RAFAEL MORATO ZANATTO

Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica:
crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)

ASSIS

2018

RAFAEL MORATO ZANATTO

Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica:
crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutor em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Co-Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado

Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Processo Nº 2014/ 19698-0)

ASSIS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecário responsável: Alexandre Miyazato – CRB8/8656

Zanatto, Rafael Morato

Z27p Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977) /Rafael Morato Zanatto. – Assis, 2018.
548 p.

Tese (Doutorado em História). Departamento de História – Faculdade de Ciências e Letras/UNESP.
Orientador: Carlos Alberto Sampaio Barbosa. Co-Orientador: Carlos Eduardo Jordão Machado.

1. Crítica- Brasil 2. Paulo Emilio Sales Gomes 3.História 4. Cultura cinematográfica I. Autor II. Título

CDD 791.430981
CDU 791(81)
FIAF 81gomes

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)

AUTOR: RAFAEL MORATO ZANATTO
ORIENTADOR: CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS CAMPUS DE ASSIS

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em HISTÓRIA, área: História e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA
Depto. de História / UNESP/Assis

Prof. Dr. PEDRO PLAZA PINTO
Depto. de História / UFPR/Curitiba

Prof. Dr. MANOEL DOURADO BASTOS
Depto. de Comunicações / UEL/Londrina

Profa. Dra. TÂNIA REGINA DE LUCA
Depto. de História / UNESP/ASSIS

Prof. Dr. AUREO BUSETTO
Depto. de História / UNESP/Assis

Assis, 21 de novembro de 2018

À Vanessa Moura Afonso, amada companheira;

Aos meus pais, Fernando e Maria Alice e aos meus irmãos, Renato e Rodrigo;

E finalmente,

À memória do Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado, com quem muito aprendi.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, serei eternamente grato ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado, de quem recebi todos os incentivos ao longo de uma década de orientação. Ele me ensinou a importância do estudo de outros idiomas e da investigação nos arquivos como meio de driblar a reprodutibilidade com seu estilo prussiano de orientar e incentivar. Lamento profundamente que sua existência tenha sido ceifada poucos meses antes da conclusão da pesquisa, mas me conforto em ter discutido as conclusões do trabalho no jardim suspenso de orquídeas e manacás de que tanto se orgulhava.

Devo agradecer imensamente ao amparo da FAPESP e da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, processo FAPESP n.º 2014/ 19698-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

É necessário agradecer ao prof. Dr. Michel Löwy, do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), que aceitou me orientar no estágio de pesquisa realizado na Cinémathèque Française (2012) ainda no mestrado, focado na investigação da relação teórica e pessoal entre Paulo Emílio e André Bazin. Foi fundamental o papel do prof. Dr. Erdmut Wizisla, diretor dos arquivos Bertolt Brecht e Walter Benjamin, da Akademie der Künste, que com toda a paciência do mundo orientou minha pesquisa de seis meses realizada na Deutsche Kinemathek, onde pude aprofundar meus conhecimentos sobre críticos de cinema Siegfried Kracauer, Lotte H. Eisner e Hans Wollenberg à época da República de Weimar. Da instituição, devo agradecer à Cordula Döher, responsável pelo espaço Zeitschriften, por todo apoio prestado na investigação que realizei nos microfilmes ali conservados.

Agradeço ao prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa por aceitar me orientar nos meses finais da pesquisa, apoio fundamental para que conseguisse terminar o trabalho e concorrer ao título. Devo agradecer ao apoio do prof. Dr. Áureo Busetto, que acompanhou de perto o desenvolvimento da pesquisa ao participar da defesa de mestrado e apontar que era necessário escolher entre Paulo Emílio e a cultura cinematográfica alemã para prosseguir, assim como por participar integrar a banca de defesa. À profa. Dra. Tania Regina de Luca, por me ensinar na graduação métodos de pesquisa que me foram fundamentais para sobreviver ao "difícil início". Devo agradecê-la ainda por todo o rigor que avaliou meu trabalho ao compor a banca de defesa de doutorado. Ao Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos, devo agradecer a leitura realizada do trabalho no exame de qualificação, especialmente por destacar a necessidade de equilibrar o evidente desequilíbrio que havia entre os eixos do trabalho e quem

devo agradecer novamente por integrar a banca de defesa. No exame de qualificação, devo lembrar a importância do Prof. Dr. Leandro Cândido de Souza, ao destacar a importância do sistema no âmbito da formação. Ao Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto, devo agradecer pelo incentivo que retirei das inúmeras discussões travadas em congressos de cinema, fundamentais para que pudesse transitar de modo mais confortável e escolhesse a discussão histórica entre a pluralidade de temas que poderiam ser explorados no pensamento de Paulo Emílio nas décadas de 1960 e 1970. Devo ainda lembrar sua participação em minha defesa de mestrado, de onde retirei novos estímulos para prosseguir.

À Prof. Dra. Zélia Lopes, por me apresentar ainda na graduação o carnaval e os festejos como fonte para o historiador, tema que ao final da pesquisa apareceu com bastante vitalidade. Devo relembrar seu papel na correção dos trabalhos da graduação, ao sinalizar aqueles textos bagunçados, repletos de erros e parágrafos sem sentido com seus famosos "E daí?". É com muito carinho que agradeço sua participação na suplência da Banca de Defesa. Ao Prof. Dr. José Inácio de Melo Souza, de quem recebo com extremo apreço sua disposição em ler a pesquisa e aceitar compor a suplência na banca de defesa. Devo festejar seu papel na composição dos arquivos da Cinemateca Brasileira e nas pesquisas que realizou sobre Paulo Emílio, fortuna que me vali fartamente. O Prof. Dr. Adilson Mendes foi o principal interlocutor da pesquisa, foi quem compartilhou com extrema generosidade seu conhecimento sobre o pensamento de Paulo Emílio, adquirido na década em que trabalhou organizando o acervo pessoal do intelectual. Foi ele que me ajudou a começar, me envolvendo em projetos nos quais pude experimentar todo o entusiasmo da animação cultural de festivais, ao realizar a pesquisa da *VI Jornada Brasileira do Cinema Silencioso* (2012) e da mostra *300 anos de cinema* (2013). É com grande apreço que conto com sua participação na suplência na banca de defesa.

À Cinemateca Brasileira, minha segunda escola, instituição onde encontrei todas as condições para desenvolver meu trabalho. Não faltaram incentivos de Olga Futemma, que sempre demonstrou as mais sinceras expectativas com os resultados que a pesquisa poderia revelar. Agradeço calorosamente ao professor Carlos Augusto Calil, que me incentivou de todas as formas, emprestou seus profundos conhecimentos em diversos momentos, sempre com muita paciência e disposição ao me atentar para a importância dos materiais prospectados. Devo à Gabriela Queiroz grande parte de minha formação no enfrentamento aos arquivos. Foi ela que me ensinou técnicas de identificação de materiais, catalogação, organização de informações, mas principalmente, por acreditar no meu trabalho, nas suspeitas, nos rastros que poderiam ser seguidos. Alexandre Miyazato foi o bibliotecário que

me abasteceu de sugestões bibliográficas e documentos preciosos que em sua maioria encontram-se aqui compilados nos anos em que frequentei o riquíssimo acervo da instituição. Não posso esquecer o fundamental apoio de Evelyn Paulino, responsável pela guarda e manutenção dos manuscritos de Paulo Emílio, ao me atender com muita generosidade e interesse. Foi Rayane Silva que me revelou os mistérios da acidificação dos documentos, o que possibilitou a recomposição de algumas das discussões aqui apresentadas. Rodrigo Archangelo foi o amigo com quem travei inúmeras conversas sobre história, cinejornais, política, etc., em suma, foi o historiador que me mostrou os benefícios da realização de uma pesquisa sistemática e quem me inspirou com sua seriedade no exercício da profissão. Aline Machado foi uma excelente colega de trabalho e amiga que me apoiou corrigindo textos e sendo solidária quando os ácaros do arquivo me devoravam vivo. É necessário ainda agradecer aos amigos Thiago Manicardi e Vânia Oliveira, pela amizade e convivência.

À Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP), instituição que me possibilitou aprender a pesquisar, a estudar, a viver e a desenvolver minhas primeiras ações culturais e socioeducativas. É com gratidão que penso nos professores que atravessaram meu caminho, como Ana Maria de Carvalho e Carlos Ladeia, com quem aprendi Paulo Freire na prática; como Sérgio Norte, que me apresentou a fortuna das ideias libertárias e Claudinei Magno, a fortuna das econômicas. Lúcia Silva foi quem chamou a atenção para o racismo estrutural e Paulo Santilli foi quem destacou a importância do pensar antropológico para o historiador.

Agradeço ao Prof. Dr. José Luiz Beired, que deve ser reconhecido pelo seu intensivo apoio ao nosso grupo de pesquisa. Recordo-me com carinho da primeira vez que assisti em sua aula ao filme *O nascimento de uma nação*, tema de um seminário que me revelou as possibilidades do cinema enquanto fonte de pesquisa e me seduziu pela recepção cinematográfica. Devo agradecer ao grupo Experiência Intelectual Brasileira, nas pessoas de Wellington Durães, Daniel Azevedo, Arthur Bez, Max Alexandre e Phelipe Kauê, com quem travei inúmeras discussões sobre a pesquisa. A participação das reuniões do grupo de pesquisa História e Audiovisual foi o lugar onde aprimorei na reta final temas relativos à história do cinema. É necessário agradecer ao professor Eduardo Morettin (ECA-USP), responsável por chamar a atenção para a originalidade e possibilidades de recorte de alguns dos problemas aqui tratados, assim como devo agradecer ao Prof. Dr. Rubens Machado (ECA USP) e ao seu grupo de pesquisa, onde encontrei interlocuções preciosas nas apresentações que lá realizei. Devo agradecer ao Prof. Dr. Mateus Araújo Silva pelas conversas sobre alguns dos problemas teóricos aqui tratados e pelo intercâmbio de filmes do período silencioso. Dedico ainda meus

agradecimentos aos funcionários da UNESP Assis, representados por Sueli Franco, José Lino Silva e Marcos D´Andrea, que tudo fizeram para me ajudar.

Agradeço à amizade de Felipe de Morais, companheiro de festivais e de *Salão das Novidades*, com quem participei de congressos no exterior, animadas por seu humor fino, escrachado ou oculto nas entrelinhas. Suas meditações sobre teatro e cinema me atentaram para aspectos da linguagem do teatro e do popular pastelão que foram fundamentais para compreender os primeiros passos do cinema. Agradeço ainda toda a amizade dos utópicos Nicolau Bruno, Renato Filev, Júlio Delmanto, Luiz Armando Lacerda, Fernando Silva, Jeferson Bazilista, Cristiano Maronna, Frederico Policarpo, Thamires Sarti, Eder Capobianco, Lucas Maia, Ricardo Silva, Sérgio Castro, Emílio Figueiredo, Leilane Assunção (*In memoriam*), Pedro Zarur, Henrique Carneiro, Edward MacRae, Wagner Alves, Elisaldo Carlini, Fábio e Cidinha Carvalho, amigos, mestres, irmãos no ativismo.

É com muito apreço que agradeço os amigos Marcel Furquim, Jamile Abud, Fernanda Machado, Fábio Uchôa, Guilherme Providello, Gabriel Paciência, Lucas Pereira, Dellani Lima, Kátia Caliendo, Douglas Maris, Carlos Barbosa, Marcos Vinícius, Gustavo Encarnação, Fátima Castro Alves, Paulo Bueno, Leandro Gomes, Rafael Seleznevas e André Odorno pelos anos de amizade. Devo especial agradecimento aos amigos Maria Paula Bertolucci e Jerônimo Oliveira, que me auxiliaram no período que residi em Berlim e Sheila Santos, em Paris. Não poderia me esquecer do apoio e amizade de Glaucia Giraldi e Kauê Morato, que me receberam em Londres durante a visita técnica que realizei no BFI.

Agradeço ainda aos meus familiares, Antônio, Sofia, Rafael, Priscila, meus sobrinhos Pedro, João, Felipe e Carolina e meu afilhado Samuel. Às minhas avós, Maria Aparecida e Olinda, que me ensinaram lições valiosas para a vida e à memória de meus queridos avós José Maria, Belizário e Maria Virgínia, vivos nas lembranças de minha infância e do início da idade adulta.

Por último, agradeço aos meus cães Caco e Nina, que acompanharam de perto todo o processo, lambendo meus pés, derrubando meu computador, me alegrando com as inúmeras trapalhadas do dia a dia e me fazendo companhia ao longo de todo o trabalho.

ZANATTO, Rafael Morato. *Paulo Emílio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro* (1940-1977). 2018. 548 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

A presente tese tem por objetivo demonstrar como ao longo de sua trajetória intelectual, o crítico e historiador de cinema brasileiro Paulo Emílio Sales Gomes forjou uma regra geral capaz de abarcar o fenômeno cinematográfico, ao estabelecer como critério a analise da linguagem cinematográfica, do estilo e da expressão social que o cinema representa na vida social. Ao demarcar o conceito de cultura ou história cinematográfica, o intelectual o empregou na organização de mostras, na redação de ensaios, livros e na concepção de cursos de cinema, que em conjunto oferecem a dimensão de sua contribuição para a formação do cinema brasileiro, do público, da crítica, dos produtores e das pesquisas históricas no cenário nacional. Os estudos teóricos, a presença nos festivais internacionais, a participação em congressos de cinema, de crítica e de história aparecem aqui entrelaçadas em uma formação que se cristaliza no estudo de cinema estrangeiro e que se prolonga na atenção que irá dirigir aos produtos nacionais, ricos em imperfeições, mas mais expressivos em sua comunicabilidade.

Palavras-chave: 1. Crítica- Brasil 2. Paulo Emílio Sales Gomes 3. História 4. Cultura cinematográfica

ZANATTO, Rafael Morato. *Paulo Emílio and cinematographic culture: criticism and history in the formation of Brazilian cinema* (1940-1977). 2018. 548 p. Thesis (PhD in History) – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to demonstrate how throughout his intellectual trajectory the Brazilian film critic and historian Paulo Emílio Sales Gomes forged a general rule capable of embracing the cinematographic phenomenon by establishing as a criterion the analysis of cinematographic language, style and social expression that cinema represents in the life of cities. In demarcating the concept of culture or cinematographic history the intellectual employed him in the organization of exhibitions writing essays, books and designing cinema courses which together offer the dimension of his contribution for the formation of Brazilian cinema, public, criticism, producers and historical research on the national scene. The theoretical studies, presence in the international festivals, participation in film, critic and history congresses are here intertwined in a formation that crystallizes in the study of foreign cinema that continues in the attention that will direct to the national products, rich in imperfections but expressive in its communicability.

Key-words: 1. Criticism - Brazil 2. Paulo Emilio Sales Gomes 3. History 4. Cinematographic culture

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ..... p. 13

Capítulo 1.0 – Em *Clima* de cinema ..... p. 26
1.1 - Entre o Chaplin e a USP ..... p. 27
1.2 - A presença inoportuna da pintura ..... p. 31
1.3 - Um semestre morno ..... p. 38
1.4 - A desforra da literatura e a vingança do teatro ..... p. 44
1.5 - Há esperança quando existe história ..... p. 49
1.6 - O cinema que quer ser teatro ..... p. 55
1.7 - Traição e Atmosfera ..... p. 60
1.8 - A tentativa de síntese em *Cidadão Kane* ..... p. 67
1.9 - A polêmica do Rio ..... p. 74
1.10 - Contra o espírito burguês, contra o fascismo ..... p. 87

Capítulo 2 – Crítica, história e festivais de cinema na Europa ..... p. 96
2.1 - Animação Cultural e Crítica de Cinema ..... p. 99
2.2 - Falso amigo da Filmologia ..... p. 107
2.3 - A importância de André Bazin ..... p. 117
2.4 - O Cinema Soviético conquista Cannes (1946) ..... p. 125
2.5 - A fisionomia sueca ..... p. 137
2.6 - Harmonia entre forma e conteúdo ..... p. 142
2.7 - A história do cinema antes e depois da II Guerra Mundial ..... p. 151
2.8 - Georges Sadoul: crítico e historiador de cinema ..... p. 159
2.9 - Jean Vigo e a crítica histórica ..... p. 166
2.10 - Um projeto para o Brasil no IV Congresso da FIAF ..... p. 173

Capítulo 3 – Adequação das lições estrangeiras ao contexto nacional ..... p. 178
3.1 - O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) ..... p. 179
3.2 - Recepção e impacto ..... p. 195
3.3 – Grandes Momentos do Cinema ..... p. 205

3.4 - A retrospectiva Erich von Stroheim ..... p. 224
3.5 - Dez anos de filmes sobre arte ..... p. 231
3.6 - Primeiros passos da pesquisa histórica ..... p. 236
3.7 - Os desafios dos estudos históricos, aqui e alhures ..... p. 250
3.8 - As ideias cinematográficas de Morin, Faure, Malraux e Bazin ..... p. 263
3.9 - O clássico e o moderno: Eisenstein e Orson Welles ..... p. 274
3.10 -A estética social de Renoir e Grierson ..... p. 289

Capítulo 4 – Um novo capítulo da cultura cinematográfica ..... p. 306
4.1- Linguagem, Estilo e Expressão Social no curso para dirigentes de cineclubes ..... p. 307
4.2 - O que é e no que reside a importância histórica do cinema ..... p. 316
4.3 - A I Jornada Nacional dos Cineclubes ..... p. 327
4.4 - A Semana de Cultura Cinematográfica ..... p. 330
4.5 - A fisionomia de uma tradição, literária e filosófica ..... p. 342
4.6 - No gabinete de Robert Wiene ..... p. 346
4.7 - Estilo e Expressão Social nos filmes de Fritz Lang ..... p. 360
4.8 - Entre vampiros e bonecas: Murnau e Lubitsch ..... p. 368
4.9 - Diversidade e Unidade nos filmes de Weimar ..... p. 379

Capítulo 5 – O historiador de cinema brasileiro ..... p. 389
5.1 - Novos estímulos na pesquisa histórica ..... p. 390
5.2 - Contribuições e limites de Alex Viany, historiador de cinema ..... p. 402
5.3 - Fisionomia brasileira na I Convenção Nacional de Críticos de Cinema ..... p. 411
5.4 - Ficção e Realidade no cinema brasileiro ..... p. 424
5.5 - Panorama do Cinema Brasileiro: três primeiros períodos ..... p. 434
5.6 - A chanchada, o cangaço e a experiência industrial paulista ..... p. 454
5.7 - Pequeno Cinema Antigo ..... p. 467
5.8 - Cinema: trajetória no subdesenvolvimento ..... p. 474
5.9 - Filmes de enredo e documentários ..... p. 490
5.10 - Festejo muito pessoal nos 80 anos do cinema brasileiro ..... p. 512

CONCLUSÃO ..... p. 518
REFERÊNCIAS ..... p. 525

INTRODUÇÃO

> "Não se faz cinema sem cultura cinematográfica e uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro". *Funções da Cinemateca*

O que é cultura cinematográfica? Existe cinema sem cultura cinematográfica? No entendimento do crítico e historiador de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, tais questões eram relativas ao modo como o cinema era indissociável da vida social, dependia diretamente de sua animação, de fatos, acontecimentos, de temas do tecido social que, ao mesmo tempo, respondem aos anseios da comunidade que dele deriva e está inserido. Ao adequar procedimento crítico à narrativa histórica, Paulo Emílio compreende que a história participa diretamente do delineamento do presente e do futuro da cultura cinematográfica, a partir da apresentação de estilos e temas que juntos, podem revelar aspectos importantes a respeito do gosto do público, marcado por suas especificidades nacionais. Diante dessas considerações a respeito da função da crítica e da história na formação do cinema, nossa tese deverá demonstrar como Paulo Emílio emprega crítica e história no delineamento do projeto de formação do cinema brasileiro moderno a partir do viés cultural. Muitas vezes em sua obra, cultura cinematográfica confunde-se com o próprio conceito de história do cinema, tratadas sob uma regra geral, um critério que compreende o fenômeno cinematográfico a partir do estudo da linguagem cinematográfica, do estilo e da expressão social – esse último ponto de partida de sua abordagem e responsável por abarcar todas as relações que o cinema estabelece com a sociedade, com seu público.

