhar com pouca iluminação, ao mesmo tempo em que inventou vários instrumentos para esconder a câmera enquanto filmava³⁶⁶.

Para dirigir o filme, Walter Ruttmann assume a direção do filme. Segundo Paulo Emilio, esse cineasta formado no cinema abstrato procurou conservar-se fiel aos princípios de Viking Eggeling. Esse pintor sueco radicado na Alemanha eliminou todos os objetos de seus quadros. Considerava lógico envolver as composições geométricas sobreviventes em movimentos rítmicos. Ele e seu amigo, o pintor Hans Richter submeteram a ideia a *UFA*, que em 1921 lança os primeiros filmes abstratos. Enquanto Eggeling orquestrava linhas espirais e figuras em forma de pente em *Sinfonia Diagonal* (1924), Richter compunha seu *Ritmo 21* com quadrados em preto, cinza e branco³⁶⁷. Walter Ruttmann se junta à tendência em 1921 com o filme *Opus I*, uma dinâmica vitrine de focos lembrando vagamente fotografias de *raios-X*, em que as cores e as formas se transformam no tempo para viver como música ótica³⁶⁸.

Paulo Emilio considerou que as imagens sugeridas por Mayer e fotografadas por Freund eram documentos arrastados diretamente do cotidiano, e que sob a interpretação de

³⁶⁵ KRACAUER, S. *Op. cit.* p, 213.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 214.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 93-4.

³⁶⁸ *Idem*.

Ruttmann, influenciado por sua formação no cinema abstrato, pensou-as em termos de forma e movimento, ou em ordená-las segundo critérios de similitude ou contraste que não levavam em consideração seu conteúdo humano e social. Kracauer afirma que o diretor trabalhou em estreita colaboração com o jovem compositor Edmund Meisel, conhecido pela partitura para *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein. O compositor idealizou sincronizar a sinfonia visual de Ruttmann com uma composição sinfônica que pudesse ser tocada independente do filme, reforçando a tendência formal escolhida pelo diretor³⁶⁹.

Ao tratar da montagem do filme, Paulo Emilio observa que o Ruttmann se inspirou nos soviéticos³⁷⁰ e obteve um resultado brilhante. Mayer, contudo, não aceitou a orientação dada por Ruttmann e retirou-se da produção, protestando-se contra o escamoteamento da vibração social que a seu ver deveria ser o novo elemento de estímulo a ser introduzido no cinema alemão. Kracauer afirmou que a crítica de Mayer à abordagem superficial de Ruttmann se baseou nas qualidades formais dos objetos, em vez de seus significados. Embora em alguns casos o diretor antecipe o desenvolvimento pictórico através de conteúdo específico, acaba produzindo contrastes sociais, como as pernas humanas seguidas por patas de vaca, porém, esses contrastes não são protestos sociais, mas expedientes formais³⁷¹.

Sobre os efeitos da montagem de *Berlim*, Paulo Emilio nos favorece com o comentário de John Grierson ao filme, onde pode observar que a “preocupação fundamental pelo jogo e o ritmo das formas produz no espectador um efeito superficial próximo da emoção causada por uma parada militar³⁷²”. Apesar de reconhecer o grande valor estético do filme, Paulo Emilio atribui a razão a Carl Mayer, motivado a impulsionar o movimento de *A Nova Objetividade*, com o lema *assim é a vida*. Sobre o filme, Sobre a montagem de *Berlim*, Kracauer afirma que a obra de Ruttmann é propriamente sem ação, dado que permite que a metrópole surja como resultado de uma sequência de caminhos microscópicos individuais. É um filme que não comunica a realidade de Berlin, sendo cego para a realidade como qualquer filme de ficção, e a isso Kracauer atribui a causas políticas.³⁷³

Em vez de penetrar neste imenso objeto para obter uma compreensão autêntica de sua estrutura social, econômica e política, em vez de observá-lo de modo humanamente interessado ou mesmo de atacá-lo de um ponto de vista privilegiado, para participar dele como decisão, Ruttmann libera milhões de detalhes desconectados que coexistem um ao lado do outro, inserindo no máximo transições engenhosas que são vazias de conteúdo. Em todo caso, o filme tem por base a ideia de que Berlin seja a cidade da velocidade e do trabalho – uma ideia formal que, antes de tudo, não leva a nenhum conteúdo e talvez

³⁶⁹ *Idem*, p. 214.

³⁷⁰ Influência do diretor Dziga Vertov e seu grupo Kino-glaz (cinema olho).

³⁷¹ *Ibidem*, p. 215.

³⁷² GOMES, P.E.S. *A ideologia de Grierson*. *Op. cit.*, p. 313.

³⁷³ KRACAUER, S. *Cinema, 1928*, p. 340. In: *O Ornamento da Massa*. São Paulo: COSACNAIFY, 2009.

por isso intoxica o pequeno-burguês alemão tanto na sociedade como na literatura. Não há nada para ser visto nessa sinfonia, porque não mostra nem uma única conexão dotada de sentido.³⁷⁴

Tocando no *Kammerspielfilm* e no cinema abstrato, Paulo Emilio se dedica, por fim, a compreender a tendência que Carl Mayer não pôde realizar em Berlim: *A Nova Objetividade*. Pensando a relação entre essa tendência e a expressão da realidade, termo empregado para definir o cinema soviético dos anos 1920, remete à intenção social, e resguardado os problemas que implica essa classificação, estavam presentes nos filmes de Pabst.

Os problemas humanos são solidários e na década de 1920 o epíteto realismo cobria um parentesco grande entre a questão social e a sexual. O filme mais importante de Pabst, para Paulo Emilio, foi *Lulu*, ou *A Caixa de Pandora*, extraído de dois dramas de Wedekind: *Erdegeist* e *Die Büchse der Pandora*. Segundo Eisner, o filme acentua o poder erótico de uma mulher dotada de beleza animal, mas privada de todo senso ético, que pratica o mal inconscientemente. Como a caixa de pandora, se aberta, traz a ruína aqueles que dela se aproximam. Seduzindo os homens, sua lista se inicia com seu primeiro “amigo” que, após falido, continua a segui-la com grande devoção, ora dividindo seus poucos cobres, ora ajudando a retirar mais de seu namorado endinheirado, o Dr. Schön. Consumido de ciúme e pensando ser a única solução para sua ruína, Dr. Schön exige que Lulu cometa suicídio, mas acaba alvejado acidentalmente pela moça e morre sem antes advertir Rodrigo, seu filho, que aquela mulher arruinaria sua vida.



A caixa de Pandora (1926)

Rodrigo se recusa a depor contra Lulu, o que no julgamento é apontado pela defesa. Condenada a cinco anos de prisão, Lulu foge com Rodrigo e sua trupe de aproveitadores.

³⁷⁴ *Idem.*

Logo a previsão do Dr. Schön se realiza e Rodrigo, falido, é levado a trapacear no jogo para evitar a venda de sua amada como escrava para uma casa de prostituição egípcia.

O poder da beleza não se resume aos homens, e sua amiga se entrega aos braços de um chantagista para impedir que Lulu seja denunciada. Fogem para a Inglaterra, onde ela se entrega a prostituição, seguida de seu amante e do velho aproveitador. Acaba sendo a vítima de *Jack, o estripador*, libertando definitivamente os homens de suas artimanhas. Isso fica claro no desfecho, em que após o assassino descer as escadas, o jovem caminha pelas ruas sombrias de Londres, construídas por Andreiév, livre para seguir o próprio caminho. O assassinato aparece apenas insinuado através da ação do personagem, que imprime o significado do fim que concilia Rodrigo consigo mesmo, ao contrário do trágico suicídio em *A Noite de São Silvestre*.

Sobre o estilo de Pabst, Eisner considerou que o cineasta tem como estilo apresentar muitas contradições. Seguindo a apreciação da crítica, a autora afirma que muitos de seus colegas de trabalho o apontaram a intuição, a perspicácia, e o conhecimento perfeito dos fatores psicológicos e do subconsciente³⁷⁵. Vemos nas contradições desse filme, que a aproveitadora, é convertida em alvo de chantagens por sua trupe, convertendo-se no que antes era seu alvo. Seguindo o comentário de Eisner, podemos recordar da explosão de ciúmes de seu marido, que no dia de casamento, acaba exigindo como saída de sua ruína o suicídio da jovem. Essa mente atormentada é transmitida diretamente pelo close-up de sua face colérica.

Isso se deve, para Eisner, ao fato de Pabst procurar elementos psicológicos ou dramáticos que revelem ao primeiro olhar, o caráter, as relações psíquicas das personagens, uma situação, a tensão de uma atmosfera, momento trágico, pois para o diretor, é a montagem que constrói a ação³⁷⁶.

Sobre a montagem, Eisner considera que no filme ela é mais fluida, porque Pabst se deixa levar pelo claro-escuro de contrastes violentos, como a cena em que Dr. Schön encontra Lulu com seu ex-amante e seu amigo malabarista, próximos ao leito nupcial. No sombrio ambiente, Dr. Schön apanha sua pistola e persegue ambos os homens, ganhando o grande salão iluminado e repleto de pessoas a festejar seu casamento. Esse contraste expressa a quebra da cólera ascendente, onde é aparado por alguns senhores. Após retornar ao quarto sombrio, uma sucessão de acontecimentos culmina em sua morte.

O objetivo de Paulo Emilio é apresentar Pabst partindo de *A Caixa de Pandora*, o filme mudo mais importante deste diretor, por ser o marco da guinada definitiva de Pabst ao

³⁷⁵ EISNER, Lotte H. *Op. cit.*, p. 205

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 210.

realismo³⁷⁷. O filme foi lançado em 1928, no mesmo ano em que Alban Berg iniciou sua obra sobre a mesma questão que trata Pabst em *Pandora*. Segundo Paulo Emilio, Berg assistiu muitas vezes o filme e o musicólogo Rognoni pensou ser provável que nascera desse fato a ideia de utilizar a linguagem cinematográfica no segundo ato da ópera. Como afirma Rognoni:

Não é improvável que utilizar a linguagem cinematográfica como meio rítmico de síntese cênico musical no ato II da ópera ter sido sugerida a Berg pelo filme de Pabst, que viu muitas vezes enquanto compunha a ópera *Lulu*³⁷⁸.

Ano também que Pabst assistia inúmeras vezes a *Die Dreigroschenoper*, drama musical de Bertold Brecht e Kurt Weil, de grande sucesso nos teatros da Alemanha. Segundo Eisner, o sucesso da peça é atribuído a Erich Engel quando na verdade o responsável por dirigir a peça foi o próprio Brecht, conservando apenas do expressionismo as frases cortantes e uma estilização muito depurada³⁷⁹.

.O cinema falado nascia e três anos após o lançamento da peça, e Pabst filmou simultaneamente as duas versões da mesma, uma francesa e outra alemã. Na filmagem alemã Pabst adicionou à receita de Brecht o claro-escuro, além de substituir a estilização por um tom mais realista. Eisner afirma que foram estes os motivos para um ruidoso processo aberto por Brecht e Kurt Weill. Paulo Emilio relembra que a versão francesa da peça foi exibida em São Paulo com o título de *A Ópera dos Pobres* e uma cópia fragmentária da versão alemã encerrou a *Semana de Cultura Cinematográfica*. Apesar do valor³⁸⁰, Paulo Emilio reconhece que o filme é o menos característico dos filmes de Pabst, pois Londres e seus personagens do fim do século XIX, como aparecem na fita, são totalmente fantasistas, distanciando de seu tom realista. Talvez, apesar dos esforços de apagar a estilização de Brecht, foi incapaz de transformá-la completamente.

Sobre a arquitetura, Eisner considerou que Andreiév e Pabst souberam fazer pairar em tudo o claro-escuro sedutor e a névoa que torna ao mesmo tempo fantásticos e reais, criando uma atmosfera de natureza morta. Para Eisner, trata-se de um impressionismo renascente e um expressionismo agonizante. Os cenários de Brecht não tendiam a criar essa atmosfera

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 211.