Assim delimitado, o método crítico e histórico delineado por Paulo Emílio o posiciona como o primeiro historiador de cinema brasileiro a analisar em conjunto, os problemas artísticos, ideológicos e sociais do fenômeno cinematográfico, assim como também compreendeu a importância da vida social para o destino do cinema, ao delinear já em suas primeiras práticas cineclubistas nos anos 1940 a ideia de um sistema que interliga realizadores, críticos e público, e que já em meados dos anos 1950 irá se desdobrar na própria concepção das ações da Cinemateca Brasileira.

Para suportar nossas afirmações, realizamos pesquisas nos arquivos de instituições voltadas à preservação do patrimônio audiovisual, como a Cinemateca Brasileira, Cinémathèque Française, British Film Institut, Deutsche Kinemathek, Cinemateca Portuguesa e Cineteca Nacional (México), além de bases digitais como a Gallica, da Bibliothèque National Française e da Hemeroteca da Biblioteca Nacional (RJ). Aliada à pesquisa de arquivo nas instituições e bases digitais supracitadas, incorporamos aqui parcela significativa das novas fontes de pesquisa que prospectamos e organizamos no arquivo Paulo Emílio Sales Gomes, abrigado no Centro de Documentação e Pesquisa, da Cinemateca Brasileira, à época das comemorações do centenário de nascimento do intelectual (2016).

Do conjunto de fontes, catalogadas ou inéditas, analisaremos textos críticos e históricos de Paulo Emílio publicados nas revistas *Clima*, *Anhembi*, *Visão*, e estrangeiras como as francesas *Positif e L´Age du cinéma*; no jornal *O Estado de S. Paulo*, entrevistas, textos para catálogos de mostras, palestras, manuscritos de cursos e ensaios mais longos, publicados em livros. Além das fontes e documentos, deveremos ainda citar alguns trabalhos contemporâneos que aplainaram nosso caminho, como o livro *Paulo Emílio no paraíso* (2002), de José Inácio de Melo Souza. A narrativa biográfica de José Inácio abarca os momentos mais importantes da vida do intelectual, suas amizades, relações profissionais e afetivas, além de momentos importantes do desdobramento de seu pensamento, de tal modo que podemos dizer, sem qualquer receio, que se trata de um trabalho basilar para os estudos de Paulo Emílio.

Além de José Inácio, o livro de Adilson Inácio Mendes, *Trajetória de Paulo Emílio* (2015) adota a narrativa temática ao tratar de momentos chave para a evolução do pensamento do intelectual, ao abordar as obras de maior fôlego como os livros *Jean Vigo* (1957) e *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (1974), esforços de concentração que se somam a nossa tese ao analisar boa parte dos critérios históricos adotados na confecção de seus livros. Na tese de Pedro Plaza Pinto, intitulada *Paulo Emílio Salles Gomes e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*, o autor demonstra a importância do profícuo diálogo do intelectual com Glauber Rocha e David Neves a fim de examinar em que medida o intelectual participa da formação do cinema novo ao dialogar com os jovens interlocutores. O autor ainda desdobrou seus estudos sobre as críticas de cinema que Paulo Emílio publicou no jornal *Brasil Urgente* (1963), [1] metade deles dedicados ao cinema brasileiro.

[1] PINTO, Pedro Plaza. Paulo Emílio e a Crítica de Cinema no Brasil, Urgente (1963). *Revista Antíteses*, v. 8, n. 15, p. 112 - 133, jan./jun. 2015.

Ao lado de Pedro Plaza, poderíamos situar ainda os trabalhos de Eduardo Morettin, *Humberto Mauro, Cinema, História*[2], no qual o autor desenvolve os estudos sobre a obra de Mauro ao combinar história e análise fílmica, inserindo-se na melhor tradição aberta pelo intelectual. Já o trabalho de Artur Autran, intitulado *Alex Viany, crítico e historiador,* analisa algumas especificidades presentes nos textos históricos do intelectual, assim como faz com o de outros historiadores do período, a fim de situar o papel de Viany na formação dos estudos históricos de cinema brasileiro. Devemos chamar a atenção para a importância das compilações organizadas por Carlos Augusto Calil, em décadas anteriores (*Um intelectual na linha de frente*[3]) e na atualidade, como as recentes publicações *Uma situação colonial*?[4] e *O cinema no século*[5], fundamentais para a difusão da obra do intelectual.

Em relação à atividade de Paulo Emílio como conservador e difusor cultural, devemos citar a importância do livro de Fausto Douglas Correia Jr., *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo* (1947-1964) [6] e da tese de Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*[7], trabalhos de suma importância para concatenarmos os esforços históricos de Paulo Emílio aos trabalhos da instituição. Não poderíamos deixar de fazer justiça à tese *Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes: rastros de perícia, método e intuição*, de Olga Futemma, verdadeiro mapa que nos orientou na organização e no acesso ao arquivo de Paulo Emílio. [8]

Diante do conjunto de estudos sobre a obra de Paulo Emílio, nossa tese pretende demonstrar como se comportou a formação do conceito de cultura cinematográfica e aplicação do método de história do cinema no conjunto de textos sobre cinema que publicou ao longo da vida, observando alguns aspectos do desenvolvimento de seu pensamento sobre a história do cinema e o seu papel na formação de novos críticos, realizadores e do público brasileiro.

O primeiro passo de nossa investigação se concentra no conjunto de críticas de cinema que o intelectual publicou na Revista *Clima* – 10 no total -, onde ao lado de intelectuais como

---

[2] MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro, cinema, história. São Paulo: Alameda, 2013.
[3] CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986,
[4] CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
[5] CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
[6] CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
[7] SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil.* Tese de doutorado defendida na ECA- USP,
[8] FUTEMMA, Olga. *Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes: rastros de perícia, método e intuição*. Dissertação de Mestrado. ECA – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

Antônio Cândido, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado, participou da renovação da crítica de cinema no país, ao adaptar alguns aspectos ideológicos da crítica ao cinema silencioso na análise dos filmes sonoros. No conjunto de ensaios, o comentário à linguagem, ao estilo e à expressão social aparece de modo distinto. Embora o comentário social apareça na crítica ao filme de John Ford, *A longa viagem de volta* (1940), na rápida observação sobre a vida dos marinheiros personagens do filme, os problemas artísticos relativos à linguagem e ao estilo são prioritários em seu procedimento crítico, ligando-o diretamente às ideologias cinematográficas do cinema silencioso: a predileção pela montagem, linguagem cinematográfica por excelência. Mais tarde, o tema que será explorado à exaustão pela compilação que o crítico realiza da Polêmica do Rio, debate sobre o cinema silencioso e sonoro desencadeado na coluna *Cinema*, de Vinícius de Moraes no jornal *A Manhã* (RJ). A polêmica será desencadeada pela apresentação de *Cidadão Kane* (1940) no Brasil, filme que naquele momento aparece ao intelectual como a possibilidade de síntese entre o mudo e o sonoro ao analisar a linguagem do filme de Orson Welles. Assim como ocorre na crítica aos filmes de John Ford, a significação social do filme se manifesta em determinados momentos de sua crítica, mas ainda está distante da mesma importância atribuída à linguagem cinematográfica.

Passada a polêmica, animada pela exibição de filmes antifascistas ou com argumentos retirados do tecido social, a questão que se coloca ao crítico é a da autenticidade, ou seja, o modo como o filme recompõe aspectos da realidade, seja em referência aos personagens, aos acontecimentos históricos narrados ou à atmosfera dos filmes. Observa-se que o comentário à expressão social prepondera ao formal (linguagem e estilo), motivada pela reflexão relativa à função, ao papel do cinema na luta contra o fascismo.

No conjunto das críticas de *Clima*, poderemos notar que não há uma harmonia entre as abordagens artísticas, ideológicas e sociais, o que nos impõe a interpretação que o comentário formal se sobrepõe à análise do conteúdo, dado que se manifesta particularmente na primeira iniciativa histórica que o crítico irá empreender: o comentário ao filme *O vilão ainda a perseguia* (1941). No comentário ao filme, a história é colocada a serviço de um objetivo ideológico maior, ou seja, justificar o comentário positivo a um cinema que quer ser teatro, dada sua filiação a melhor tradição de Mack Sennett, que mesmo após um quartel de século se fazia presente. Veremos como será no comentário ao *O vilão ainda a perseguia* que o comentário formal se concentrará no estilo, evitando maiores comentários à linguagem, o que valeria certamente ao filme a alcunha de traidor da essência cinematográfica, comentário que nas críticas anteriores e posteriores se estendeu aos filmes que delinearam sua linguagem a

partir do contato com a pintura, o teatro, a música, a literatura e a dança. Apesar de pensar o cinema majoritariamente em termos artísticos, será ainda em *Clima* que Paulo Emílio irá dar o passo inicial na compreensão do cinema não apenas como arte ou entretenimento, mas como fenômeno social, motivado principalmente pelo emprego do cinema no combate ao fascismo.

Já à frente do Clube de Cinema de São Paulo, Paulo Emílio irá, ao lado da crítica, dar fôlego às manifestações de cultura cinematográfica ao exibir clássicos da história do cinema e fomentar debates sobre as lições e os limites artísticos dos velhos filmes. Interrompida pela censura, a animação cultural como parte estratégica na formação de público, críticos e realizadores teria que esperar, mas que mais tarde, reflorescería com todo vigor na realização de festivais de cinema ao retornar ao Brasil, após a estada de oito anos que viveu em Paris (1946-1954), integrando o movimento de cultura cinematográfica na Europa e observando modelos de formação para públicos leigos e especializados. Além das técnicas de produção cultural, será em contato com as ideias cinematográficas europeias que Paulo Emílio irá harmonizar em sua crítica de cinema o comentário à linguagem cinematográfica, ao estilo, e a expressão social, sendo o último critério ponto de partida de sua abordagem, ou ainda, o processo que o levou a se tornar historiador de cinema – temas que iremos explorar em nosso segundo capítulo.

Após participar da redemocratização do país ao fim da II Guerra Mundial, Paulo Emílio parte para Paris (1946), onde trava contato com o movimento de cultura cinematográfica europeia ao estudar em instituições como o Institut des Hautes Études Cinématographiques e na Association pour la recherche filmologique, além de participar de festivais de cinema em Cannes, Veneza, Bruxelas, etc., na condição de espectador, júri e integrar as comissões de trabalho da FIAF – Fédération International des Archives du Film. Será nesse momento que o intelectual brasileiro irá travar contato com as ideias de André Bazin a respeito do método e da função da crítica de cinema, ultrapassando definitivamente a compreensão do cinema enquanto arte para alocar em seu lugar a noção de fenômeno social, no qual a expressão social que o filme representa irá se constituir como o ponto de partida em sua análise no melhor sentido sartriano, ao afirmar que a existência de uma obra precede a sua essência.

Ao frequentar os festivais europeus, Paulo Emílio remete ensaios sobre os filmes que dificilmente o público brasileiro poderia assistir, como os títulos exibidos nos festivais de Cannes, Veneza, nos festivais belgas, etc. Será no comentário aos filmes exibidos nos certames que Paulo Emílio irá harmonizar em seu comentário forma e fundo em um processo paulatino que procuramos revelar no exame de seus textos, onde irá compreender o cinema

não mais nos limites impostos pela crítica de arte, mas na amplitude do fenômeno, levando-o a fixar em sua crítica a predileção por uma estética social, derivada diretamente da sociedade. Nos artigos sobre o cinema soviético, a predileção pela essência cinematográfica se expressa no comentário negativo à teatralidade do filme *Ivan, o terrível* (1944), do notório mestre da montagem que foi Serguei Eisenstein, na década de 1920, mas aqui a história será mobilizada para revelar como a política cultural soviética impactou a produção artística do realizador. Ao comentar o impacto da sociedade no delineamento do estilo de Eisenstein, forma e conteúdo se articulam na perspectiva histórica para demonstrar como, contrariando a política soviética, a montagem era um dos aspectos mais importantes dos documentários soviéticos premiados no festival de Cannes (1946).

No comentário aos filmes suecos, o foco será na atmosfera desses filmes, ao tratar aspectos relativos à fisionomia do cinema sueco, relembrando nomes como Victor Sjöström e Mauritz Stiller no ensejo de identificar nos filmes contemporâneos aspectos de ordem psicológica e social presentes na atmosfera do cinema dessa nação. Apesar dos profícuos desdobramentos em seu procedimento crítico, será apenas no comentário ao filme *Ladrões de Bicicleta* (1948) que a expressão social irá apor ao comentário relativo à linguagem e ao estilo, acompanhando assim os rumos do próprio cinema, voltado ao delineamento de uma estética social. A partir disso, a predileção pela autenticidade irá se manifestar na crítica ao filme brasileiro *Sertão* (1949), ao desmobilizar a perfeição formal como critério indispensável para se gostar de um filme, pois as imperfeições eram incapazes de suplantar a autenticidade das imagens captadas no interior do país. O último desdobramento em sua crítica que iremos mencionar foi dirigido ao filme japonês *A vida de Oharu* (1952), onde as lições artísticas derivadas da tradição teatral são apontadas como o fator da vitalidade do cinema nacional japonês, superando definitivamente a abordagem cunhada em *Clima*, momento em que encarou com desconfiança e desagrado a presença de lições artísticas extracinematográficas.

Ao participar dos movimentos de cultura cinematográfica na Europa, Paulo Emílio completa a formação crítica iniciada em São Paulo através do contato essa profícua atmosfera, animada pelo final da II Guerra Mundial e pela consolidação dos trabalhos de prospecção de clássicos da cultura cinematográfica, exibidos em festivais de cultura cinematográfica que contavam com, além dos velhos filmes, exposições de documentos, cartazes, revistas de cinema, dispositivos ópticos, enfim, arquivos não fílmicos da cultura cinematográfica. A principal função da exposição no festival é atrair o interesse do público em geral, a fim de ampliar o alcance dos velhos filmes para além dos limites das cinematecas e cineclubes com o propósito de influir no gosto do público de cinema. Ao observar as práticas culturais do

período, será nesse momento, como frequentador de festivais, que Paulo Emílio irá consolidar uma metodologia de difusão cultural aplicada mais tarde, a partir da cinemateca, na formação do público de cinema no Brasil. Ao participar dos meios de cultura cinematográfica na Europa, Paulo Emílio completa sua formação crítica ao participar desse profícuo movimento de ideias. Ao lado do aprendizado no campo da crítica e da difusão, será ainda nessa época que se formará o historiador de cinema, integrando um movimento de tomada de consciência histórica que se amplificará com as comemorações dos 50 anos do cinematógrafo (1946).

Será nesse momento que Paulo Emílio irá se revelar o historiador de cinema, ao entrar em contato com as técnicas de pesquisa que então se formavam no período. Trataremos de maneira bastante introdutória da formação dos estudos históricos na França, dando enfoque especial aos livros de história do cinema usados por Paulo Emílio na investigação histórica para o livro *Jean Vigo* (1957), realizada entre 1949 e 1952. Nosso propósito será demonstrar como o historiador brasileiro, valendo-se de sua formação crítica organizada a partir do comentário à linguagem, ao estilo e à expressão social ira identificar na investigação histórica os sensos e dissensos entre a crítica cinematográfica produzida à época do lançamento dos filmes e a crítica histórica que à época tomava corpo na Europa, ao questionar o que havia resistido de moderno nessas obras após anos de distanciamento. Será ainda nesse período que o historiador manifesta a intenção de realizar um estudo psicológico e social do cinema brasileiro inspirado nas ideias de Kracauer, com o fim de compreender a curva de sensibilidade, do gosto, da fisionomia do público de cinema no Brasil.