³⁷⁸ ROGNONI, Luigi. *Espressionismo e dodecafonía*. Giulio Einaudi Editore, 1954, p. 165.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 221.

³⁸⁰ Para Eisner, *A Ópera dos Três Vinténs*, ao lado de *O Anjo Azul*, *Senhoritas de Uniforme* e *M*, são raras exceções diante da decadência do cinema alemão com o advento do falado. *Op. cit.* p. 215.

perturbadora que buscavam as maquetes de Andreiev, serviam antes, para chocar o espectador e fazê-lo tomar partido³⁸¹.

Embasado nessas questões, Paulo Emilio pôde concluir que as arquiteturas de Andreiev serviram de quadro para uma história cáustica desenvolvida em ritmo de balada popular. Eisner afirma que as canções de Kurt Weill foram elaboradas a partir de algumas notas assoviadas por Brecht, cujas melodias foram pivôs da peça, inserindo-se entre as réplicas de um diálogo sempre espontâneo, ao passo que no filme de Pabst as canções não passam de alegres ornamentos. Porém, na versão alemã, algo permaneceu da dicção aguda de Brecht, seu comportamento sarcástico, com quem os atores do filme aprenderam a técnica do canto, como o ator Ernst Busch, extraordinário intérprete do lamento popular de Mackie Messer³⁸², o líder do bando de criminosos.

Pensando a peça, Luigi Rognoni aponta que Brecht, quando escreve *A ópera dos Três Vinténs*, é um marxista convicto, mas no sentido ideológico mais puro e dialeticamente consequente, de modo que sua transfiguração poética e sua posição ética não se adaptariam bem ao conceito de arte apologética, retórica do novo clima staliniano. O musicista (Weill) vai de mãos dadas com o poeta: a épica popular, que não desdenha a renúncia ao conceito áureo de uma poesia fina em si; a antipoesia de Brecht corresponde à música de Kurt Weill, no melhor que essa forma de música tem em conceber soluções extremas, indicada pela necessidade de evasão da experiência expressionista. Segundo Rognoni, antes do filme, Kurt Weill escreveu a música atonal, imersa no banho da mais acesa alucinação sonora. Mas junto ao limite de tal experiência, em vez de reorganizá-la, como fizeram outros musicistas através de uma nova sintaxe sonora (a dodecafonía), Weill muda bruscamente a rota, convencido, como Brecht, da necessidade de usar uma forma de linguagem que fosse acessível a todos e que falasse de sentimentos comuns e de aspirações comuns aos homens de uma vida melhor, de fraternidade e trabalho coletivo³⁸³.

Paulo Emilio conclui que os filmes de Pabst tinham um aspecto de inquérito policial e eventualmente de apelo o que, apesar das diferenças entre as concepções, *A Ópera dos Pobres* em todo caso transmite um pouco da denúncia anárquica e sarcástica do Brecht e do Weil de então e de cujas posições talvez Pabst se sentisse próximo. Kracauer considera igualmente

³⁸¹ *Ibidem*, p. 221-2.

³⁸² *Ibidem*, p. 222.

³⁸³ ROGNONI, Luigi. *Op. cit.* p. 89-90.

que, apesar das distinções no conjunto, o filme preserva uma sátira social, lirismo genuíno e colorido revolucionário³⁸⁴.

Reação dos autores ao subjetivismo anárquico e ao individualismo do expressionismo? Os realizadores, tocando uma profunda ferida social com uma força de penetração sem precedente, afrontam o público de peito e o forçam a reconhecer que, através de uma linguagem de arte implícita à realidade, é na contradição social que está imersa a civilidade contemporânea³⁸⁵.

Encaminhando-se para o desfecho de suas conclusões, Paulo Emilio entende que após as exposições da *Semana de Cultura Cinematográfica* em São Paulo, o próximo passo para a compreensão da cultura cinematográfica alemã dos anos 1920 deveria se concentrar nos *Kammerspielfilm*, n' *A Nova Objetividade* e nas correntes menores como os filmes de montanha e opereta. Os prognósticos, porém, não eram favoráveis. A *Comissão Estadual de Cinema* havia conseguido uma pequena verba para auxiliar a Cinemateca a levar avante as exposições do Ibirapuera, que ainda a instituição não havia nem sentido o cheiro. Em todo caso, Paulo Emilio acreditou ser possível antecipar uma conclusão geral quanto ao cinema alemão: a Alemanha, país de fotógrafos, continuou sendo sempre a pátria da filosofia idealista e, no panorama variado do seu cinema, uma das constantes é o descaso pela objetividade. Partindo das noções estabelecidas no percurso ensaístico que adotou nas páginas do *Suplemento*, Paulo Emilio pôde recombina sob uma totalidade específica, a importância das lições alemãs no delineamento cultural de nossa fisionomia nacional.

³⁸⁴ KRACAUER, S. *Op. cit.*, p. 276.

³⁸⁵ ROGNONI, Luigi. *Op. cit.* p. 93.

Conclusão

Como observamos ao longo dessas páginas, nossa intenção foi estabelecer as noções que, em conjunto, foram aplicadas por Paulo Emilio na elaboração do conceito de cultura cinematográfica, alicerce do projeto político-pedagógico da *Cinemateca Brasileira*.

A partir do entrecruzamento das referências, compreendemos que o método adotado pelo crítico na difusão da cultura cinematográfica se orientou na conjunção de dois pontos determinantes: difusão e teorização. Procuramos demonstrar que a formação de tal conceito na experiência brasileira se fez entre 1954 e 1958, assumindo sua feição mais equilibrada na realização da Semana de Cultura Cinematográfica de 1959, dedicada aos filmes de Weimar (1919-33).

Rastreando a diversidade de pontos que Paulo Emilio elenca para criticar as produções exibidas no Brasil, encontramos no debate teórico europeu as raízes de um modo específico de analisar e ensinar a apreciar as produções cinematográficas, adotando o filme como objeto de conhecimento de múltiplas disciplinas científicas e expressões artísticas.

Com o intuito de demonstrar que a definição do conceito se fez em meio à formação crítica do público e de formadores culturais, reunimos cartas, anotações e artigos de periódicos, como a *Revue de Filmologie*, *Cahiers du Cinéma* etc., a fim de entender as formulações teóricas aplicadas à cultura cinematográfica. Amparado neste conceito, Paulo Emilio adota como ponto de partida de sua crítica três observações fundamentais: o cinema enquanto linguagem, estética e, ao mesmo tempo, expressão social.

Partindo dessas máximas, Paulo Emilio tem em suas mãos as ferramentas necessárias para fundar uma crítica interessada em apreender o cinema em sua totalidade expressiva. Como afirmamos anteriormente, as ideias pautadas por uma multiplicidade de abordagens derivou diretamente do uso do cinema pela propaganda de guerra, que inseriu uma série de procedimentos narrativos capazes de transmitir a ideologia do regime, seja pela estética ou pelo teor das ideias inculcadas no filme. Requistados os procedimentos, a crítica não poderia ficar para trás, passando então a realizar a análise interna e externa da obra segundo as questões por ela suscitadas. Pensar o cinema em relação forneceu as bases para toda uma geração de críticos descreverem o aparente para, em seguida, tornar palpáveis fenômenos mais profundos. É inserido nesse contexto que a crítica de Kracauer pretendeu, ao investigar os dispositivos psicológicos ocultos nos filmes, construir uma história do cinema que

pretendia demonstrar como era possível, através da crítica cultural, estabelecer uma crítica à sociedade.

Como demonstramos, a *Assotiation pour la recherche filmologique* foi o epicentro dessa modalidade crítica, combinando intelectuais de diferentes áreas nos estudos cinematográficos, como Edgar Morin, Gilbert Cohen-Séat, Siegfried Kracauer, Étienne Souriau, etc, na tarefa de trazer para a superfície o que se encontrava oculto nas produções cinematográficas. Paulo Emilio, em sua estada na França de 1946 a 1953, formou-se em meio ao desenvolvimento destas ideias, cujo interesse o aproximou dos debatedores, como demonstramos com a carta da associação respondendo ao interesse de Paulo Emilio, agremiação que entre suas diretrizes estava estabelecer filiações com intelectuais de todas as partes do mundo.

Ao assegurar a possibilidade de congregar em seu ofício diferentes abordagens, Paulo Emilio avançaria na análise estética dos filmes a partir das motivações estéticas das obras em questão. Para compor um modelo flexível, Paulo Emilio parte das ideias de André Bazin sobre o cinema, para ele uma expressão que se apropria de outras para fundar sua singularidade. O conceito de arte impura foi determinante para que o crítico compreendesse a estética cinematográfica em sua multiplicidade de referências, abrindo para o crítico um novo universo de possibilidades, de modo a superar a análise sociológica desenvolvida na revista *Clima*, quinze anos mais cedo. O conceito de impureza facultou-lhe a possibilidade de dissecar na forma de filme traços das artes plásticas, arquitetura, música, literatura, teatro, enfim, buscando através da subdivisão entre espaço e tempo – música e arquitetura – a porta de entrada para a compreensão da linguagem cinematográfica derivada dos estudos de Riccioto Canudo sobre o nascimento do cinema no seio dos espaços de sociabilidade popular para, apenas posteriormente, empregar na confecção do filme elementos da cultura erudita, como a das vanguardas estéticas.

Ocupando-se do Brasil, Paulo Emilio fez das aulas do *Curso para dirigentes de Cineclubes* um lugar onde se pôde experimentar, de forma sistemática, a amplitude de seu conceito. Estudou o nascimento do cinema a partir das lanternas mágicas e dos dispositivos de imagem e movimento que, após anos de evolução, encontraram sua forma mais acabada no cinema para posteriormente, procurar desvendar a partir da compreensão dos espaços de sociabilidade, como os *Vaudevilles*, as condições que favoreceram o encontro do cinematógrafo com as outras artes para definir sua fisionomia, desenvolver sua linguagem.

Procurando compreender o mesmo processo no Brasil, adota como escopo de sua trajetória os espetáculos no *Teatro São Pedro de Alcântara*, as raízes do que mais tarde se

configurariam nos salões de divertimento, como os de Paschoal Segretto. É por esse motivo que observa nas descrições do mercenário Schlichthorst sobre a música, a dança, a poesia e a disposição social das pessoas no teatro para demonstrar o quão fragmentário eram os acontecimentos nestes espaços de divertimento, conclusões que podemos tirar sobre o comentário de que o teatro era o espaço onde se podiam fazer chacotas sobre o rei em sua presença. Em conjunto, Paulo Emilio pretendeu demonstrar que nossa cultura popular era rica e suficientemente capaz para, conjuntamente com os elementos da cultura erudita, se articular na formação de uma continuidade do cinema brasileiro, até então marcado por ciclos importantes, mas que pela descontinuidade evidenciava o subdesenvolvimento.

Como vimos, para reverter o subdesenvolvimento, Paulo Emilio pensou um projeto político pedagógico que deveria educar o público para a apreciação do cinema nacional, lugar onde nos exprimimos, como o estrangeiro, de onde poderíamos tirar proveito no delineamento de nossa fisionomia. Essa compreensão fica evidente com a doação inglesa dos documentários sociais de Grierson, em que as preocupações perseguidas pelo realizador, foram determinantes para o que o cinema brasileiro produziu posteriormente: o *cinema novo*. Vale lembrar que o comentário de Paulo Emilio possui tom premonitório ao afirmar que esses filmes poderiam proporcionar importantes aprendizados aos jovens realizadores, trazer cultura cinematográfica, romper o isolamento da periferia do capitalismo e criar, a partir da ampliação das referências, o trânsito de procedimentos técnicos e artísticos até então desconhecidos.

É pautado nestas ambições que Paulo Emilio inicia sua atividade com a concepção do *I Festival Internacional de Cinema do Brasil*, em 1954, evento em que foi responsável pela elaboração das retrospectivas dedicadas ao cinema estrangeiro, apresentando para o grande público, por um viés inédito, obras de grande relevância para a história cinematográfica. As retrospectivas concebidas para irradiar cultura procuravam elevar tanto o nível do público e da crítica quanto dos realizadores. Para que no Brasil florescesse um cinema nacional capaz de superar a descontinuidade dos ciclos, deveríamos combinar traços de nossa cultura, valendo-nos de outras culturas, numa dialética em que os elementos nacionais se sobressaíssem sob o requinte de uma expressão complexa e desenvolvida.