Ao retornar ao Brasil, em janeiro de 1954, Paulo Emílio mobiliza as lições críticas, históricas e pedagógicas apreendidas no período anterior para fomentar no país a formação cultural a partir de sua atuação na concepção das mostras cinematográficas e uma exposição no I Festival Internacional de Cinema (1954). No terceiro capítulo, trataremos da significação do festival para a vida cultural do país, mais precisamente sobre seus propósitos nobres, voltados à elevação do gosto do público, dos críticos e realizadores de cinema. A aquisição de cópias dos clássicos da cultura cinematográfica junto à FIAF representará enorme acúmulo para os arquivos da Filmoteca do MAM-SP e receberá especial atenção da crítica estrangeira, mas no contexto nacional não faltaram polêmicas motivadas por questões de ordem pessoal, econômica e ideológica. Já o público, como veremos, demonstrará profundo descontentamento com a chegada tardia das vedetes americanas, além da presença de astros e estrelas considerados de segunda ordem, que àquela altura já pertenciam ao passado. Além da recepção do festival, que nos oferece dados importantes sobre o estado de desenvolvimento do público brasileiro, ou mesmo da classe artística, trataremos do projeto de exposição

planejada para o festival por Paulo Emílio em parceria com Henri Langlois, a fim de salientar a importância da exposição como recurso importante no projeto de formação cultural que mais tarde ganhará fôlego no desenvolvimento da Cinemateca Brasileira.

Ao lado das exposições, analisaremos os ensaios que Paulo Emílio redigiu para os catálogos das mostras *Grandes Momentos do Cinema* e *Retrospectiva Erich von Stroheim*, momento em que o historiador delineia um panorama da história do cinema mundial, idealizado com a colaboração de Lotte H. Eisner e Jean Mitry, que no conjunto apresentaram os principais momentos da história do cinema. Ao lado do panorama, onde poderíamos assistir aos notórios filmes de Eisenstein (montagem) ao lado dos clássicos alemães (imagem), a retrospectiva dedicada à obra de Erich von Stroheim sinaliza a presença, ainda no passado, da ideologia artística do momento: a autenticidade cinematográfica. Contempladas a história da linguagem cinematográfica e a importância da autenticidade retirada do tecido social, o exame do estilo no cinema se desenvolve no extensivo comentário aos filmes de Charles Chaplin, tratados cronologicamente para narrar como seu famoso personagem conquistou as plateias do mundo.

No momento seguinte, poderemos notar como Paulo Emílio se dedica à formação das pesquisas sobre a história do cinema brasileiro, ao adequar ao país procedimentos historiográficos delineados anteriormente nas pesquisas sobre o cineasta Jean Vigo, como a realização de entrevistas com personagens que haviam participado de momentos importantes na vida do realizador. Ao analisar os artigos publicados nas páginas do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1956 e 1957, percebe-se a defesa de critérios científicos e a denúncia de sua ausência em trabalhos que pretendiam escrever a história do cinema brasileiro. Para tanto, era necessário prospectar fontes de pesquisa, filmes, jornais, revistas de cinema e depoimentos daqueles que haviam participado de momentos importantes de nosso cinema, aplicando no Brasil técnicas de pesquisa desenvolvidas no departamento de pesquisas históricas da Cinémathèque Française.

Ao comentar a história do cinema brasileiro, notaremos o cuidado de Paulo Emílio em revelar alguns problemas da pesquisa histórica, principalmente na coleta de testemunhos. Será nesse momento também que o historiador ir cunhar a expressão ciclo para definir o movimento que animou o cinema campineiro. Ao experimentar seu método [linguagem, estilo e expressão social] à realidade fragmentária de nossa história, veremos como o comentário à expressão social se desdobra no enfrentamento às fontes, ao montar um mosaico a partir do qual poderia interpretar a significação do filme. A falta de continuidade da produção tornava difícil comentar o desenvolvimento do estilo deste ou daquele realizador, acessível apenas no

exame de obra a obra, assim como os desafios da linguagem cinematográfica, poderiam ser compreendidos, mesmo com a ausência dos filmes, a partir do estudo dos enredos e fotogramas preservados nas revistas de cinema.

Mesmo com o impulso inicial, veremos como as pesquisas históricas de Paulo Emílio sofrem um profundo revés com o incêndio da Cinemateca Brasileira em janeiro de 1957, o que o motiva a transformar sua coluna no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* em um espaço de militância pela instituição, que naquele momento passava por um penoso recomeço dos trabalhos históricos. Ainda em 1957, na condição de vice-presidente da FIAF, Paulo Emílio preside o I Congresso Internacional de História do Cinema, tendo como sua vice a historiadora Lotte H. Eisner. Será nesse momento que contemporâneos aos velhos filmes e historiadores discutem critérios a serem adotados em um plano de formação das pesquisas históricas de cinema em todas as partes do mundo. No evento, observamos os sensos e dissensos entre os que haviam recepcionado a obra à época de seu lançamento e historiadores nas discussões sobre quais períodos da história do cinema deveriam ser priorizados pelas ações dos arquivos de filme, o que em parte evidenciará a necessidade de separar a memória e o testemunho da narrativa histórica a partir de critérios científicos.

Apesar do ambiente internacional favorável para a formação das pesquisas históricas do cinema brasileiro, o contexto nacional precário agravado pelo incêndio motivará o intelectual a ocupar o espaço de sua coluna com textos que visavam atentar os leitores para a necessidade de uma cinemateca, assim como sua função. Nesse novo momento, Paulo Emílio irá novamente revisitar a história do cinema estrangeiro, mais propriamente a vida e a obra de três cineastas: Serguei Eisenstein, Orson Welles e Jean Renoir. Ao comentar o papel dos realizadores no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, elucidar o aperfeiçoamento do estilo de obra a obra e compreender como os filmes expressaram temas autênticos correntes na sociedade em suas respectivas épocas, o historiador retoma suas principais referências à época de *Clima*: Eisenstein o clássico, Orson Welles o moderno e Renoir, o incompreendido pela crítica e pelo público, agraciado pela história, enquanto que a ação de John Grierson poderia demonstrar as possibilidades de um sistema produtivo simplificado. No conjunto, a abordagem histórica de Paulo Emílio irá se aperfeiçoar no trato crítico e histórico que confere às ideias cinematográficas de Elie Faure, André Malraux, André Bazin e Edgar Morin, o último em caráter de resenha.

Após apresentar o historiador de cinema brasileiro e estrangeiro nas páginas do *Suplemento*, trataremos em nosso quarto capítulo da atuação de Paulo Emílio como professor de história do cinema no Curso para dirigentes de cineclubes (1958), ao ministrar a disciplina

de Linguagem Cinematográfica, Estilo e Expressão Social. Ao lado do curso, concebido como estratégia de formação de dirigentes de cineclubes, parte avançada do projeto de irradiação nacional de cultura cinematográfica da Cinemateca, Paulo Emílio irá participar da cristalização de uma plataforma nacional para o movimento cineclubista, pensada como um dispositivo de transformação social, formada a partir da realização da I Jornada Nacional dos Cineclubes (1959).

Ao participar da formação de uma plataforma nacional para o cineclubismo, Paulo Emílio e a Cinemateca Brasileira organizaram a Semana de Cultura Cinematográfica (1959), dedicada os filmes produzidos à época da República de Weimar (1919-33). O nome sugestivo não é por acaso, muito pelo contrário, é elucidativo à medida que proporciona o comentário às características artísticas, ideológicas e sociais dos filmes alemães exibidos aos cineclubistas, que no conjunto apresentam o conceito de cultura cinematográfica ao exemplificar problemas de ordem artística, ideológica e social do contexto. Por assim dizer, será no comentário ao cinema nacional da República de Weimar que Paulo Emílio experimentará a narrativa com a qual, na década seguinte, irá construir uma narrativa histórica, econômica, psicologia e social para o cinema brasileiro. Abordagens históricas como a psicológica e social de Kracauer, ou a de Eisner, preocupada em delimitar uma fisionomia cultural ou uma tradição capaz de explicar o estilo dos filmes alemães serão centrais para seus estudos históricos posteriores sobre o cinema brasileiro, e se somarão às lições históricas já delineadas no livro *Jean Vigo* (1957).

No quinto e último capítulo, demonstraremos como Paulo Emílio mapeia de modo mais sistemático a fisionomia do cinema brasileiro em seus aspectos econômicos, psicológicos e sociais. Produtores, distribuidores, a crítica, a conservação e o público são analisados sob a égide de uma situação colonial, da qual não poderiam escapar. Para tanto, era necessário maior precisão nas discussões, na composição dos projetos de formação, nas associações entre as classes interessadas na formação do cinema brasileiro, não apenas o paulista ou fluminense. A distinção entre filme e cinema, entre entretenimento e arte irá colocar de uma vez por todas a importância da expressão social que o cinema representa, agora alocada no centro de sua abordagem histórica ao constatar a precariedade da linguagem e da incapacidade de estilo atestada na fragmentária história do cinema brasileiro, salvo poucas exceções.

A formação do cinema brasileiro dependia da animação da vida social brasileira, que já apresentava os primeiros resultados com a formação de novas safras de críticos de cinema e realizadores, mas a formação dos estudos históricos continuava distante das expectativas e da

importância que se constituía a profunda compreensão da fisionomia brasileira, do gosto do público, com o qual o filme deveria se comunicar, ser consumido para garantir a continuidade da produção a partir da apropriação de temas presentes no imaginário social. A própria crítica às produções historiográficas do período apresentam dados sobre a compreensão de Paulo Emílio no que se refere ao fazer historiográfico, ao qual se dedicará nos passos seguintes de sua trajetória intelectual.

A partir dos estudos históricos, Paulo Emílio prepara o terreno para se dedicar ao esforço final de sua vida: contribuir para a formação do cinema brasileiro ao revelar o gosto do público e, ao mesmo tempo, marcar uma tradição. Tratava-se de superar o frequente divórcio entre os filmes brasileiros e o público observado tanto no Cinema Novo quanto na experiência industrial paulista, ao atender o gosto do público no que se refere aos temas, à fisionomia dos atores, atrizes, etc., ao passo que a adesão massiva à chanchada não poderia ser ignorada. O que perceberemos ao longo de nossa pesquisa, mais intensivamente nos últimos capítulos, será a importância da comunicação que o filme estabelece com o público, como um entretenimento economicamente capaz de garantir a continuidade da produção.

No conjunto, a investigação histórica que Paulo Emílio irá realizar sobre a cultura e a técnica brasileira no século XIX procura no passado características que haviam persistido no gosto, no imaginário do público no século seguinte, a fim de encontrar uma fisionomia, ao mesmo tempo nacional e popular capaz de contribuir para a formação do campo cinematográfico brasileiro. Na questão econômica, veremos como o rompimento da solidariedade entre comerciantes brasileiros e produtores de chapéus nacionais, confeccionados de pele coelho, é associado ao fim da solidariedade entre distribuidores e produtores do cinema nacional, ao responder à valorização da moeda nacional com o aumento de importações, seja do chapéu de feltro alemão ou do filme estadunidense, denúncia clara da mentalidade importadora presente no país.

Será ainda estimulante como iremos perceber a atualização de reflexões anteriores dedicadas ao cinema estrangeiro na interpretação histórica do cinema brasileiro, como procuramos salientar em todos os momentos que esses paralelos nos saltaram aos olhos, como a análise da presença da tradição circense e teatral no estilo de Genésio Arruda e Amacio Mazzaropi inspirado na análise do estilo de Chaplin e de outros grandes nomes da comédia estadunidense. O reordenamento que veremos das três constantes em seu pensamento cinematográfico, a linguagem, o estilo e a expressão social serão os critérios adotados pelo historiador na seleção da obra de Humberto Mauro como cânone da tradição cinematográfica se dará, entre outros fatores, a partir da adequação da obra de Mauro à predileção de Paulo

Emílio por uma estética social, autêntica, responsável pela permanência de sua atualidade e interesse.

Atendendo também aos critérios artísticos, científicos e ideológicos de Paulo Emílio, o filme *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, é considerado o passo seguinte dessa tradição. Segundo o historiador, apesar de ter retirado suas motivações do neorrealismo italiano, o filme apreciado com o devido distanciamento demonstrava toda a sua autenticidade brasileira, eliminando os traços da influência original – mecanismo também comum a nossa incapacidade criativa, manifestada por Artur Azevedo em suas paródias de grande sucesso, ao adaptar revistas estrangeiras de sucesso ao ambiente brasileiro. Ao comentar *Vidas Secas* (1963) como momento de cristalização do estilo do cineasta, Paulo Emílio demonstra como ao mesmo tempo a obra se inscreve na tradição dos filmes literários ao transpor para o cinema o impacto da miséria na economia de palavras e ao apresentar um estilo autêntico no retrato da paisagem árida do sertão, expressão social de um contexto local, nacional e universal atingido por esse outro "grande" cineasta.

Nesse último momento, ao tratar da expressão social dos documentários brasileiros, Paulo Emílio irá identificar a presença de dois temas constantes: o Ritual de Poder e o Berço esplêndido; temas já anteriormente investigados nos estudos que irá realizar para o curso Os filmes na cidade (1966) sobre as técnicas e as manifestações culturais que antecederam o cinema. Veremos como o Ritual de Poder deriva dos estudos que o historiador fez dos rituais cívicos da família real portuguesa, como o ritual do beija-mão e dos festejos cívicos, a partir do estudo de literaturas de viagens do período. Já o Berço Esplendido enquanto tema nos documentários aparece igualmente no encanto dos viajantes estrangeiros com as belezas naturais do país, que mais tarde irá ser transformada em recreação com os panoramas de Victor Meirelles – temas constantes em nossa cultura.

No conjunto de nossa pesquisa, iremos demonstrar como Paulo Emílio estabelece um método crítico e histórico forjado na história do cinema estrangeiro e aplicado ao delineamento de uma tradição cinematográfica brasileira com a qual críticos, realizadores e o público poderiam se reconhecer, se apropriar das conquistas dos períodos anteriores. Em suma, vamos mostrar como ao longo de sua formação, linguagem, estilo e expressão social são critérios críticos e posteriormente históricos que se manifestam de modos distintos até encontrar o equilíbrio na compreensão do cinema não apenas como arte, mas como fenômeno social, o que alocará Paulo Emílio como o primeiro historiador de cinema brasileiro a apresentar um método próprio, voltado à ativação da cultura cinematográfica tal qual havia presenciado em sua primeira estada na capital parisiense, entre 1937-39, onde conhece Plínio

Sussekind Rocha e adere ao cinema como objeto de interesse cultural, que pouco tempo depois se desdobra na redação de críticas de cinema para a revista *Clima* (1941-44), momento em que trata dos problemas artísticos, ideológicos e sociais observados nos últimos lançamentos que ocupavam as telas da cidade de São Paulo.

Capítulo 1.0 – Em *Clima* de cinema

No capítulo inicial de nossa investigação, trataremos sistematicamente do conjunto de críticas e notas cinematográficas que Paulo Emílio publicou na revista *Clima*, com o fim de compreender os primeiros passos do processo de formação do crítico de cinema no escanhoar de suas ideias artísticas e científicas. Pretendemos demonstrar como será no comentário aos filmes de John Ford que o crítico inicia sua ação recuperando o acúmulo da geração anterior, inserindo-se na tradição do Chaplin Club, distanciando-se paulatinamente e adquirindo fisionomia própria ao comentar o cinema contemporâneo.

Nos primeiros momentos, a predileção da montagem como critério artístico irá fundamentar a análise dos filmes estrangeiros a partir da identificação do que havia de essencialmente cinematográfico, e o que derivava do contato com outras artes, como a literatura no diálogo, as artes plásticas na angulação e enquadramento, o teatro na encenação, etc., considerando-as verdadeiras traições à arte cinematográfica, ou mais propriamente, à linguagem cinematográfica por excelência. Posteriormente, o leitor poderá perceber como será na crítica ao filme *Cidadão Kane* (1941) que Paulo Emílio identifica a possibilidade de síntese entre as lições artísticas do mudo e do sonoro. O lançamento do filme nos meios culturais paulistas e cariocas, assim como a sua significação artística, será o estopim da Polêmica do Rio, notória batalha crítica entre os entusiastas do cinema mudo e os defensores do falado.

Após a polêmica que Paulo Emílio realiza um longo balanço em *Clima*, o interesse do crítico se dirige às questões políticas implicadas diretamente no combate ao fascismo e ao espírito burguês, momento em que o comentário formal irá ser deixado de lado para em seu lugar ganhar relevo o conteúdo social dos filmes. Em conjunto, no presente capítulo, pretendemos demonstrar como já em suas primeiras críticas, há a presença dos três fios condutores de um método crítico e histórico que apenas mais tarde irá alcançar a universalidade de problemas do fenômeno cinematográfico: o comentário à linguagem cinematográfica, ao estilo e à expressão social, mas que em *Clima* aparecem desordenadas, ao sabor dos propósitos artísticos ou políticos do crítico no enfrentamento das questões artísticas, ideológicas e sociais que marcaram seu tempo.

1.1 - Entre o Chaplin e a USP

A partir de 1935, Paulo Emílio passa a participar da vida social da cidade de São Paulo ao publicar a *Revista Movimento*, participar do movimento estudantil e palestrar em sindicatos de trabalhadores, prática que o levou ao cárcere, certamente o que rendeu mais ânimo ao jovem se enveredar ainda mais na atividade política. Após fugir da prisão, ser recapturado e dispensado do cumprimento da pena, Paulo Emílio embarca para Paris em 1937, onde realiza estudos filosóficos, históricos, literários e sociológicos que realiza no *Institut des hautes études sociales*, estofo intelectual que trará de volta ao Brasil quando aluno de Filosofia da Universidade de São Paulo, nos anos 1940. Em Paris, Paulo Emílio, até então preocupado com coisas mais sérias que o cinema conheceu Plínio Sussekind Rocha, quem o leva pela primeira vez para assistir filmes antigos em sessões de cineclubes e salas de arte como o Ciné-Liberté e o Cercle du Cinéma. [9] Segundo José Inácio, é a partir da amizade com Plínio que Paulo Emílio, "[...] que tinha pouca curiosidade pelo cinema, ganhou a base segura para se aprofundar na cultura cinematográfica". [10] Na época, Plínio realizava seu doutorado com uma bolsa de estudos do governo francês, na área da Filosofia da Ciência, sob a direção de Abel Rey. Paulo Emílio relembra que em 1937 pouco compreendia as reflexões de Sussekind Rocha sobre matemática, física e filosofia e amenta, ainda, com carinho das conversas em que falavam sobre as pessoas, os acontecimentos, cinema, literatura e pintura. Segundo Paulo Emilio, Plínio sempre procurava "[...] estabelecer nos mais diversos domínios do conhecimento um minucioso elenco de exceções e de que vislumbrava a possibilidade de uma regra que as abarcasse todas". [11]

Com a morte de Plínio Sussekind Rocha no início dos anos 1970, Paulo Emílio escreve sobre o amigo, posicionando-o na história da crítica cinematográfica brasileira. Segundo o crítico, Sussekind Rocha evitava, já no início dos anos 1930, separar a ciência da arte, inicialmente assustando e posteriormente encantando seus alunos ao "[...] alterar slides de equações matemáticas e de templos gregos, ou contrapor a um fragmento de Kant uma sonatina de Bach". [12] Professor de mecânica celeste, Plínio trabalhava nos campos da física, da matemática e da filosofia, sendo também um dos pioneiros dos estudos de cinema no

[9] SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002, p. 128.
[10] Ibidem, p. 146.
[11] GOMES, Paulo Emílio Sales. Homenagem a Plínio Sussekind Rocha. Separata de: *Revista Discurso*, São Paulo, ano 03, n. 03, 1972, p. 06.
[12] Ibidem, p. 05.

Brasil[13], ao lado de Pery Ribas, Pedro Lima e Octávio de Farias; este último, nome com quem integrou o Chaplin Club e publicou o jornal *O Fan*, órgão responsável por reclamar ao cinema o status de arte.

Em entrevista a Plinio Sussekind Rocha, Paulo Emílio, apresenta a biografia do mestre associada ao desenvolvimento dos estudos cinematográficos no Brasil sobre bases artísticas. O caráter tardio da iniciativa (1927) em relação às iniciativas de Riccioto Canudo e Louis Delluc posicionava Plínio como pioneiro do movimento de cultura cinematográfica, ao lado de Octávio Farias e outros jovens do Chaplin Club, que àquela altura (1951) haviam se tornado, respectivamente, professor de mecânica celeste na Universidade do Rio de Janeiro e Farias, "[...] um dos mais marcantes romancistas brasileiros de sua geração". No comentário, Paulo Emílio destaca a brevidade da atividade do clube, que eclipsa com a vitória do cinema falado no Brasil (1930), tempo suficiente para transformar o ambiente com a publicação do periódico *O Fan*, "[...] a primeira publicação de cultura cinematográfica da América Latina, e a realização de um filme que foi intimamente ligada às atividades do Chaplin Club". [14]

No breve comentário introdutório, Paulo Emílio posiciona o contexto tardio em relação ao contexto cultural europeu ao passo que posiciona o Chaplin Club como pioneiro entre as publicações culturais latino-americanas demarca o nosso lugar periférico no desenvolvimento mundial da cultura cinematográfica. Em artigo da *Cinearte* (1929), o crítico de cinema Pedro Lima demonstra como o advento do falado havia provocado uma "desorientação geral", pois as salas de cinema passavam por modificações técnicas a fim de proporcionar exibições dos filmes falados, em um momento que filmes silenciosos como *Sangue Mineiro*[15] se encontravam prontos para o lançamento, e ainda advertia aos leitores que "[...] a época é de transição. As mudanças são rápidas e vertiginosas. O que hoje é bom pode não ser horas depois. E vice-versa". [16]

As ponderações de Lima derivam diretamente das novas tentativas de monopólio estadunidense que acompanhavam a distribuição do cinema sonoro mediante a adequação das salas de cinema e os elevados custos que o Vitaphone imputava ao cinema nacional, que deveria buscar alternativas tecnológicas que já estavam em curso, ao passo que se opõe ao emprego das falas "como construtora de situações". [17] A postura heterodoxa de Pedro Lima,

[13] Falece Plínio Sussekind Rocha, físico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1972.
[14] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Un chef d´oeuvre inconnu: Limite: Film Bresilien de M. Peixoto – Interview du Professeur Plinio Sussekind Rocha*. In: *L´Age du Cinéma. Le documentaire experimental et le film d´avant-garde*. Paris: N° 6, 1951, p. 47-50.
[15] SANGUE Mineiro. Direção: Humberto Mauro. Cataguazes (MG): Phebo Brasil Filmes, 1929, DVD.
[16] LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 185, 11 set. 1929, p. 09.
[17] Ibidem, p. 09-10.

contudo, não é suficiente para afastá-lo inteiramente das posições estéticas do Chaplin Club, porque conserva a predileção pela montagem na construção dramática que irá mais à frente estar presente nas primeiras formulações teóricas de Paulo Emílio na *Revista Clima*. Ismail Xavier já nos demonstrou como o advento do falado mobilizou toda uma "[...] campanha de idealistas em defesa da arte do silêncio", [18] tendo à frente nos EUA a "heroica resistência" de Charles Chaplin, "[...] proclamando sua fidelidade teórica e prática ao filme mudo". Fruto direto do embate, Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello fundam o Chaplin Club, homenagem que toma partido do comediante "batalha contra o falado", fato que explica a publicação do último número d´*O Fan* em dezembro de 1930, "[...] abandonando a arena depois de dois anos de intensa pregação em nome da 'arte do preto e branco e do silêncio'. Os *talkies* ganham a guerra, o cinema fala e *O Fan* silencia". [19]

Ao pensar o cinema segundo critérios artísticos, Paulo Emílio apresenta concepções bastante similares às de Plínio, no que se refere à predileção da montagem enquanto critério artístico – talvez impressões forjadas nas sessões de filmes soviéticos que assistiu com Plínio entre 1937 e 1939 e que se manifestam na análise dos filmes modernos publicadas em *Clima*. Paulo Emílio relembra, em homenagem dedicada ao amigo, que Plínio harmonizou o cataclismo sonoro em uma visão geral pessimista que o acompanhou ao longo de sua vida. Segundo o crítico, "[...] nessa perspectiva, o destino do cinema não poderia deixar de ter sido truncado. As virtualidades que (Plínio) anunciara chegaram tarde: uma florescência que o tempo não mais comportava". [20]

Nos primeiros ensaios do crítico publicados na revista *Clima*, Paulo Emílio comenta filmes novos e antigos, procurando fixá-los em um estágio na história do cinema ao mesmo tempo em que dá vazão à "querela estética" entre puristas e os defensores das influências artísticas exteriores ao filme, mas ainda, do ponto de vista da crítica, Paulo Emílio apresenta ao mesmo tempo noções artísticas absorvidas do contato com Plínio, ultrapassando-o à medida que se esforça ao analisar o cinema falado sob uma perspectiva forjada entre o fã e o intelectual comprometido com a transformação social, uma das muitas plataformas de sua geração.

A vontade de intervir na política e na cultura já manifestada com a edição da *Revista Movimento* (1935) amplifica-se exponencialmente a partir do contato com Antônio Cândido e

---

[18] XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: Um Culto Moderno*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 200.
[19] Ibidem.
[20] GOMES, Paulo Emílio Sales. Homenagem a Plínio Sussekind Rocha. Separata de: *Revista Discurso*, São Paulo, ano 03, n. 03, 1972, p. 08.

Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho e Lourival Gomes Machado, integrantes do Clube de Cinema de São Paulo e mais tarde, do grupo *Clima*. Ao narrar a história da Cinemateca Brasileira, Correia Jr. nos demonstra como os objetivos do clube reside em congregar o maior número de interessados em cinema, não apenas como divertimento, ao afirmar que a principal finalidade do clube era "[...] promover uma significativa melhoria do nível crítico das plateias, e aproximar esse público de algumas das obras primas da história do cinema, por meio da divulgação da teoria cinematográfica, quase desconhecida no Brasil". [21] Ao analisar os resultados da proposta, Correia Jr. afirma que o clube contribui "decisivamente" na difusão de teorias cinematográficas, além de iniciar a procura de velhos filmes em cinemas de bairro afastados, tarefa levada à frente por Paulo Emílio. [22] Em sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, o crítico Guilherme de Almeida publicou parte da fala de Paulo Emílio na fundação do clube, na qual podemos perceber como o fundador do clube se pergunta se o cinema é arte ou divertimento, se estaria em franca ascensão ou decadência, ou ainda se seria "[...] uma arte autônoma – opinião professada por aquele jovem patrício [Paulo Emílio], ou se confunde com o teatro e com a pintura, dos quais se socorreria o cinema em muitas ocasiões". [23]

Após a formação do Clube de Cinema, o passo seguinte dessa geração de intelectuais, entre eles Paulo Emílio, foi a de publicar em São Paulo a revista *Clima* que, como sublinhou José Inácio, detinha a pretensão de "[…] abarcar todos os ramos da cultura, indo da literatura à economia, da música ao direito, passando pelo cinema, fazia de *Clima* uma revista de cultura no sentido abrangente da palavra". [24] Nos termos propostos por Adilson Mendes, a revista foi um esforço de continuidade do projeto modernista, pautado na revisão das obras da geração anterior mediante o gesto crítico orientado cientificamente. Parte fundamental da revista, a seção de cinema assinada por Paulo Emílio segue de perto a ideia de formação do público e culto ao cinema como arte moderna, ideias familiares ao *Chaplin Club* somadas à introdução das concepções científicas aprendidas com os professores franceses da Universidade de São Paulo – USP. [25] Ao analisar o período, Mendes demonstra que "[…] em lugar do impressionismo e das intuições muitas vezes brilhantes dos polígrafos, surgiria uma

[21] CORREIA JR., Fausto Douglas. Op. cit., 2010, p. 89.
[22] Ibidem, p. 91-2.
[23] PRADO, Gustavo. Do Cinema. Jornal *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 nov. 1940, p. 04.
[24] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 160.
[25] MENDES, Adilson Inácio. *Trajetória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015, p. 153.

dicção acadêmica baseada na compreensão interna do objeto, na sistematização de métodos atualizados com o avanço das ciências humanas". [26]

Em *Clima*, Paulo Emílio escreve dez artigos sobre cinema,[27] inserindo no contexto cultural brasileiro uma série de elementos inéditos, "[…] alguns deles fundadores de uma nova percepção do fenômeno cinematográfico".[28] Em seu trabalho basilar, José Inácio observa no "ofício crítico" de Paulo Emílio quatro aspectos principais: "Três desses aspectos fazem parte da cultura cinematográfica absorvida do Chaplin Club: a pedagogia do olhar, a história do cinema e a importância do diretor". [29] Ao fixar as influências diretas deste "passado imediato", José Inácio demonstra que o que há de novo na crítica brasileira é a definição de "específico fílmico", cujo objetivo estaria voltado para a reafirmação das teses do Club mediante novos parâmetros, [30] fixados a partir da alocação da montagem como linguagem cinematográfica por excelência e a identificação de tudo o que fosse incompatível ao encadeamento das imagens, como a presença, maior ou menor, das linguagens literária, teatral, musical, plástica, etc., logo em sua crítica inaugural, ao comentar a exibição do filme *A longa viagem de volta* (1940), [31] de John Ford.

1.2 - A presença inoportuna da pintura

A noção de específico fílmico irá se manifestar, pela primeira vez, no comentário ao filme *A longa viagem de volta* (1940), uma excelente representação da vida no mar, seus desafios, hábitos, enfrentamentos e temores relativos ao mundo no continente. A primeira impressão que Paulo Emílio atenta ao leitor é que o filme "[...] nos dá a impressão de nobreza que os críticos franceses procuravam, e encontravam, no Cinema da era silenciosa". [32] O comentário pode parecer despretensioso, mas já sugere a tônica de seus artigos da *Clima*: demonstrar como o cinema moderno havia deteriorado a linguagem essencialmente cinematográfica e sujeitado novamente o cinema às lições inoportunas do teatro, da literatura,

[26] Ibidem, p. 154.
[27] "Paulo Emílio escreveu sobre cinema em Clima nos números de 1 a 7 (de maio a dezembro de 1941) e 9 a 11 (abril a julho e agosto de 1942), e tece comentários sobre cinco filmes norte-americanos e dois franceses: realizou dois balanços, um sobre os filmes exibidos no primeiro semestre de 1941 e outro sobre a polêmica do mudo x falado (o terceiro balanço, dirigido à produção de filmes antinazistas revelou-se, na verdade, um artigo político). Coordenou o quinto número, dedicado ao desenho animado de Walt Disney, Fantasia". SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit., 166.
[28] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit., 2002, p. 166.
[29] Ibidem.
[30] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 166.
[31] A LONGA viagem de volta. Direção: John Ford. Hollywood (EUA): United Artists, 1940, DVD.
[32] GOMES, Paulo Emílio Sales. The Long Voyage Home. *Revista Clima*, São Paulo, n. 1, maio 1941, p. 135.

da pintura, etc. – artes nobres que haviam enobrecido o cinema com o inaugural filme de arte *O Assassinato do Duque de Guise* (1908). [33] Ao chamar um filme de nobre, Paulo Emílio refere-se a filmes que pertencem a essa tradição de submissão do cinema a linguagens artísticas nobres, no caso de *A longa viagem de volta* (1940), à pintura.

Após os cuidados iniciais, Paulo Emílio analisa o tema do filme: o destino de homens condenados ao mar. Outro fator para o qual o crítico chama a atenção é o fato de que no filme não existem personagens principais, que ao lado do tema (a vida dos marinheiros) poderia suscitar o entendimento de que o filme estaria associado à tradição do cinema coletivo soviético, em especial *O Encouraçado Potemkin* (1925). [34] Para o crítico, os atores do filme podem representar os trabalhadores do mar, mas não são eles propriamente essa massa. No caso de *Potemkin*, "[...] é a totalidade dos marinheiros que trabalha e age, é a totalidade dos oficiais que é trucidada, é a totalidade dos soldados da repressão que marcha, é a totalidade do povo de Odessa que surge" [35]. Para reafirmar suas considerações, Paulo Emílio destaca que em *Potemkin* (1925) o papel dos *close-ups* não indica nenhuma hierarquia entre os atores, "[...] mas destacam e condensam alguns aspectos de uma coletividade homogeneizada" [36] organizada através de uma sinfonia de imagens de algumas figuras humanas.

No caso de *A longa viagem de volta* (1940), os dramas pessoais dos marinheiros trazem consigo características bastante definidas, mas nas imagens em que o destino destes personagens é visto mais de perto, "os caracteres fundem-se e processa-se a homogeneização" [37] comentada acerca dos princípios artísticos de *Potemkin.* Mas afinal porque recorrer ao cinema soviético para comentar um filme onde a montagem, a linguagem cinematográfica por excelência, não despende nenhum papel importante?

Após tomar os devidos cuidados e precisar seus argumentos, Paulo Emílio coloca em questão temas oportunos para compreendermos o estágio de suas ideias nesse momento, no que se refere à montagem e ao específico fílmico, ao rebater a crítica de Guilherme de Almeida, publicada na coluna de cinema do jornal *O Estado de S. Paulo*. Para Almeida, *A longa viagem de volta* "[...] é um filme plástico por excelência: é uma dissolução de todos os valores num material novo, homogêneo, uno, [...] um todo indivisível. É o primeiro

[33] O ASSASSINATO do Duque de Guise. Direção: André Calmettes; Charles Le Bargy. Roteiro: Henri Lavedan. Paris: Le Film d´Art, 1908, DVD.
[34] O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Serguei M. Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1925, DVD.
[35] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 135.
[36] Ibidem.
[37] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 135.

descendente, em linha reta e sempre varonil, de *Potemkin*: é o herdeiro legítimo do cinema mudo do grande período". [38]

Ao ler o seguinte fragmento, podemos dizer que o comentário de Guilherme de Almeida é praticamente o ponto de partida para Paulo Emílio, ao manter como objetivo primeiro estabelecer os pontos de contato e distanciamentos entre o filme de John Ford e a tradição do cinema silencioso soviético. Ao estabelecer sua crítica, apesar de destacar certa aderência ou homogeneidade entre os caracteres atingida pelo filme, tal unidade não é aquela atingida pela montagem, mas algo de outra ordem, ligada à tradição mais "nobre" do cinema, no caso, a pintura.