Sobre a *I Jornada de Cineclubes*, o jornal Unitário, de Fortaleza anunciava aos leitores o regresso de São Paulo do secretário do clube de cinema daquela cidade.³⁸⁶ Segundo Paulo Botelho, representante do *Clube de Cinema de Fortaleza* confirmou que no evento

³⁸⁶ Regressou de São Paulo o secretário do Clube de Cinema: O que foi a I Jornada de Cineclubes. Jornal Unitário, de Fortaleza-CE. 01/03/1959.

cineclubistas e críticos de toda parte estiveram presentes no certame, provenientes de diversas localidades, como o Rio de Janeiro, Bahia, Santa Catarina e o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, entre outras localidades. Além de Rudá de Andrade, Anatol Rosenfeld, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio e Caio Sheiby, Botelho menciona o padre Guido Logger e um bispo, acompanhado de outros cúrias, todos cineclubistas, além de anunciar que avim conseguido junto a Cinemateca Brasileira o empréstimo do *Gabinete do Dr. Caligari* (1919), fato que comprova a atividade de difusão da cinemateca em escala nacional.

Foi pensando nesses termos que Paulo Emilio pensou a mostra dos filmes alemães, cujo exemplo seria de grande importância para o desenvolvimento de nossa fisionomia. Segundo ele, o cinema alemão do período em questão era o que mais se adequava ao método heterogêneo que desenvolveu nos termos da cultura cinematográfica. Um cinema nascido diretamente das artes e das quermesses como modo de entender as transformações por ele sofridas, segundo a dinâmica de uma arte moderna – folclore da era industrial – ao qual não poderia ficar indiferente nenhuma sensibilidade moderna. É com desenvoltura analítica que Paulo Emilio nos faz deparar com a reunião mais equilibrada dos três sustentáculos teóricos e práticos do conceito de cultura cinematográfica: linguagem, estética e expressão social. Vale lembrar que, quando falamos de prática, queremos dizer difusão e que a *Semana de Cultura Cinematográfica* foi o evento que reuniu de modo mais acabado as diferentes esferas do conceito que se formou a partir do festival de 1954. Em conjunto, podemos notar o mesmo equilíbrio conceitual nos textos sobre os filmes influenciados pelo expressionismo e pelo espetáculo popular publicados no *Suplemento Literário*.

No conjunto dos textos, Paulo Emilio ambienta o leitor ao reconstituir a história da literatura alemã, campo em que o expressionismo derivou diretamente da filosofia alemã. Tais considerações tomam corpo com a transição do romantismo para o expressionismo na poesia que, gradualmente, orientou uma guinada em direção ao mundo subjetivo, por trás do aparente. Com a montagem ensaística de seus argumentos, demonstrou como o expressionismo, que já havia contaminado as artes plásticas, chegou ao cinema colocando o cinema alemão noutra patamar e influenciando grande número de filmes, dando origem ao que se chamou de *Caligarismo*, corrente que chegou na França com o filme *L'Inhumaine* (1924), de Marcel Hérbier.

Apresentando que o cinema alemão era a maior expressão daquilo que considerava as bases da cultura cinematográfica, é na análise dos filmes de Weimar que seu método toma corpo nas diversas direções que propõe. As bases estavam lançadas para que Paulo Emilio, a

partir das ideias de Kracauer, fundasse a leitura do contexto social e psicológico, demonstrando como *Caligari* derivava diretamente da derrota na *I Guerra*. Paulo Emilio faz da crítica de Kracauer plataforma para penetrar no conjunto de filmes que a *Cinemateca Brasileira* iria exhibir, a começar pelos dois filmes de Wiene.

Na crítica a *Caligari* e *Raskolnikov*, Paulo Emilio adotou como fio condutor de sua análise os problemas suscitados pela experiência expressionista, concernentes ao que o crítico chamou de unidade plástica superior. Nesses filmes, o crítico demonstra que para solucionar os problemas de unidade que *Caligari* havia suscitado, seu diretor substituiu os telões pintados para dar vida ao expressionismo a partir do contraponto. Nas linhas que Paulo Emilio propõe segundo os problemas suscitados pelo objeto que analisa, inserimos mais alguns filmes no conjunto para dar corpo ao que o crítico viu ser uma das preocupações vitais no desenvolvimento artístico de Wiene: a fusão do personagem ao cenário, luz e sombra (ou reflexo), que toma vida na encenação. Como tentamos esclarecer, essa preocupação é uma constante nos filmes de Wiene a partir de 1917, e continua a ser, o que orienta sua atividade até *Orlac* (1924).

Sobre os filmes de Fritz Lang, Paulo Emilio elabora uma intrincada reflexão sobre a ideologia presente nos filmes com pautas comuns ao nazismo. O conteúdo dos filmes motivou Paulo Emilio a inserir na crítica o universo pessoal de Fritz Lang, especificamente, seu relacionamento com Thea Von Harbou, autora dos roteiros que filmou e que mais tarde aderiu ao nacional-socialismo. Dessas ideias em comum, estavam o sentimentalismo e o gosto pela grandeza em seus roteiros, combinando esse conteúdo tradicional com temas modernos, como em *Metrópolis* ou *Mabuse*.

Pensando os filmes de Lang a partir da contradição entre modernidade e tradição, Paulo Emilio demonstrou que a tradição também interferiu na criação plástica de Fritz Lang, que combinou elementos de vanguarda com o gosto pelo naturalismo. Isso o fez lançar em *A morte cansada* o que a crítica chamou de expressionismo metafísico, seguindo com as sugestões metafísicas, integrou os corpos nos cenários naturalistas a partir da disposição geométrica dos figurantes, recursos que o permitiram alcançar a unidade plástica da imagem em *O Anel dos Nibelungos*. Paulo Emilio no conjunto dos filmes de Lang fixa sua compreensão na tensão entre o conteúdo tradicional e sua vontade moderna. Dessa contradição, *Metrópolis* é um divisor de águas, em que a temática e construção artística são modernas, mas o conteúdo é tradicional e apaziguador. A condução das multidões no filme o insere, segundo Eisner, na lista dos discípulos de Max Reinhardt, e deste recurso cênico muito se valeu Ernst Lubitsch.