Nominalmente, Paulo Emílio questiona o posicionamento de Guilherme de Almeida ao associar o filme notadamente pautado na pintura ao cinema soviético, expressão por excelência do cinema puro, da montagem, preocupação fundamental dos cineastas russos do "grande período" (1923-27), compreendida como a "disposição das imagens sucessivas de tal maneira que seja criado um ritmo, do qual dependerá a unidade real do filme". No filme de Ford, não apenas não havia essa preocupação como a ausência desta de constituía sob a percepção do crítico como um grave "defeito". Era um filme "[...] sem unidade, unidade rítmica, de montagem, que está à base de uma unidade total, [...], camuflada por uma insistente unidade de atmosfera, de *décors*", um artifício capaz de desviar a atenção da "montagem descuidada" do filme. [39]

Opondo-se à compreensão de Guilherme de Almeida, formada a partir da tradução de críticas estrangeiras que publica em seu rodapé no jornal uma semana antes de ver o filme[40], notamos que o comentário de Almeida possui uma contradição fundamental: o fato de que o público paulistano vaiou o filme em todas as sessões que assistiu no Cine Ópera, em decorrência de seu ritmo lento, fato que posiciona o filme em um campo diametralmente oposto ao dos defensores da montagem. Paulo Emílio observa que no filme a unidade plástica sobreposta à unidade rítmica fomenta a compreensão de que a montagem seria apenas uma mera sucessão de imagens perfeitas e isoladas, tal qual a pintura. Para o crítico, o cinema não

[38] ALMEIDA, Guilherme. No Ópera – A longa viagem de volta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 mar. 1941, p. 04.
[39] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 137.
[40] Nas traduções das críticas publicadas, encontramos semelhanças com o seguinte excerto, publicado em 18 de março de 1941: *A longa viagem de volta* "[...] é a fita mais fina destes últimos anos: é cinema de verdade, é arte de verdade. John Ford que, com esta dita, inaugura a sua carreira como produtor, tenta o milagre de combinar, integrando-os uns nos outros, o script, a direção, a fotografia e o desempenho, como nunca até hoje esses quatro elementos foram combinados. E o resultado não é um filme em que esses quatro fatores se deslocam exatos, mas uma absoluta, perfeita e indissolúvel unidade". ALMEIDA, Guilherme. Prewie da Semana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1941, p. 04.

é a sucessão de quadros perfeitos e isolados que se interligam num todo maior, tal qual o produzido pelo filme. Ao contrário: o conteúdo cinematográfico, ou sua especificidade, deveriam ser procurados na relação que as imagens estabelecem entre elas, porque o cinema exigiria que as imagens isoladas possuíssem certa imperfeição que apelaria para a imagem seguinte, a fim de produzir um fluxo contínuo que permitiria a Paulo Emílio elucidar a definição do cinema enquanto "Arte do movimento": "Aliás, a propósito de Pintura também se fala muito em movimento. Tanto uma quanto a outra reproduzem a mobilidade: mas na pintura a mobilidade é suspensa, e, no cinema, a mobilidade emerge (Schwob)". [41]

Partindo das ideias de René Schowb, Paulo Emílio considera que as cenas do filme "prendem demais atenção", ao apresentar ao espectador não um filme, mas belos quadros. O crítico, que nesse momento não poderia conceber qualquer subordinação do cinema à pintura, destaca que o verdadeiro interesse de *A longa viagem de volta* (1940) se desloca do desenvolvimento da mobilidade através da montagem, influenciado pelas ideias de Schwob. Segundo Adilson Mendes, René Schwob e seu livro *Une Mélodie Silencieuse* é presença teórica dominante nos artigos de cinema escritos em *Clima*. Segundo Mendes, a influência das ideias de Schowb motiva Paulo Emílio a buscar no filme "[…] a lógica interna que ultrapassa sua transparência. Mais do que o espaço, o cinema revela a duração, e ela, por sua vez, está vinculada ao fluxo de imagens que se sucedem criando um encadeamento e uma totalidade". Segundo Mendes, a predileção pela montagem marcou todos os textos de Paulo Emílio do período (1941-44), [42] embora em alguns casos o comentário à montagem ceda espaço, no comentário ao cinema francês, à unidade do filme pela atmosfera.

Em todo caso, a presença das ideias de Schwob são marcas fundamentais no ofício despendido por Paulo Emílio. Não por acaso, o crítico chama a atenção para dois momentos do filme em que detecta a presença de um impulso ritmado, que por "[...] uma coincidência singular, essas duas vezes são momentos silenciosos, não falados, só sonoros". A influência de Plínio Sussekind Rocha manifesta-se materialmente a partir da citação de Schwob, ao analisarmos uma carta de Plínio endereçada a Paulo Emílio em outubro de 1944 solicitando a devolução de livros, transcrições de artigos e revistas de cinema cuja relação de materiais havia sido escrita em Maio de 1942. Na relação elencada por Plínio, constam os títulos *La*

[41] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 137.
[42] MENDES, Adilson Inácio. Op. Cit., p. 163.

Mélodie Silencieuse, de René Schowb, *Le cinéma soviétique*, de León Moussinac, *L´usine aux imagens*, de Ricciotto Canudo, assim como o terceiro tomo de *L´art Cinématographique.* [43]

No livro de Moussinac, a abordagem do problema cinematográfico se concentra em demonstrar como o cinema soviético é a expressão da sociedade revolucionária e seus valores, ou seja, do ponto de vista das ciências sociais e do marxismo, ao passo que a coletânea dos ensaios de Canudo compreende o cinema como uma arte nascida entre as artes populares e de vanguarda, rítmicas e espaciais, que dão origem à arte cinematográfica.

Mais à frente, examinaremos como as ideias de Canudo influenciam a análise do filme *Fantasia*, de Disney. Mas, em *A longa viagem de volta*, as ideias de Schwob orientam o comentário elogioso aos momentos que o filme apresenta uma unidade rítmica interna que não se submete às belas imagens que submetem o cinema à pintura. Em suma, Paulo Emílio compreende que a presença imperativa da pintura no filme obscurece os procedimentos que são próprios ao cinema; ou ainda, que deles depende a própria condição artística para o cinema. Apesar disso, Paulo Emílio enfrenta o filme ao separar uma a uma[44], as belas pinturas do filme que "no quadro desolador do cinema americano contemporâneo, isso significa alguma coisa". [45]

Após ressaltar a submissão do filme à pintura, Paulo Emílio estava livre de suas obrigações para com a defesa da essência cinematográfica para apreciar a "riqueza dispersa" que poderia encontrar no filme *A longa viagem de volta* (1940), como a cena em que no meio da briga generalizada que toma o convés o marinheiro Yank "despenca da coberta e cai ao lado de algumas mulheres, beija-lhe brutalmente a boca, joga-a de lado, e volta para a luta. Que bela combinação de vontade de luta e do desejo, integrados numa mesma ferocidade". [46] Paulo Emílio gosta da cena em que o marinheiro Smitty tenta desertar em um porto americano: "A cena da fuga é sabiamente iluminada e gosta-se daquela corrida desesperada focalizada contra a luz, onde, na medida em que diminui a figura humana, a sombra projetada aumenta", [47] procedimento artístico que assistindo hoje sob a luz do que veio posteriormente, vimos ser repetido pelo cinema *noir*. Dos muitos episódios comentados, um nos transporta

[43] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Correspondência Passiva*. Cinemateca Brasileira: Arquivo Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 0381. Na lista constam ainda transcrições sobre cinema soviético, japonês, Eisenstein no México, etc.

[44] Paulo Emílio separa o conjunto de cenas em tópicos: "a) a silhueta de um navio. De noite. b) mulheres, *déco*r tropical, palmeiras. c) a popa do navio descentrada para a esquerda. Ângulo baixo. Etc." O emprego desta divisão assinala a conjunção entre o esforço crítico e o estudo das ciências sociais, no que se refere ao método analítico, aplicada à crítica cinematográfica.

[45] GOMES, Paulo Emílio Sales. The Long Voyage Home. *Revista Clima*, São Paulo, n. 1, maio 1941, p. 139.

[46] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 140.

[47] Ibidem.

novamente à questão da essência cinematográfica, ao comentar o episódio em que os marinheiros, desconfiados de que Smitty pudesse ser um traidor, leem suas cartas pessoais à procura de provas: "A cena da leitura das cartas é muito mais cinematográfica do que pode parecer à primeira vista. Com algumas modificações poderia ser inteiramente silenciosa". [48]

Apesar da predileção pelas cenas que evocam o cinema silencioso, Paulo Emílio elogia o emprego do som na cena em que o ataque aéreo é indicado apenas pelo zumbido dos motores, intercalado à "[...] fisionomia dos homens em expectativa, procurando seguir com os olhos a intenção do aeroplano que mergulha sobre o navio, virados de frente para a câmera e o explodir súbito de uma bomba a poucos metros atrás". [49]

Após comentar algumas cenas do filme, a partir da descrição aliada à compreensão das técnicas empregadas, Paulo Emílio examina as condições de produção do filme mediante a comparação com o cinema europeu, ao assinalar a profunda divisão social do trabalho cinematográfico em Hollywood em detrimento das possibilidades autorais que concernem a países como França, Alemanha, Suécia e Rússia. Desse cenário, John Ford é a exceção, ao ser, além de diretor, o produtor de seus filmes, cuja longa trajetória artística o permitiu enfrentar um problema ainda não solucionado: a fusão entre o mudo e o falado. Ao analisar a filmografia de John Ford, Paulo Emílio passa em revista filmes como *No tempo das diligências* (1939) [50] e *O Delator* (1935), [51] considerado naquele momento o mais importante de John Ford. O comentário de Paulo Emílio observa como qualidade fundamental a "rara unidade de desenvolvimento" da história ambientada em uma peregrinação pelos bares de Dublin. Tanto em *O Delator* quanto em *A longa viagem de volta*, a unidade destes filmes é atingida na atmosfera dramática, e não no ritmo e na coesão interna das cenas proporcionada pela montagem. Segundo Paulo Emílio, em ambos os filmes a "[...] alma profundamente irlandesa de John Ford exprime-se mais completamente e com mais liberdade em assuntos e atmosferas irlandesas. Demonstração de que o cinema é uma arte nacional – fundamento número um da Nova Arte". [52]

As características ou a identificação de John Ford com a cultura irlandesa, ou ainda o modo autêntico como ele a expressa cinematograficamente, reafirma as divisões nacionais das escolas cinematográficas e estilos comuns a todos os seus filmes, seja de ordem artística,

[48] Ibidem, p. 141.
[49] Ibidem, p. 142.
[50] NO TEMPO das diligências. Direção: John Ford. Hollywood: Walter Wanger Productions, 1939, DVD.
[51] O DELATOR. Direção: John Ford. Hollywood: RKA Radio Pictures, 1935, DVD.
[52] GOMES, Paulo Emílio Sales. The Long Voyage Home. *Revista Clima*, São Paulo, n. 1, maio 1941, p. 148-9.

psicológica, ou social. O modesto comentário expresso estará na base de acepções futuras sobre a cultura brasileira, a adesão do público brasileiro às chanchadas, etc.

Ao final de sua crítica, Paulo Emílio ressalta o caráter másculo do filme, onde não existe espaço para sentimentalismos, ou ainda a comunhão e a solidariedade entre os marinheiros, lições "[...] que nos foram ensinadas pelo Cristo". O filme ainda suscitaria uma carta de Décio de Almeida Prado, atento a aspectos psicológicos que ainda não haviam sido suficientemente analisados. Em resposta, difere sua modalidade analítica, pois baseou seu comentário no que foi apenas cinematograficamente apresentado. Já o amigo Décio procurou basear suas considerações "[...] no conhecimento da alma dos marinheiros". [53] A prática editorial – a de publicar uma carta ou texto em diálogo com o artigo principal – irá se repetir nas discussões sobre *Fantasia*, com a intervenção de Plínio Sussekind Rocha ou na Polêmica do Rio, com a republicação do texto *Eu creio na imagem*, de Otávio de Faria.

Antes de avançarmos no modo como a predileção pela essência cinematográfica irá se manifestar nas críticas de Paulo Emílio, é necessário ressaltar a presença de Otávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha entre os apoiadores do Clube de Cinema de São Paulo, assim como Vinícius de Moraes e Guilherme de Almeida, nomes confirmados para o ciclo de palestras que deveria acompanhar as atividades, entre elas, os dois festivais Charles Chaplin. Não por acaso, todos os filmes exibidos pelo clube eram silenciosos[54] e o clube estabelecia pouco a pouco relações com instituições como o Cine Arte, de Buenos Aires e com o Film Library do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque para o intercâmbio de cópias, peças fundamentais para ativar no Brasil o gosto pela cultura cinematográfica: "Uma das preocupações constantes do Clube é o Cinema Brasileiro para o qual envidará o melhor de seus esforços de crítica, orientação, e, num tempo próximo, criação". [55] Em seu primeiro artigo, podemos observar a preocupação formativa da crítica em relação à formação do cinema brasileiro, projeto pedagógico pelo qual irá lutar ao longo de toda sua vida. A partir dessa perspectiva, era necessário informar aos leitores o fato de que o cinema ainda não havia encontrado uma fórmula expressiva capaz de estabilizar arte e técnica, apresentar noções de linguagem cinematográfica e observar a coesão entre os temas, mais unificados quando associados diretamente à cultura própria do realizador. A manifestação desta transição se manifesta diretamente em seu segundo artigo, ao não escolher um filme para examinar em profundidade,

[53] Ibidem, p. 153.
[54] *O anel dos Nibelungos*, *O Gabinete do Dr. Caligari*, *O Imigrante*, *O Campeão*, *Os Espiões*, *Metrópolis*, *The Pilgrim*, *Violetas Imperiais* e *Carmem*.
[55] GOMES, Paulo Emílio Sales. Clube de Cinema de São Paulo. *Revista Clima*, São Paulo, n. °1, maio 1941, p. 154-56.

mas realizar um balanço dos títulos exibidos na cidade de São Paulo que não valiam mais que um comentário ligeiro, esboçado em linhas gerais.

1.3 - Um semestre morno

No segundo número da *Revista Clima*, Paulo Emílio realiza um balanço dos filmes que havia visto no primeiro semestre de 1941, pelo fato de que as telas de São Paulo haviam ficado quase que exclusivamente à mercê dos filmes dos EUA. "Nem sequer houve filmes mais ou menos significativos pelos seus erros", como *A longa viagem de volta* (1940). Os filmes foram "homogêneos em sua vulgaridade, em sua falsidade", às vezes com belos assuntos, mas invariavelmente apresentados por péssimos roteiros e direções inexistentes. Mas o maior problema dos filmes sonoros exibidos até então: o "[...] diálogo, diálogo, diálogo, ruim toda vez que se entende". Ao repetir três vezes a palavra diálogo, Paulo Emílio transpõe para a forma escrita as delongas presentes no diálogo cinematográfico do período, pois ainda estava "[...] à espera do famoso 'diálogo cinematográfico', tão anunciado no tempo da liquidação do cinema silencioso" [56], cuja dúvida se isso seria realmente possível é recolocada pela citação entre aspas.

Diante dessa conjuntura, coloca-se o problema comum a todos os filmes do cinema moderno: o diálogo, que mais tarde será novamente apontado como um dos problemas fundamentais do filme *Caminho Áspero* (1941), [57] também de John Ford. Apesar dos filmes exibidos terem deixado a desejar, Paulo Emílio seleciona alguns dos filmes que assistiu para tratar em sua crítica, mas sem a pretensão de exigir mais do que aquelas produções eram capazes de apresentar. Sobre o filme *Orgulho e Preconceito* (1940), [58] de Robert Leonard, o ponto positivo é o modo como a história é contata com razoável desenvoltura e observa o hábil papel do fundo musical ao tornar o filme "[...] perfeitamente assustável por uma vez. O crítico sabe disso porque tentou vê-lo uma segunda". [59] Aqui notamos a presença do que mais tarde irá talvez qualificar os filmes modernos: a capacidade de assistir a um filme várias vezes para compreender a grande pluralidade de fatores que lhe são inerentes, mas que aqui evidenciam a baixa qualidade de filmes como o musical *O rei da alegria* (1940), [60] de Busby Berkeley. Segundo o crítico, o filme representa o perigo de que o cinema retornasse ao tempo

[56] GOMES, Paulo Emílio Sales. Balanço Semestral. *Revista Clima*, São Paulo, n. 2, jul. 1941, p. 113.
[57] CAMINHO Áspero. Direção: John Ford. Hollywood: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1941, DVD.
[58] ORGULHO e Preconceito. Direção: Robert Leonard. Hollywood: Metro-Goldwyn -Mayer, 1940, DVD.
[59] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 114.
[60] O REI da Alegria. Direção: Busby Berkeley. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1940, DVD.

dos filmes musicados, a partir da trilha aberta pelo filme *O Cantor de Jazz* (1927). [61] Apesar disso, o crítico destaca a cena em que um baterista dá tudo de si em uma performance – a autenticidade da fisionomia e dos gestos de Mickey Rooney –, mas ainda comenta outras cenas, como quando a execução do ritmo da conga é acompanhado por uma sucessão de imagens que obedece ao ritmo da música, e isso o crítico não poderia aceitar senão como o falseamento do ritmo essencialmente cinematográfico.

O comentário negativo de Paulo Emílio se estende para diretores consagrados na história do cinema, como King Vidor e Fritz Lang. O primeiro decepcionou com o filme em tecnicolor *Bandeirantes do Norte* (1940), [62] sem roteiro e sem direção, apesar do belo assunto. Já Fritz Lang ocupou as telas de São Paulo com os filmes *A volta de Frank James* (1940) [63] e *Os conquistadores* (1941). [64] Segundo Paulo Emílio, em filmes como *Só se vive uma vez* (1937) [65] e *Fúria* (1936), [66] apesar de não serem bons, ainda poderíamos sentir a presença do velho diretor dos tempos de *Metrópolis* (1927) [67], um filme que se afirma "[...] tanto na qualidade quanto nos defeitos", como ficou comprovado com a exibição do filme pelo Clube de Cinema, de tal modo que Paulo Emílio se pergunta: "[...] atualmente o que resta dessa personalidade em seus filmes recentes? Nada e cada vez menos". [68]

Já os irmãos Marx escaparam de acompanhar os filmes anteriormente citados, atirados ao parágrafo seguinte. Isso se deve ao fato de que o filme *No tempo da onça* (1940) [69] possui cenas memoráveis, ao tocarem instrumentos musicais ou ainda na "[...] cena do trem copiada do velho Buster Keaton". Outras decepções foram Kitty Foyle e *Figuras do mesmo naipe* (1940), [70] de Sam Wood. Sobre o último filme, Paulo Emílio ressalta o importante papel de Plínio Sussekind Rocha ao observar a incapacidade do crítico "[...] em perceber momentos de boa direção num mau filme". Paulo Emílio ainda afirma na nota de rodapé que acompanha o nome de Plínio ao fato de que o amigo havia sido além de um dos fundadores do Chaplin

[61] O CANTOR de Jazz. Direção: Alan Crosland. Hollywood: Warner Bros, 1927, DVD.
[62] BANDEIRANTES do Norte. Direção: King Vidor. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1940, DVD.
[63] A VOLTA de Frank James. Direção: Fritz Lang. Hollywood: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1940, DVD.
[64] OS CONQUISTADORES. Direção: Fritz Lang. Hollywood: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 941, DVD.
[65] SÓ SE VIVE uma vez. Direção: Fritz Lang. Hollywood: United Artists, 1937, DVD.
[66] FÚRIA. Direção: Fritz Lang. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1936, DVD.
[67] METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Babelsberg: Universum Film – UFA, 1927, DVD.
[68] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 115.
[69] NO TEMPO da Onça. Direção: Edward Buzzell. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1940, DVD.
[70] FIGURAS do mesmo naipe. Direção: Sam Wood. Hollywood: Paramount Pictures, 1940, DVD.