Sobre os filmes deste cineasta, até então pouco conhecido no Brasil, Paulo Emilio pensou a fase alemã de Lubitsch entre os filmes históricos e o retrato social das lojas administradas pela pequena burguesia israelita, construída a partir da crítica de Eisner. Nos filmes de Lubitsch, Paulo Emilio resalta algumas características estéticas como a encenação das multidões em seus filmes históricos, fato que não podemos confundir com os filmes soviéticos, em que as massas são protagonistas da ação. Paulo Emilio entende a obra do cineasta principalmente a partir dos temas e do humor oriundos dos espetáculos populares que ambientavam em grande número os filmes do primeiro cinema. Lubitsch conserva em seus filmes o popularesco, que sob a influência do “expressionismo” de *Caligari*, foi estilizado no sentido de decorar e integrar fotograficamente, mas sem radicalizar a composição formal do cenário e da encenação.

Assim como na análise despendida nos textos de Fritz Lang, Paulo Emilio investiga o desenvolvimento artístico de F.W. Murnau a partir de sua vida pessoal, como plataforma para encontrar na homossexualidade latente do realizador a orientação de algumas temáticas presentes em seus filmes. Traça uma trajetória em conjunto que vai da crítica às aparências, à hipocrisia e à solidão que se dilui sob intervenção diabólica em *Fausto* e que em *Nosferatu*, demonstra a possibilidade do amor entre pessoas de idades sensivelmente diferentes. Em *Aurora*, a temática é a do pecado, do crime e do remorso, já em *Tabu*, a do amor perdido. Em conclusão do conjunto, Paulo Emilio mostra como *Nosferatu* não é um filme de terror, e sim, sobre a solidão causada por um amor impossível, derivado diretamente da biografia do cineasta.

Nos textos sobre Lang, Murnau e Lubitsch, Paulo Emilio faz da análise em conjunto das obras plataforma para identificar a evolução artística de cada cineasta. Dando continuidade ao seu esforço crítico, Paulo Emilio abandona a análise do conjunto de filmes para compreender os desdobramentos do *caligarismo*. É com essa preocupação que analisa *Sombras e Figuras de Cera*, ambas compreendidas como expressões sugestivas das duas linhas de desenvolvimento em que se orientou a influência do expressionismo no cinema: o expressionismo concreto de Wiene e o metafísico de Lang.

Para Paulo Emilio, em *Figuras de Cera*, Leni resolve os problemas suscitados por *Caligari* à medida que concebe seus cenários a partir do formato dos corpos, fato que lhes permite integrar-se ao fundo no desenvolvimento da encenação: receita da unidade plástica proposta por Wiene. Já em *Sombras*, sua abordagem encaminha a sugestividade por trás das sombras que revelam as imagens do destino, prenunciadoras da tragédia. E nisso, Robinson é tão hábil em retratar o que Eisner chamou de o duplo. Com a crítica a esses filmes, Paulo

Emilio encerra as problemáticas suscitadas por Lang e Wiene, para compreender a obra de Walter Ruttmann.

Paulo Emilio criticou *Berlin, Sinfonia de uma grande cidade*, procurando evidenciar o vínculo entre o ritmo e a imagem, cuja montagem induziu a sensibilidade do público do mesmo modo que uma parada militar. A partir de *Berlin*, Paulo Emilio abre caminho para a análise do cinema segundo o ritmo, que vira música na crítica aos filmes de G.W. Pabst, em específico a *Ópera dos três vinténs*, em que o realizador foi capaz de produzir uma alucinação sonora. Tanto em *Berlin* quanto no filme de Pabst, a crítica de Paulo Emilio parece denotar como, a partir da transformação do ritmo, a linguagem cinematográfica, que é resultante da combinação tempo-espço, sofre uma transformação significativa que exige sua apreciação formal a partir da música.

Após o longo trajeto percorrido, restaria ao crítico fundamentar suas conclusões sobre as necessidades de se ampliar no Brasil a difusão da cultura cinematográfica alemã do período, como o *Kammerspielfilm* ou os filmes afiliados à *Nova Objetividade*. Como máximas do desenvolvimento artístico dos filmes exibidos, Paulo Emilio ressalta a preocupação fotográfica que os atravessa a todos, assim como a grande importância de Carl Mayer para a elaboração de muitos dos argumentos expressionistas dos filmes que escreveu. Como nos atentamos, em *Caligari*, o desejo de Mayer era absolver o povo dos crimes que haviam cometido na guerra, atribuídos ao Kaiser.

Vemos no conjunto de nossa pesquisa a combinação de muitos recursos analíticos adotados por Paulo Emilio na reflexão tanto sobre a estratégia de difusão quanto sobre seu esforço teórico no domínio do cinema. Pensar o cinema em relação abriu para o crítico as mesmas possibilidades que pensar a história em relação às outras disciplinas proporcionou a Marc Bloch ampliar os recursos analíticos de uma disciplina que se pretendia ciência. Com essas características, Paulo Emilio inaugura no Brasil não somente uma nova crítica cinematográfica, como também uma nova forma de ensinar cinema nos fundamentos da cultura cinematográfica. Procuramos, em suma, lançar luzes à penumbra daquilo que foi um projeto ambicioso, pautado em intervir diretamente na sociedade, e a experiência intelectual de Paulo Emilio nos conduziu entre os meandros da história, para encontrar em seu modo específico de difundir e analisar a história do cinema sob o amparo da cultura, a fundação no Brasil de uma abordagem inovadora, concatenada ao debate europeu e, ao mesmo tempo, adequada ao contexto brasileiro dos anos 1950. São estas as lições que tiramos ao olhar com atenção do Brasil, para os dois lados do Reno.