Clube e um dos editores do jornal *O Fan*, "[...] foi ele quem iniciou o crítico dessa seção no amor do verdadeiro cinema". [71]

Após assistir *Figuras do mesmo naipe* (1940) mais de uma vez, Paulo Emílio observa duas cenas admiravelmente bem dirigidas, e em uma delas – a marcha de três homens pela rua em direção à casa grande do perverso Joseph Schilkraut, a quem irá assassinar –, o crítico observa a presença daquele "[...] ritmo interior da imagem de que fala Moussinac", atingido apenas através da montagem. Apesar das decepções, um filme "bastante curioso e que passou pela tela do Pedro II quase que despercebido" foi *O homem dos olhos esbugalhados* (1940), [72] de Boris Ingster, cujo interesse residia do fato do filme "[...] indicar o que poderia ser um cinema expressionista puramente americano. Um personagem tem um pesadelo que nos é apresentado em imagens". [73]

Paulo Emílio destaca a cena em que, na redação de um jornal, um grupo de homens, sentados em volta de uma grande mesa, onde apoiam sobre ela seus pés, enquanto fumam enormes charutos enquanto leem jornais com caracteres gigantescos. No meio da mesa, o crítico observa a presença de enormes telefones, quando um repórter, que havia contribuído para a condenação de um homem ao oferecer seu depoimento, mergulha em um sono profundo, sonhando que está sendo acusado de um crime do qual é inocente. Mas seu temor não se esgota ao acordar de um sonho, como ocorre nos filmes expressionistas, ele se prolonga com a constatação de que o que havia sonhado era real. Segundo Paulo Emílio, "o filme todo é bem feito e na cena do pesadelo há uma imagem estilizada do corpo de jurados, muito boa". [74] Paulo Emílio atribui o adjetivo "magnífico" para descrever essa cena, comentada com uma descrição literal e precisa, além de se constituir, entre os filmes comentados até aqui, o que mais interessa é o fato de que pela primeira vez em *Clima*, o tom elogioso e o dirige não ao ritmo, mas à concepção do espaço visual e que pode também ser considerada no processo de retomada artística do cinema.

Outros filmes chamaram a atenção, como *Anjos da Broadway* (1940), [75] de Ben Hetch, ao enfrentar o ridículo de frente para atingir a poesia, ou ainda alguns desenhos animados de Disney e a série Popeye, "que decididamente nos mostrou tudo o que tinha para mostrar". Mas nem todos os filmes eram americanos; bem, ao menos nem todos produzidos na década

[71] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 116.
[72] O HOMEM dos olhos esbugalhados. Direção: Boris Ingster. Hollywood: RKO Radio Pictures, 1940, DVD.
[73] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 116-17.
[74] Idem, Ibidem.
[75] ANJOS da Broadway. Direção: Ben Hecht e Lee Garmes. Hollywood: Columbia Pictures, 1940, DVD.

de 1940, como os filmes *O Jogador* (1938), [76] de Gerhardt Lamprecht, adaptada da célebre novela de Fiódor Dostoiévski; e um filme do comediante russo radicado na França Sacha Guitry[77], cujo título Paulo Emílio sequer cita, pois, segundo o crítico, a produção "[...] infeccionou durante alguns dias a tela do São Bento". [78]

Apesar das decepções francesas, o filme *Entente Cordiale* (1939), [79] de Marcel L´Herbier, foi o lançamento francês do semestre. O filme estreou amparado por um "sábio preparo publicitário" e foi "[...] bem recebido pelo público e melhor ainda pela crítica dos jornais". [80] Ao tecer os comentários, Paulo Emílio associa sutilmente a crítica de cinema dos jornais aos interesses publicitários dos distribuidores e se distingue, enquanto crítico, ao não acreditar que o filme tenha merecido toda essa calorosa recepção, pois o filme era "falso como concepção cinematográfica", ao condicionar o desenvolvimento do filme ao diálogo, pois a "[...] sucessão das cenas é feita com deixas abertas pelas frases", e não pela montagem das sequências. O filme ainda seria falso na "[...] apresentação de tipos populares parisienses convencionalíssimos; falso como reconstituição histórica, devido ao espírito excessivamente oportunista em que foi feito". [81] Como única ressalva encontrada na tarefa de separar o que era autentico do que era falso no filme, Paulo Emílio estabelece a autenticidade da representação da figura de Eduardo VII. [82] O comentário é importante, pois ao estabelecer essa comparação em matéria artística, a repetição do procedimento alcança a sociedade – elemento sociológico fundamental no aperfeiçoamento teórico do crítico.

A falta de autenticidade do filme observada por Paulo Emílio transforma o sucesso publicitário em uma grande propaganda enganosa, ao destacar que Marcel L´Herbier há muito tempo não significava muita coisa para o cinema. Mas em seus tempos áureos do silencioso,

---

[76] O JOGADOR. Direção: Gerhard Lamprecht. França/Alemanha: Euphono-Film/Films Sonores Tobis, 1938, DVD.

[77] Trata-se provavelmente do filme *A madame e seu mordomo* (*Désiré*, 1937), em cartaz no São Bento. *Sacha Guitry foi um ator*, escritor e diretor cômico russo radicado na França. Maurice Champel afirma que Sacha Guitry possuía um estilo bastante pessoal, por ser acima de tudo um homem de teatro. Podemos sentir diante dessa informação a repulsa de Paulo Emílio para com os filmes do cineasta. CHAMPEL, Maurice. 1939 foi o ano das grandes realizações e da consagração definitiva do cinema francês. Correio Paulistano, 16 jan. 1940, p. 6.

[78] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 118.

[79] ENTENTE Cordiale. Direção: Marcel L´Herbier. Paris: Comptoir Français du Film (CFF), 1939, DVD. O filme demonstra como após o último enfrentamento entre França e Inglaterra na *Crise de Fashoda* (1898), quando a França recua de suas pretensões imperialistas procurou controlar a bacia hidrográfica do alto Nilo e excluir a Grã-Bretanha a partir do Congo. O recuo francês abriu uma série as negociações que culminaram em 1904 na Entente Cordiale, uma série de tratados que pôs fim ao conflito entre os países. O tema do filme demonstra como a antiga rivalidade entre França e Inglaterra foi superada rapidamente com a emergência de um inimigo comum: a Alemanha.

[80] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 118.

[81] Ibidem.

[82] Ibidem.

pelo contrário, havia demonstrado "[...] praticamente que não há assunto que não possa ser abordado no plano da imagem em movimento". [83] Assim como King Vidor e Fritz Lang, Marcel L´Herbier havia sucumbido enquanto artista aos novos desafios impostos pelo cinema falado. Munido desse espírito, Paulo Emílio comenta os grandiosos filmes do passado, como *L´Homme du Large* (1920), [84] *Don Juan* (1922), [85] *Faust* (1922), [86] ou ainda *Eldorado* (1921), [87] "[...] filme com grandes preocupações plásticas", inspiradas em Velásquez e Goya. Segundo Paulo Emílio, L´Herbier "[...] é um dos primeiros a procurar a estilização da imagem, deformando-a e não somente no espaço, mas também na duração, por meio de uma cadência de sucessão, um ritmo novo que ainda não tinha preocupado os cineastas franceses". [88]

O diretor nos daria ainda filmes como *L´Inhumaine* (1924), [89] no qual Paulo Emílio chama a atenção para a participação de Alberto Cavalcanti na concepção do cenário, ou filmes como *Feu Mathias Pascal* (1926) [90] e *L´Argent* (1928), [91] mas depois disso "[...] limitou-se a usar comercialmente de seu *métier* cinematográfico, em filmes vulgares". [92] Antes de avançar em seu balanço, o crítico chama mais uma vez a atenção para o fato de que havia se alongado demais para desfazer o mal-entendido sobre a significação real do filme *Entente Cordiale* (1939), "se é que houve realmente só um mal-entendido". [93]

Após criticar a possível má fé da crítica de cinema dos jornais, Paulo Emílio chama a atenção para o filme que mais o havia surpreendido no período depois de *A longa viagem de volta*, o filme *The Fugitive* (1939), [94] de Brian Desmond Hurst. Não por acaso, Hurst havia sido assistente de Ford até 1934 e do diretor podemos sentir a influência manifesta, "[...] sobretudo nas cenas exteriores quando há vento, poeira, lixo suspenso, etc. (que fotogenia extraordinária a das coisas levantadas pelo vento!)". Mas além da influência de Ford em cenas do gênero, Paulo Emílio atenta-nos para a técnica de corte, por exemplo, "muito mais segura e mais discreta que a de Ford", mas ainda mantém alguns "desvios literários". [95]

---

[83] Ibidem.
[84] L´HOMME du Large. Direção: Marcel L´Herbier. Paris: Gaumont, 1920, DVD.
[85] DON JUAN. Direção: Marcel L´Herbier. Paris: Gaumont, 1922, DVD.
[86] FAUST. Direção: Marcel L´Herbier. Paris: Gaumont, 1922, DVD.
[87] ELDORADO. Direção: Marcel L´Herbier. Paris: Gaumont, 1921, DVD.
[88] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 118.
[89] L´INHUMAINE. Direção: Marcel L´Herbier. Paris: Cinégraphic, 1924, DVD.
[90] FEU Mathias Pascal. Direção: Marcel L´Herbier. Paris: Cinégraphic/ Film Albatros, 1925, DVD.
[91] L´ARGENT. Direção: Marcel L´Herbier. Paris: Cinégraphic/ Société des Cinéromans, 1928, DVD.
[92] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 119.
[93] Ibidem.
[94] THE FUGITIVE. Direção: Brian Desmond Hurst. Reino Unido: Greenspan & Seligman Enterprises Ltd., 1939, DVD.
[95] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 120.

Finalmente, a possibilidade de um panorama abre ainda espaço para comentários a um filme brasileiro, o primeiro de Paulo Emílio, sobre o filme *Aves sem ninho* (1939), [96] realizado por Raul Roulien com o mecenato de Darcy Vargas, esposa de Getúlio Vargas, Roulien filma o drama social da orfandade feminina, comprometendo-se pelo tom excessivamente oficial e pela encenação irregular. [97] Para Paulo Emílio, o filme era ruim mesmo em relação ao cinema brasileiro e há no filme uma chantagem inconcebível, talvez relacionada à comoção cristã pela orfandade, de tal modo que quando assistiu ao filme no Rio de Janeiro, o crítico se preparou para "[...] vaiá-lo ao acabar a exibição, e qual não foi a minha surpresa quando vejo que a última imagem é um retrato da Sra. do Chefe da Nação, o que naturalmente obstou toda e qualquer manifestação", [98] diante das leis que visavam a segurança nacional. Apesar do caráter oficial do filme e da repulsa que por ele sentiu, o antigo prisioneiro do Estado Novo via com bastante alegria o notável progresso dos jornais e dos documentários do Departamento de Imprensa e Propaganda: "Sob a direção de Henrique Pongetti um grupo de jovens e ardentes cineastas, cheios de amor pela imagem, trabalha cada vez com maior segurança, se bem que ainda com excessivo empirismo". [99] Apesar disso, Paulo Emílio chama a atenção para Fernando Cacianza e Ruy Santos, [100] que estavam terminando um documentário sobre as estradas de rodagem e outro sobre Debret e o Rio de Janeiro. [101]

Sem seu balanço, restaria ainda espaço para comentar reprises de filmes como *E o vento levou* (1939), [102] que havia proporcionado às telas paulistas "alguns minutos de magnífico cinema – a cena dos feridos na estação", e só. Outros filmes ainda como *Anna Karenina* (1935), [103] de Clarence Brown, baseado no romance de Leon Tolstói, resistiram ao tempo. Já outros, como *O morro dos ventos uivantes* (1939), [104] de William Wyler, não. Por último, restava ao crítico comentar algumas das reprises de filmes de Charles Chaplin, que apesar da mutilação de algumas cópias proporcionavam verdadeira algazarra nas salas do "[...] Pedro II e do Santa Helena, repletas de uma criançada que berra o quanto pode, se

[96] AVES sem ninho. Direção: Raul Roulien. Rio de Janeiro: D.F.B. Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda., 1939, DVD.
[97] BARRO, Máximo. Raul Roulien. *Facom*: Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP, São Paulo, n. 26, 2013, p. 22.
[98] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 121.
[99] Idem, Ibidem.
[100] Trata-se dos documentários *Debret e o Rio de hoje*, de Ruy Santos. O filme de Fernando Cacianza não se encontra disponível na base de dados da Cinemateca Brasileira.
[101] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. Cit., p. 121.
[102] E O VENTO levou. Direção: Victor Fleming. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1939, DVD.
[103] ANNA Karenina. Direção: Clarence Brown. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1935, DVD.
[104] O MORRO dos ventos uivantes. Direção: William Wyler. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1939, DVD.

transformam no que Moussinac queria que o cinema fosse – 'um foyer de exaltação lírica'". [105]

Em conjunto, no balanço semestral que realiza, Paulo Emílio experimenta uma forma diferente de crítica diante da ausência de algum filme moderno que valeria uma crítica mais longa e minuciosa, que identificasse a presença de elementos extracinematográficos, como a pintura. Esse estado de coisas permaneceria até o lançamento de *Caminho Áspero* (1941), de John Ford. O inimigo, assim como no filme *Entente Cordiale* (1939), de Marcel L´Herbier, seria, novamente, o diálogo, entre outros saborosos problemas a serem enfrentados pela crítica voltada ao cinema moderno.

1.4 - A desforra da literatura e a vingança do teatro

Como havia se convencionado realizar na prática editorial de *Clima*, os textos de cinema eram introduzidos por uma ficha técnica completa, antes da crítica propriamente dita. O que chama a atenção no texto sobre *Caminho Áspero* (1941), [106] contudo, é a epígrafe de René Schwob, que marcará o teor da crítica: "[...] é um erro grosseiro manter a hipócrita aparência quando o cinema está oculto, e somente um racionalista pode fazê-lo". [107]

Ao marcar o tom e manter a posição já defendida em sua primeira crítica na *Revista Clima*, o cinema sonoro ainda não havia nem estado próximo de atingir os fabulosos valores estéticos atingidos pelo cinema mudo, ou ainda do fato de que lições extracinematográficas submetiam o cinema às outras artes, ocultando sua essência. O filme *Caminho Áspero* (1941) parece ao crítico "o fortalecimento de uma probabilidade reconfortante", [108] de tal modo que seria difícil esperar do diretor um filme vulgar, dadas as grandes possibilidades que a qualidade de produtor conferia aos seus filmes. Mas em *Caminho Áspero* (1941), Paulo Emílio observa como a hegemonia da linguagem teatral e literária na encenação expropria a autenticidade atingida pela unidade rítmica nos tempos do cinema mudo. Para o crítico, o excesso de texto que os atores foram obrigados a interpretar impossibilitou uma encenação essencialmente cinematográfica, referindo-se a toda aquela "textarada" própria da interpretação teatral, cujo trabalho do ator consistiria em "enriquecê-lo e animá-lo com sua interpretação".

---

[105] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 123.
[106] CAMINHO Áspero. Direção: John Ford. Hollywood: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1941, DVD.
[107] GOMES, Paulo Emílio Sales. Tobacco Road. *Revista Clima,* São Paulo, n. 3, ago. 1941, p. 104.
[108] Ibidem.