Referências Bibliográficas

Obras

- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. *In: Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- ALBERA, F. ; LEFEBVRE, M. Présentation. Filmologie, le retour?. *In: Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009.
- BALÁZS, B. Subjetividade do objeto. *In: XAVIER, I. (org). A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- _____. Comment présenter et discuter un film. *In: Regards neufs sur le cinéma*. Le Seuil, coll. Peuple et Culture, 4° trimestre 1953. Replicado no *Cahiers du Cinéma*, Mars 2008.
- _____. Montage Interdit. *In: BAZIN, A. Qu'est-ce que le Cinéma ?*.
- _____. Le jour se lève et le réalisme poétique de Marcel Carné. *In : Regards Neufs sur le cinéma. Une production Peuple et Culture*. Jacques Chevalier (Org.). Paris : Éditions du Seuil, 1953.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In: Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, V. 01. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. *In: Memória e Vida Social: Assis*, 2002.
- BERNARDO, J. *Labirintos do fascismo: Na encruzilhada da ordem e da revolta*. Porto: Afrontamento, 2003.
- CANUDO, R. Deux Arts Reunis: Cinéma et Musique. *In: L'Usine aux Images : Ricciotto Canudo, l'homme qui inventa le septième art*. Paris : Nouvelles Éditions Séguier et Art Editions, 1995.
- COHEN-SÉAT, G. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema*. Paris, PUF, 1946.
- DIAS, M. H. M. *A estética expressionista*. Moisés Massaud (Dir.). Cotia: Íbis, 1999.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- EISNER, L. H. *A tela demoníaca: Max Reinhardt e o expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

- FRANK, J. *Dostoiévski: Os anos milagrosos – 1865-1871*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- GALVÃO, M. R. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1981.
- GEORGES-MICHEL, M. *Les Montparnos: Roman nouveau de la Bohême Cosmopolite*. Paris: Artheme Fayard, 1929.
- GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. vol. 02, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- HEINE, H. *Obras*. São Paulo: Cultura, 1942.
- HERF, J. *O Modernismo Reacionário: Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no III Reich*. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- HUFF, T. An index to the films of F.W. Murnau. In: *Special Supplement to Sight and Sound*. London: British Film, 1944-49.
- KAISER, G. Visão e Figura (1918). In: DIAS, M. H. M. *A estética expressionista*. Moisés, Massaud (Dir.). – Cotia – SP: Íbis, 1999.
- KANT, S. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Edições Brasil Editora S.A, 1958.
- KRACAUER, S. *A tarefa do crítico*. Manuscrito.
- _____. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.
- _____. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta. In: ROSENBERG, B; WHITE, D. M. (Orgs.) *Cultura de Massa: As artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LANGLOIS, H. *Images du cinéma allemand*. Paris: Cinémathèque Française, 1956.
- LEFORT, C. L'Antifestival. In: *Alliance: Revista de Cultura Franco-Brasileira*. Órgão Oficial dos alunos da Aliança Francesa do Rio de Janeiro e de São Paulo, 1954.
- LENI, P. A arte do cenário no cinema. In: EISNER, L. H. *A tela demoníaca: Max Reinhardt e o expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MYERSCOUGH-WALKER, R. *Stage and Film Décor*. London: Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., 1948.

- PANOFSKY, E. *Style et Matière du Septième Art*. In : PANOFSKY, E. *Trois Essais sur le Style*. Paris: Gallimard, 1996.
- PLANCY, C. *Dicionário Infernal*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003.
- POMMER, E. A origem do Dr. Caligari. In: *Catálogo da I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007.
- PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68*.
- RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. A. de. (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- ROGNONI, L. *Espressionismo e dodecafonía*. Giulio Einaudi Editore, 1954,
- SANCHEZ – BIOSCA, V. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, S.L., 1990.
- SCHAPIRO, M. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é: Uma vez e nunca mais (1824-1826)*. Brasília: Senado Federal, 2000.
- SOURIAU, E. *Les Catégories Esthétiques, Les cours de Sorbonne*. Paris : Centre de Documentation Universitaire, 1956.
- SOUZA, A. C. M. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul. São Paulo: FAPESP, 2009.
- USAI, Paolo Cherchi; CODELLI, Lorenzo (Orgs). *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*. Edizioni Biblioteca dell'Immagine, IX Giornate del Cinema Muto di Pordenone, 1990.
- XAVIER, I. O realismo revelatório e a crítica à montagem. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Textos de periódicos

- ANDRADE, R. Fragmento de uma festa centenária. In: *Festival Internacional de Cinema de 1954*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004.
- BAZIN, A. *Comment présenter et discuter un film*. *Cahiers Du Cinéma*. N. 632 – Mars 2008.
- _____. *Du festival considéré comme un ordre*. *Cahiers Du Cinéma* N. 48 – Juin 1955.
- _____. *Un Festival de La Culture Cinématographique*. *Cahiers du Cinéma*, n.34, 04/1954.
- CAVALCANTI, A. Situação e destino do cinema no Brasil. In: *Catálogo do I Festival Internacional do Brasil*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

COHEN-SÉAT, G. *Filmologie et Cinéma. Revue Internationale de Filmologie*. N. 03-4 – Octobre 1948.

EISNER, L. H. La retrospective du film allemand au festival de venise. *In: Cahiers du cinéma*, N. 40 novembre 1954.