Ao comentar a importância de uma encenação essencialmente cinematográfica, Paulo Emilio afirma como objetivo fundante provocar emoção através da montagem[109], com o cuidado de assegurar aos leitores que não se referia apenas à montagem aplicada à representação isolada do personagem (close-up), organizada paralelamente. Para tanto, destaca que o "[...] ator pode perfeitamente ficar no mesmo plano, ou mesmo em plano inferior, aos outros seres e objetos que compõem as imagens". [110] Graduando ainda mais sua posição quanto à montagem, Paulo Emílio constata sua importância na organização do jogo mímico, diante da pluralidade de exigências do cinema, mais propriamente do ator, "[...] um jogo de emoção contida e discreta (Lilian Gish, Chaplin), ou então aberto, direto e violento, mas rápido (russos)". [111] Ao analisar o jogo emocional, ocasionado pela sutileza das interpretações individuais ou pela força das massas no protagonismo da ação, Paulo Emílio observa que esse jogo pode ser ascendente ou descendente, que depende unicamente do ator, ou dos atores que se constitui, em todas suas nuances e sutilezas, em uma das exigências fundamentais do teatro, mas que o cinema repele. Mais uma vez, Paulo Emílio afirma que no "[...] cinema é a montagem que deve se encarregar disso, usando do jogo mímico (que ele mesmo já deve ter características puramente cinematográficas) dos atores, nos ângulos, distâncias, e tempos que lhe convierem". [112]

Ao refletirmos sobre a montagem nos termos propostos por Paulo Emílio, a notar, o violento, aberto e direto ritmo da montagem de Eisenstein, ou da emoção contida e discreta, como a mímica cinematográfica de Chaplin, o crítico condensa no comentário posições semelhantes às que observamos no comentário de Walter Benjamin e Béla Balázs sobre a compreensão da montagem enquanto elemento essencialmente cinematográfico. Se para Benjamin, influenciado pelo cinema soviético, no cinema "[...] 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" [113], já para Balázs, "[...] 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 fisionomia". [114]

---

[109] Ibidem, p. 107.
[110] Ibidem, p. 107-108.
[111] Ibidem.
[112] Ibidem.
[113] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. 01. São Paulo, Brasiliense, 1985.
[114] BALÁZS, Béla. Subjetividade do objeto, p. 99. XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

Nesse sentido, o comentário de Paulo Emílio condensa como critério artístico para o cinema a montagem soviética de um Eisenstein ou dos ângulos e enquadramentos que notabilizaram Lubitsch ao filmar Pola Negri, a "grande trágica do cinema", ambos aplicados na criação de objetos emocionais que Paulo Emílio problematiza a partir do artigo de Vicente Ferreira da Silva, intitulado *O positivismo integral e o espaço concreto*, publicado no segundo número da revista *Clima* (Julho 1941). Procurando encontrar a raiz da atividade artística, o crítico considera válida a tese do autor ao afirmar que "[...] os objetos do mundo aparecem sempre imersos numa atmosfera de essências emocionais, é justamente a intuição dessa margem afetiva das coisas, que é a raiz de toda a atividade artística". [115] Segundo Paulo Emílio, o autor abre margem para pensarmos a arte enquanto um instrumento de conhecimento, sobretudo no caso da pintura.

Ao pensar o cinema e o teatro na esfera dos objetos captados pelo espectador teatral ou pela câmera, Paulo Emílio destaca que no cinema os objetos permanecem no mesmo plano: "[...] homens, seres irracionais e coisas, o que evidentemente não acontece no teatro, onde os atores que dizem o texto são evidentemente mais importantes que os vasos, as cadeiras e as janelas". [116] Nesse sentido, no teatro os objetos tomam importância ao prolongarem a personalidade humana ou por simbolizarem os problemas humanos. Apesar da ponderação, Paulo Emílio aponta que no cinema a transformação dos objetos em símbolos das questões humanas é efetivada ainda com maior facilidade que no teatro, por estarem dispostos no mesmo plano. Para exemplificar suas considerações, Paulo Emílio analisa a peça teatral *École de Femmes*[117], de Molière (1662), especificamente a cena em que Arnolphe-Jouvet, prostrado de costas para o público, com Horace-Clancy. Na cena, Paulo Emílio comenta o valor extraordinário que a bengala de Arnolphe adquire ao balançar enquanto o personagem conversa com Horace, a fim de ao mesmo tempo prolongar a personalidade e representar o "[...] estado de espírito do personagem, cuja fisionomia e gestos o público não vê". Ao descrever a cena e a função dos objetos na peça teatral de Molière, Paulo Emílio dirige sua atenção ao cinema, a fim de afirmar que do mesmo modo, os objetos são transformados em símbolos muito mais facilmente do que no teatro, "[...] devido aos recursos imensos da montagem, mas, além disso, eles adquirem no cinema uma vida própria, que o teatro, a fotografia e a realidade desconhecem". [118]

---

[115] BENJAMIN, Walter. Op. cit.
[116] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 108-09.
[117] L´ ÉCOLE de Femmes. Autor: Molière. Paris: Jean II Guignard, 1663.
[118] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 108-09.

Aprofundando suas considerações sobre o modo como a montagem amplia a capacidade do cinema em transformar objetos em ornamentos emocionais, Paulo Emílio pondera e observa que em alguns filmes abstratos a sucessão das imagens de objetos se faz alijada de simbolismos humanos, o que confere vida própria aos objetos. Segundo o crítico, "[...] Delluc achava que um objeto cinematografado de certa maneira se enriquecia e chamava a isso de fotogenia. (automóvel)." [119] Apoiando-se na análise de René Schwob, pelo fato de ter sido ele "[...] o primeiro a dar alguns passos no sentido de uma estética" [120] para o cinema, Paulo Emílio observa como o respeito à exatidão formal do cinema mudo é retomado por Ford, ao dar às coisas o lugar que conquistaram através do cinema. Já para os pintores, os usos dos objetos não seriam "[...] mais um pretexto para a combinação de volumes e cores, que realmente um motivo", [121] à exceção de Velázquez.

Valendo-se da reflexão sobre a representação dos objetos, Paulo Emílio conclui que é através da montagem que os objetos são tanto ornamentos emocionais como objetos autônomos, distinguindo-os da pintura e do teatro. Em suma, é através da montagem que o cinema pode ser considerado arte autônoma, seja pelo ritmo que impõe ao filme ou pela organização pictórica do espaço.

Ao analisar *Caminho Áspero* (1941), Paulo Emílio afirma que a linguagem teatral e literária prejudica a composição da encenação ao causar a dispersão pela desarmonia entre os elementos conjugados pelo cinema moderno, como o som e a decorrente transformação da encenação, sendo estes fatores os responsáveis por degenerar a linguagem cinematográfica autêntica, forjada a partir dos filmes de D. W. Griffith. Apesar dos problemas do filme, Paulo Emílio detém-se ao exame detalhado de uma cena específica, que o intrigou bastante: a cena em que Dude experimenta "[...] freneticamente um automóvel, tocando a buzina, batendo com o quebra-luzes, saltando nas almofadas". [122] Paulo Emílio busca compreender essa perturbação através do exame do significado que o automóvel detém naquela sociedade, ou seja, como um instrumento de conquista do mundo, de mulheres, de prestígio entre os amigos, de velocidade, para os adolescentes das cidades. O modo como Dude conduz o automóvel parece quase que prenunciar o que irá acontecer. A partir de "[...] uma análise mais apurada" de seus sentimentos, Paulo Emílio afirma que a cena "[...] exprime alguma coisa de mais transcendental: cada vez que se assiste ao filme, nossa vida interior é atingida cada vez mais profundamente por aquela cena, e o mal-estar sentido é mais agudo". Para o crítico, a cena lhe

[119] Ibidem, p. 109.
[120] Ibidem.
[121] Ibidem, p. 109-110.
[122] Ibidem, p. 110.

permitia "entender vitalmente" as posições artísticas de Schwob ao escrever que a "arte" cinematográfica, apesar das aparências apresentava "[...] um relevo de nosso universo interior", como um "gráfico do invisível", se constituía como "[...] o mais prodigioso indicador (coup de sonde) dos transtornos infinitos que nós levamos em nós". [123]

Repetindo a estratégia crítica empregada em *A longa viagem de volta* (1940), ao chamar a atenção para o belo retrato da vida no mar, Paulo Emílio analisa as relações entre a vida dos personagens de *Caminho Áspero* (1941) a partir do comentário ao carro e sua significação em uma sociedade marcada pelo culto masculino ao veículo no íntimo de seus contemporâneos – pequeno traço de uma abordagem dirigida ao conteúdo do filme, ínfima em comparação ao cuidado dirigido aos problemas formais. Apesar disso, o crítico aponta como ponto central do filme "[...] a atmosfera subjugadora daquele recanto em ruínas", [124] como o chão tomado por folhas mortas, as arvores vigorosas que anseiam por se transformarem novamente em uma floresta, "[...] as colunas suntuosas das mansões, que adquirem pelo bolor" e pelas rachaduras, "um aspecto vegetal". [125]

> Aliás, tudo que depende do homem e escapa da dependência da natureza, está morto ou condenado à morte, - o arado morto, semienterrado há sete anos; a madeira roubada às árvores, e por isso condenada, das venezianas e do assoalho. Os seres humanos também não escapam: as barbas-parasitas do velho, as rugas-rachos-de-coluna da velha, a sujeira cor-da-terra-lixenta das roupas, as manchas-líquenes das fisionomias humanas – todos num surpreendente mimetismo com a natureza hostil e vitoriosa. [126]
>
> .

Nesse cenário decadente, o velho automóvel de Jeeter encontra-se perfeitamente em harmonia com a atmosfera do filme, mas que se desarmoniza com a chegada de um novo automóvel, comprado por Sister Bessie para Dude-boy. Segundo Paulo Emílio, o automóvel destrói o entrecho harmoniosamente decadente, mas, pouco a pouco, o novo carro se harmoniza ao ambiente, ao padecer rapidamente nas mãos dos trabalhadores rurais, ao empregá-lo na tarefa de carregar lenha, volta completamente destruído e adequado ao cenário decadente. O crítico ainda nota a presença e a importância do destino para o filme, já notado em *A longa viagem de volta* (1940). Assim como os marinheiros condenados à vida no mar, a família de *Caminho Áspero* (1941) está condenada às terras decadentes que remanesceram de um sul que não existe mais e, àquela época, romantizado por filmes como *E o vento levou* (1939).

---

[123] Ibidem, p. 110.
[124] Ibidem, p. 111.
[125] Ibidem.
[126] Ibidem.

Repetindo a estratégia editorial do primeiro número da *Revista Clima*, o filme ainda conta com dois textos sobre o filme, um de Lourival Gomes Machado, intitulado "A traição de John Ford" e o segundo *Caminho Áspero*, de Francisco Luís de Almeida Salles. O primeiro concentra sua atenção na traição de Ford ao adaptar para o cinema uma obra sem respeitar o conteúdo humano da peça teatral e da novela ao substituir a miséria por elementos tragicômicos que obscurecem os esquecidos, os derrotados pelo progresso, tão enfaticamente retratados no teatro e na literatura. Ambos os artigos cumprem um importante papel ao agregar sentido às formulações de Paulo Emílio sobre o filme, não tão bem elaboradas no que se refere ao conteúdo, mas ao estilo, às técnicas e aos inúmeros problemas do filme diante das altas exigências artísticas por ele defendidas, pautadas na harmonização dos elementos artísticos a partir do ritmo. A discussão proposta por Lourival Gomes Machado cumpre com um importante problema do filme deixado por Paulo Emílio em sua crítica, mais focado em informar ao leitor as distinções entre teatro e a literatura que estabelecer comparações entre o original e suas adaptações, teatral e cinematográfica, como pontua Lourival. No caso de Almeida Salles, a unidade rítmica de um filme afirma-se como um dos critérios artísticos para restituir ao cinema a posição a que os antigos o haviam alçado: a sétima arte.

1.5 - Há esperança quando existe história

Diante dos grandes filmes do cinema mudo, *Caminho Áspero* (1941) pareceu a Almeida Salles e a Paulo Emílio uma possibilidade concreta para recuperar sua posição. Ambos compactuam da posição de que algo de novo havia, ou estava em vias de se cristalizar, de tal modo que Almeida Salles afirma de que estava diante da "[...] mais revolucionária obra do cinema americano", justamente por romper com "[...] um processo clássico de montagem e de desenvolvimento cinematográfico, para tentar direções novas" [127], como no caso do filme tcheco *Êxtase* (1933), [128] obra com poucos diálogos onde a ação é acompanhada por uma trilha, mas que já apresentava "[...] uma técnica cristalizada, absolutamente segura dos seus recursos e diante da qual a anterior se revela medíocre e balbuciante". [129]

Paulo Emílio não avança tanto como o amigo, prefere esperar, mas reconhece que há esperança para o cinema que parece resplandecer no horizonte. As dificuldades enfrentadas ao analisar *A longa viagem de volta* aqui aparecem sistematizadas como um modo de assistir ao

[127] SALLES, Francisco Luís de. Tobacco Road. *Revista Clima*, São Paulo, n. 3, ago. 1941, p. 117-18.
[128] ÊXTASE. Direção: Gustav Machatý. República Tcheca/ Áustria: Elektafilm, 1933, DVD.
[129] SALLES, Francisco Luís de. Tobacco Road. *Revista Clima*, São Paulo, n. 3, ago. 1941, p. 117-18.

cinema moderno que dava as primeiras mostras de suas capacidades. A primeira constatação nessa direção está alocada na afirmação de que em um filme moderno, não era "[…] possível separar-se o que há de cinematograficamente autêntico num filme, do que é falso, sem vê-lo várias vezes, com muita boa vontade e atenção, às vezes com o espírito crítico alertado, outras com bastante abandono", [130] porque quando o assistimos pela primeira vez, nos depararíamos com a impossibilidade de "[...] evitar que a atenção se desvie, sobretudo, para o assunto, para o jogo teatral dos atores, para os diálogos e, enfim, tendo em vista o caso de nós brasileiros, para os letreiros". [131] O breve comentário sugere que o problema do cinema moderno está associado a tudo o que lhe proporcionou o cinema sonoro, como o retorno da encenação teatral e inserção dos diálogos legar ao segundo plano o poder da imagem e seu encadeamento – além do incômodo constante dos letreiros. Como saída ao cinema moderno, que ainda não havia apresentado qualquer obra-prima, Paulo Emílio sugere um esforço de simplificação dos recursos técnicos e meios expressivos, capaz de apresentar na primeira vez que a assistimos tudo o que "possui de essencial". [132] Segundo o crítico, "[...] esse esforço de simplificação era o sentido para o qual estava se dirigindo o cinema nos últimos tempos da era silenciosa", mas com a vitória do cinema falado, tudo havia se complicado novamente, de tal modo que àquela época, poderia dizer que "[...] estamos diante de uma arte novamente balbuciante, e, o que é pior, viciada e pretensiosa". [133]

Apesar de considerar *Caminho Áspero* (1941) um filme ruim, Paulo Emílio considera ser possível sentir a incerteza da primeira impressão de conjunto. Segundo o crítico, o filme apresenta um profundo problema de desencadeamento das cenas, quando finalmente uma história que "[...] se desenvolve independentemente, num entrosamento fictício com o argumento central que desaba". [134] Apesar dos problemas apresentados pelo filme, Paulo Emílio reflete seu papel na história do cinema, lembrando-se de filmes considerados ruins à evidência de seu lançamento, mas que com o devido distanciamento histórico apresentaram-se como ponto de partida ao abrir caminho para filmes posteriores, que aplicaram ou desenvolveram suas lições. Diante desta constatação histórica, Paulo Emílio afirma que *Caminho Áspero* (1941) representava o valor que os maus filmes do início da "era silenciosa" tinham para os primeiros críticos de cinema, "[...] que eram atentamente estudados por

[130] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 111.
[131] Ibidem.
[132] Ibidem, p. 104-05.
[133] Ibidem.
[134] Ibidem, p. 105.

anunciarem, em alguns relances, e mesmo em certos defeitos, o futuro desenvolvimento do cinema". [135]

A partir da perspectiva histórica, Paulo Emílio retoma "[...] a confusão que mergulhou o cinema como arte autônoma" a partir da vitória do falado a fim de afirmar a importância do estudo dos filmes de John Ford, Sam Wood, etc., com o intuito de estabelecer um balanço do que "[...] ainda está salvo, do que existe como possibilidades positivas dentro do progresso técnico, que foi contínuo, e para que finalmente se possa ver delinear as perspectivas de uma possível renascença do cinema". Dentro desta perspectiva, Paulo Emílio afirma que *Caminho Áspero* (1941) possuía um "interesse surpreendente", um comentário contraditório se nós analisarmos o modo como o específico fílmico se manifestou em sua crítica até aqui. A fim de eliminar qualquer mal-entendido, o crítico assegura ao leitor que as frequentes restrições dirigidas aos filmes que lhe eram contemporâneos não tomavam como "[...] ponto de referência a produção corrente, mas sim nossas exigências justas, em relação a uma arte que amamos e de cujo naufrágio somos contemporâneos".[136]

A análise histórica realizada de uma obra contemporânea se inspira no livro *Histoire du Cinéma* (1935), de Bardèche e Brasillach, ao procurar atribuir a *Caminho Áspero* (1941) um significado histórico, oferecendo certa esperança aos amantes da arte cinematográfica ao observar as possibilidades de alguns processos técnicos que estavam se desenvolvendo naquele momento. Segundo Mendes, é a partir da leitura de Schwob que Paulo Emílio desenvolve a ideia de um subconsciente da imagem, no qual um "índice histórico" resiste independente de sua qualidade estética[137], que podemos considerar ser de vital importância para estabelecer obras imperfeitas esteticamente, mas que já anunciavam o que viria a ser o cinema dos anos seguintes. É curioso notar que na ocasião do profícuo debate, a história do cineclubismo brasileiro vem à tona com a publicação na Revista Clima sobre as boas notícias que vinham do Rio de Janeiro: *Vinícius de Moraes, Crítico de Cinema*[138].

Em nota provavelmente escrita por Paulo Emílio, a *Revista Clima* comenta com entusiasmo a notícia de que Vinícius de Moraes faria crítica de cinema no jornal recém-fundado *A Manhã* e participar, ao lado da *Clima* do movimento crítico que se delineava. Segundo José Inácio, "[...] os aparecimentos de *Clima* e do jornal *A Manhã*, além da renovação do *Diário de S. Paulo*, propiciaram a criação de um discurso livre sobre os filmes",

---

[135] Ibidem, p. 105-6.
[136] Ibidem.
[137] MENDES, Adilson Inácio. Op. cit., p. 163.
[138] GOMES, Paulo Emílio Sales. Vinícius de Moraes, Crítico de Cinema. *Revista Clima*, São Paulo, n. 3, Agosto de 1941, p. 122-25.