_____. Aperçus sur le Kammerspielfilm. *In: Cahiers du cinéma*. N. 10 – Mars 1953.

_____. L'énigme de deux Nosferatu. *In: Cahiers du cinéma*. N. 79 – Janvier 1958.

_____. Notes sur quelques films allemands. *In: Cahiers du cinéma*. N. 90 – Decembre 1958.

_____. L'école expressioniste. *In: Cinéma 55* N. 01 – Novembre 1954.

_____. Notes sur le style de Friz Lang. *In: La Revue du cinéma*. N. 05 - Fevrier 1947.

_____. Les origines du style Lubitsch. *In: La Revue du cinéma*. N. 17 – Septembre 1948.

_____. Aperçus sur les costumes dans les films allemands. *In: La Revue du cinéma*. N. 19-20. – 1949.

_____. Notes sur le baroque dans le cinéma allemand. *In : Etudes cinématographiques*. N. 01, 1960.

_____. *Trois Livre sur trois acteurs allemands. Cahiers Du Cinéma* N. 55 - Janvier 1956.

_____. *Notes sur le style de stroheim. Cahiers Du Cinéma* N. 67 - Janvier 1957.

_____. *La retrospective du film allemand au festival de venise. Cahiers Du Cinéma* N. 40 novembre 1954.

_____. *Aperçus sur le Kammerspielfilm. Cahiers Du Cinéma* N. 10 – Mars 1953.

_____. *Mort de F. A. Wagner. Cahiers Du Cinéma* N. 88 – Octobre 1958.

_____. *Carl Boese et le tournage du Golem. Cahiers Du Cinéma* N. 88 – Octobre 1958.

_____. *L'énigme de deux Nosferatu. Cahiers Du Cinéma*. N. 79 – Janvier 1958.

_____. *Notes sur quelques films allemands. Cahiers Du Cinéma*. N. 90 – Decembre 1958.

FRIEDMANN, G; MORIN, E. *Sociologie du cinéma. Revue Internationale de Filmologie*. N. 10 – Avril-Juin 1948.

GERTEL, N. *Com a homenagem a Von Stroheim viveu ontem o Festival de Cinema um de seus maiores dias – Folha da Manhã – 16/02/1954.*

GOMES, P.E.S. *André Bazin. Cahiers du Cinéma*, Paris, v. 16, n. 91, p. 34-5, jan. 1959.

_____. *Retrospectiva do cinema europeu e americano. Suplemento Especial Cinematográfico do jornal O Estado de São Paulo – 27/02/1954.*

_____. *Será o Benedito? A Gazeta – SP – 18/05/1968.*

_____. *Comunicado da Filмотeca do MAM de São Paulo. Tribuna da Imprensa, 22/08/1956.*

_____. *Retrospectiva Erich Von Stroheim. O Estado de S. Paulo – 14/02/1954.*

ICSEY, R. *Semana do cinema clássico alemão: Caligari ou o cinema traído. A Gazeta, 26/01/1959.*

_____. *Semana do cinema clássico alemão: De Caligari às Figuras de Cera. A Gazeta, 27/01/1959.*

_____. *Semana do cinema clássico alemão: Raskolnikoff, uma promessa não cumprida. A Gazeta, 28/01/1959.*

_____. *Semana do cinema clássico alemão: As raízes e as lições do Caligarismo. A Gazeta, 30/01/1959.*

_____. *Semana do cinema clássico alemão: Enfim, Pabst. A Gazeta, 11/02/1959.*

_____. *Semana do cinema clássico alemão: Além do expressionismo. A Gazeta, 02/02/1959.*

MARCEL, G. *Possibilité et limites d'arte cinematographique : Réflexions d'un aucteur dramatique. Revue Internationale de Filmologie. N. 18-9 – Juillet-Décembre 1954.*

SÈVE, L. *Cinéma et methode. Revue Internationale de Filmologie. N. 01 – Juillet-Aout 1947.*

SHÉRER, M. *Le cinema, l'art de l'espace. In: La Revue du cinéma. N. 14 – Juin 1948*

SOURIAU, E. *Dialethique du concept du cinéma. Revue Internationale de Filmologie. N. 01 – Juillet-Aout 1947.*

_____. *Nature et limite des contributions positives de l'esthetique a la filmologie. Revue Internationale de Filmologie. N. 01 – Juillet-Aout 1947.*

_____. *Filmologie et estetique comparee. Revue Internationale de Filmologie. N. 10 – Avril-Juin 1948.*

TRIBUT, J. *La peinture et le film. Revue Internationale de Filmologie. N. 10 – Avril-Juin 1948.*

VOLPICELLI, L. *La filmologie en tant que recherche socio-historique. Revue Internationale de Filmologie. N. 25 – Janvier-Mars 1956.*

SALLES, F.L.A. *As Retrospectivas no Festival do Brasil. Suplemento Especial Cinematográfico O Estado de São Paulo. 27/02/1954.*

Concluída a escala definitiva de filmes para o festival internacional do cinema: Será no Museu de Arte Moderna os “Grandes Momentos do Cinema. Diário de São Paulo. 07/02/1954.

Grandes Momentos do Cinema: Meliès e Max Linder no Festival. O Estado de S. Paulo – 13/02/1954.

As pesquisas cinematográficas não ficam em torres de marfim. Folha da Manhã – 16/02/1954.

Análise do Festival de Cinema pela Crítica Inglesa. Última Hora, 03/06/1954.

Boletim do Festival da Folha da Manhã. São Paulo, 20 de Fevereiro de 1954.

Realizam seu festival os cineastas brasileiros. Notícias de Hoje. 25/02/1954.

Festival de cinema não é exibição de biquínis. Revista Anhembi. 27/02/1954.

Coluna O Show da Cidade. 06/02/1954.

Ressaltada a crise financeira por que passa nossa indústria cinematográfica. O Tempo, 17/02/1954.

Coluna Vitrine de Eva: A Nossa Hospitalidade 16/02/1954.

O cinema na Bienal. Suplemento Literário d’O Estado de S. Paulo, 08/06/1957.

10 anos de filmes sobre arte. O Correio Paulistano. 11/09/1955.

Festival Restrospectivo de Cinema sobre Arte. Marcos Marguilies, 11/09/1955.

O Festival de Cinema. Quirino Campofiorito. O Jornal. 06/12/1955.

Incêndio e Cultura. Correio da Manhã - RJ – 14/08/1958.

No Museu de Arte Moderna: História do Cinema Americano – Correio da Manhã.

Nosso cinema já figurou entre os melhores do mundo. Correio da Manhã, 04/07/1958.

Arquivos pesquisados

Cinemateca Brasileira – São Paulo.

Cinémathèque Française – Paris.

Cinemateca de Santos – Santos.

Biblioteca Nacional- Rio de Janeiro.