[139] embora limitada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, pelo "[...] autocontrole e, em menor grau, pelas pressões econômicas. Os proprietários dos grandes jornais tinham como objetivo atingir um público muito restrito de leitores, uma elite. A liberdade do texto, portanto, imbrica-se a este tipo de leitor". [140]

Apesar dos limites impostos pela censura e pelo público, as ideias cinematográficas de Vinicius de Moraes tomaram "a significação de um verdadeiro acontecimento". É um momento chave da Cultura Cinematográfica no eixo Rio-São Paulo, de tal modo que Paulo Emílio pensa na velha-guarda do Chaplin Club do Rio, como Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha e seus companheiros "[...] podem agora, dez anos depois, estar certos, que seus esforços, no sentido de elevação do nível de cultura cinematográfica no Brasil, não foram vãos". [141] Com "certa emoção", o artigo de Vinícius de Moraes é transcrito na íntegra. Publicado em 8 de agosto de 1941 *Credo e Alarme*, Vinícius de Moraes defende uma "esperança cega" de ver o cinema retornar às origens, "[...] à imagem em simples continuidade, ao jogo pródigo de sombras e claridades, ao ritmo interior, à Poesia que o fecunda, à Música que o envolve, à Pintura que o delimita, à Arquitetura que o constrói, à Palavra que o comanda e que se ausenta para dar vida ao cinema". [142] O crítico combate a modalidade crítica que se fazia no Brasil e chama a atenção para o movimento cultural que animava Paris e Londres, repletos de cinemas de arte e clubes de cinema que exibiam os velhos clássicos dos tempos mudos: "[...] ali está gente de toda ordem apreciando, discutindo, dando de comer à arte. Porque nos consideramos pior? E se o somos agora, mais uma razão para deixar de sê-lo". [143] Vinícius propõe uma reação, levada à frente pelos bons críticos que despontavam no cenário cultural brasileiro, para contribuir no sentido de elevar o gosto cultural do público brasileiro, tal como se fazia na Europa, para que o público deixasse de se enganar por produções medíocres e passasse a exigir mais dos filmes exibidos.

Uma bela perspectiva, se pensarmos que o público abandonou o filme *A longa viagem de volta* (1940) nos vinte primeiros minutos de exibição, como nos atesta Guilherme de Almeida. Em todo caso, para Vinícius de Morais, o cinema moderno deveria ser revitalizado por cultura cinematográfica, ou, em outras palavras, adubado pela história do cinema, em um

---

[139] SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e Crítica Cinematográfica*, 1941-1945. São Paulo, Tese de. Doutorado, ECA/USP, vol. 01, 1995, p. 18-19.
[140] Ibidem.
[141] Ibidem.
[142] MORAES, Vinícius de. Credo e Alarme. *Revista Clima*, São Paulo, n. 3, ago. 1941, p. 123.
[143] Ibidem, p. 125.

momento em que o cinema sofria "[...] o mal das pequenas elites [...] encerradas na torre de marfim da sua sapiência". [144]

Cheio de vontade "[...] de que as coisas melhorem, cresçam, se façam vida", o texto de Vinícius pode ter participado na consolidação das formulações históricas de Paulo Emílio, ao pautar as diferentes fases do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, que estará mais tarde no ponto de partida da análise histórica do cinema, nos termos da cultura cinematográfica. Essa postura se consolida na crítica ao filme *O vilão ainda a perseguia*, de Edward Cline, publicado na Revista *Clima*. Para tanto, Paulo Emílio elabora seu "índice histórico" a partir dos trabalhos do crítico italiano Ettore M. Margadonna, *Cinema, ieri e oggi*[145] –; e o dos franceses Maurice Bardèche e Robert Brasillach – *Histoire du Cinéma*[146]. O esforço se coloca com o objetivo de apreciar os momentos iniciais da formação da linguagem cinematográfica, destacando o momento em que o cinema, nascido enquanto expressão técnica e transformado em arte através da apropriação de elementos estéticos dos espetáculos populares e das artes, emancipou-se com o desenvolvimento da montagem.

O esforço histórico se impôs como complemento vital à tese defendida por Paulo Emílio de que o filme *O vilão ainda a perseguia* (1940), [147] constituía-se enquanto um marco na história do cinema, que pela primeira vez "[...] entra em relações não equívocas com o teatro". Segundo Paulo Emílio,

> O histórico de contatos do cinema com as artes é tumultuoso. Durante o tempo em que o cinema deu seus primeiros passos, do fim do século até mais ou menos 1908, o Teatro e a Literatura não tomaram conhecimento de sua existência. O cinema, logo ao nascer, teve ligações com outras artes muito menos nobres que o teatro e a literatura. A função da nova técnica inventada era um prolongamento das funções do cartão-postal e das fotografias dos álbuns familiares.[148]

Ao seguir esta trajetória, Paulo Emílio pontua os primeiros passos do cinema, expressão primeiramente concebida enquanto técnica fotográfica, para pouco a pouco incorporar elementos artísticos que lhe eram exteriores. Adotando como ponto de partida os filmes de Lumière; passando pelos filmes que condensam elementos estéticos dos espetáculos populares, como Méliès, ou ainda pelo filme narrativo de Edwin S. Porter, *O grande assalto ao trem* (1903), [149] relacionado diretamente à continuidade literária, Paulo Emílio fixa como

[144] Ibidem, p. 125.
[145] MARGADONNA, Ettore M. *Cinema, ieri e oggi*. Milão: Editoriale Domus, 1932.
[146] BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert. *Histoire du Cinéma*. Paris: Editions Denoël et Steele, 1935.
[147] O VILÃO ainda a perseguia. Direção: Edward F. Cline. Hollywood: RKO Radio Pictures, 1940.
[148] GOMES, Paulo Emílio Sales. The Villain Still Pursued Her. *Revista Clima*, São Paulo, n. 4, set. 1941, p. 111.
[149] O GRANDE assalto ao trem. Direção: Edwin S. Porter. EUA: Edison Manufacturing Company, 1903.

ponto de aproximação do cinema com as nobres artes (Teatro e Literatura) a produção do filme O *Assassinato do Duque de Guise* (1908). [150] Segundo Paulo Emílio,

> O cinema era plebeu. O Teatro e a Literatura não se queriam misturar com essa arte de saltimbancos (cinema), que interessava sobretudo ao público das feiras e das quermesses. Os produtores, entretanto, na sua maioria, não se conformavam com a situação, e não poupavam esforços para o "enobrecimento" do cinema, por meio de apelos ao teatro e à Literatura. Finalmente, o grande dia chegou. Financiado pelos milionários Laffite, dirigido pelo célebre homem de teatro La Bargy, filmado sobre um cenário do acadêmico Henry Lavedan, com um elenco de societários da Comédie Française, e ainda com uma partitura musical de Saint-Saëns, feita especialmente para a ocasião, foi apresentado ao público o para sempre célebre e eternamente ridículo O *Assassinato do Duque de Guise*. O cinema recebia a consagração simultânea da finança, do teatro, da academia, e da mais nobre das artes, a Música. O cinema adquiria suas cartas de nobreza. O filme de arte tinha nascido. E cresceu, e tomou conta do mundo. [151]

Pensando a história do cinema nesses termos, Paulo Emílio destaca que os italianos se notabilizaram já às vésperas da guerra ao filmar peças teatrais (Corneille, Racine, Bataille e Bernstein), filmes históricos, bíblicos, literários (Alexandre Dumas e Balzac), além das Óperas, seguidas dos melodramas e do folhetim. Segundo o crítico, "[...] muita coisa triste aconteceu ainda", [152] até que veio a guerra de 1914, e depois, Griffith, De Mille, Chaplin, além do cinema alemão, sueco, russo e, novamente, o francês. Pouco a pouco, dentro da perspectiva histórica de Paulo Emílio, o cinema teria "[...] tomando consciência de sua originalidade como forma de expressão artística, e encontrou sua linguagem", ao libertar-se pouco a pouco, "mas com segurança", da linguagem teatral e literária, ou ainda de artes como a pintura e a dança. Naquele momento, o cinema "[...] encontrara seu estilo e já se falava de sua estética. Foi quando o falado surgiu (27-28). Encheu-se de ruído o silêncio envolvente da imagem em movimento e sucessão". [153]

Através das lições de Chaplin e Griffith, Paulo Emílio considera que o cinema abandonava sua nobreza, "[...] dessa vez autêntica e dificilmente conquistada pelos seus operários, nobreza de arte original e culminante, para novamente escravizar-se – ao music-hall, no começo – e, em seguida, de novo ao teatro e a literatura". [154] Nesse sentido, Paulo Emílio observa que após a emancipação cinematográfica através da formação de uma linguagem própria, o advento do falado tornou a subordinar o cinema às artes das quais havia se emancipado com o desenvolvimento da montagem. Ponderando sua visão pessimista do cinema falado, Paulo Emilio destaca que "[...] desta vez, a subordinação não foi feita com a

[150] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 113.
[151] Ibidem, p. 113-14.
[152] Ibidem, p. 113.
[153] Ibidem, p. 114-15.
[154] Ibidem, p. 114-15.

ingenuidade dos tempos heroicos, e sim apoiada num surpreendente progresso técnico, que procura esconder a miséria do cinema", apesar de algumas exceções, insuficientes para "[...] impedir o impasse em que se encontra o cinema falado contemporâneo" [155].

Como notamos até aqui, a crítica de cinema de Paulo Emílio na revista *Clima* pautava a construção de uma ideia de cultura cinematográfica inserida na cosmovisão de Plínio e na tradição do Chaplin Club. Sentia-se certa nostalgia pelo cinema considerado puro, forjado a partir de uma linguagem e recursos estéticos essencialmente cinematográficos. Segundo José Inácio, os limites do esforço histórico de Paulo Emílio são bem visíveis, mas que não diminuem sua importância para o panorama cultural brasileiro, cujo sentido do cinema enquanto arte popular é inspirada diretamente no livro *Histoire du Cinéma* (1935), particularmente na menção aos cartões postais, eróticos e é claro, no Museu Grévin e em suas figuras de cera para posteriormente se enobrecer com o filme de arte. Dentro dessa perspectiva , o "[...] cinema mudo tinha nascido, evoluído e passado o seu período clássico, em 1929 ele entrou em agonia". Para José Inácio, "a teleologia é visível" e remete diretamente ao distanciamento de Paulo Emílio da obra dos escritores franceses, pois eles "[...] se indagavam sobre uma solução para o cinema agonizante que poderia ocorrer com o sonoro, enquanto o Chaplin Club e Paulo Emílio negavam uma saída por este caminho para a arte muda". [156]

O caminho a ser seguido dentro da perspectiva estética de Paulo Emílio defendia uma proposta de síntese entre elementos de linguagem próprios tanto ao mudo quanto ao falado, o que não significava apoiar um projeto de síntese que submeteria o cinema novamente ao teatro e à literatura. Apesar dessa posição bem delimitada, o caso do filme *O Vilão ainda a perseguia*, de inegável teor teatral, se constitui como uma exceção aberta pelo crítico, ao considerar o filme um cinema que queria ser teatro.

1.6 - O cinema que quer ser teatro

Em meio às contradições do cinema moderno, as lições históricas do passado mudo deveriam estar presentes na formação de um cinema que reencontrava seu equilíbrio e ocupava novamente o posto de arte cinematográfica. Apesar da tese defendida em seus ensaios, notamos uma interessantíssima contradição na apreciação crítica ao filme *O Vilão*

[155] Ibidem.
[156] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 169-170.

ainda a perseguia, concebido não como uma síntese das melhores lições dos cômicos ao cinema falado, mas ao menos uma despretensiosa homenagem.

Para investigar o que lhe havia agradado tanto em um filme que pouco havia de cinema, Paulo Emílio apresenta algumas das atividades do produtor do filme, Harold B. Franklin – inquieto produtor de peças teatrais e diretor do corpo de produtores da Columbia Pictures. Ao apresentar alguns traços biográficos do produtor, concentrado ao mesmo tempo na produção cinematográfica e teatral, Paulo Emílio comenta o fenômeno que assolava os EUA no período: a redução do público de cinema e o crescimento do público teatral, dado sugerido para indiretamente destacar a crise do cinema falado hollywoodiano e fortalecer a tese que posiciona em seu índice histórico: a de que o cinema havia entrado em crise com o advento do falado.

Para demonstrar a validade de suas afirmações, o crítico recorre à biografia do diretor do filme, Eddy Cline, revelado por Mack Sennett, "criador do cinema cômico americano", responsável por insistir no "lado visual das comédias", inspiradas diretamente no circo e no *Music Hall*, que conhecia profundamente e estava, antes do cinema, familiarizado com o potencial cômico do bofetão, amplificado pelos efeitos sonoros do estalo que a plateia poderia ouvir a distância. No cinema, Sennett teria encontrado a equivalência do bofetão no lançamento de tortas de creme sobre o rosto dos personagens, mas além desse artifício cômico, Paulo Emílio destaca o papel do realizador no desenvolvimento da perseguição, concebida para ampliar a comicidade, mas que no cinema estadunidense teve "[...] no conjunto da produção cinematográfica americana". Da "escola" Sennett, assim como Eddy Cline, nomes como Mac Swain, "[...] o grandalhão pestanudo dos velhos filmes de Chaplin", Mabel Normand, Roscoe Arbuckle, "[...] o inesquecível Chico-Bóia de nossa infância" e Ben Turpin, "[...] para quem Mack Sennett criou aquela admirável máscara vesga", ou ainda nomes como o de Harry Lloyd e Buster Keaton, ainda não completamente esquecidos pelos admiradores do Gordo e do Magro", ou o ator Wallace Beery, vencedor do Oscar de melhor ator com o filme *The Champ* (1931), [157] drama dirigido por King Vidor. Dez anos depois da premiação, não citada diretamente, mas que certamente agrega diretamente a defesa crítica da importância histórica da escola de Sennett e mais conhecido do público daquela época, afinal, o filme *The Bad Man* (1941) [158] passava nas telas paulistanas, Beery estava "[...] cada vez mais velho, cada vez mais bandido, cada vez mais bom sujeito, e cada vez mais pau, mas que foi, e ainda é, coitado, um honrado ator cômico e dramático". A fim de fechar a lista, "o maior

[157] THE CHAMP. Direção: King Vidor. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1931, DVD.
[158] THE BAD Man. Direção: Richard Thorpe. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1941, DVD.

de todos", Charles Chaplin encerra a lista que percorre coadjuvantes, esquecidos, decadentes, famosos e o genial, dispostos em escala hierárquica mediante a capacidade demonstrada pelos atores em resistir e sobreviver às transformações técnicas e artísticas do cinema, de sua fase heroica ao cinema moderno. A fim de concluir esta nota sobre Sennett, a essência cinematográfica se manifesta em sua pena ao observar que ele foi o responsável por "[...] criar um certo gênero de comédia cinematográfica que não encontra nenhum correspondente em outras artes", assim como conferiu "[...] aos seus filmes um elemento plástico em movimento cheio de encanto, preocupação que seus antecessores ainda não haviam tido.[159]

Como Paulo Emílio demonstra, Cline derivava da melhor tradição cinematográfica, cuja ressureição de lições do período heroico poderiam combinar em *O vilão ainda a perseguia*, como elementos das comédias de perseguição e a importância das lições do *Music Hall* e do *Circo* para a formação do gênero, impuro por natureza, mas também muito cinematográfico, que Paulo Emílio chamou de elemento plástico em movimento, original e essencialmente cinematográfico – que o permitia ainda ao filme estabelecer relações inequívocas com o teatro. A história adaptada do melodrama *The Fallen Saved*, grande sucesso teatral de meados do século XIX narrava a história de uma donzela que era perseguida por um vilão, mesmo fazendo tudo quanto possível para escapar, como mudar de cidade ou descarregar um revolver em seu perseguidor. Mas, apesar de tudo, o vilão ainda a perseguia.

Ao compararmos nesse momento o ensaio com as demais produções críticas de Paulo Emílio, sentimos a iniciativa histórica como base para revelar o papel do filme no cenário cultural daquele momento ligando-o às correntes artísticas do passado, e a minuciosa descrição de algumas etapas do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, avanços e retrocessos. Diante destas perspectivas, as profundas relações do filme com o teatro não desagradaram o crítico que até então não se esquiva em apontar nas produções modernas do período o *ser e o não ser* da essência cinematográfica. Para resolver esta questão teórica, Paulo Emílio parte do índice histórico montado para analisar o caso singular de *O vilão ainda a perseguia.* Segundo o crítico, o filme se destaca por desejar ser uma peça de teatro, já peças teatrais que desejam ser filmes se faziam constantes nas telas paulistanas. "O vilão é, frequentemente, cinema que quer sugerir teatro. E até certo ponto, nos consola de todo esse teatro que anda aí pelas telas, querendo bancar cinema". [160]

[159] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 116-118.
[160] Ibidem, p. 119.

É ainda muito interessante notarmos como Paulo Emílio, defensor da essência cinematográfica, enfrenta uma situação bastante paradoxal ao examinar o filme, ao notar que o cinema se purificou um pouco, "justamente numa ocasião em que se quer dar ares teatrais". Para o crítico, "a explicação, entretanto, não é difícil. É que se trata aqui de um determinado tipo de teatro, o melodrama" [161], ou propriamente, as paródias satíricas aos velhos melodramas dentro do estilo de Mack Sennett. Apesar da filiação com os filmes cômicos que satirizavam os melodramas, *O vilão ainda a perseguia* (1940); longe de promover uma sátira ou uma paródia, presta uma generosa homenagem ao melodrama, "a esse melodrama a quem o cinema tanto deveu em sua adolescência, e ao velho filme cômico do tempo das tortas de creme". [162] Segundo Paulo Emílio, o filme nos apresenta a esperança de que finalmente o cinema se libertou de certo "tipo ingênuo de teatro", ou aquele teatro filmado responsável por elevar artisticamente o cinema à posição de arte. Mas o que significa um filme desse tom no contexto cultural cinematográfico, repleto de impurezas e submissões por todos os lados? Se àquela altura o cinema fosse, "[...] realmente, uma arte adulta e pura, poderia, e até lhe ficaria bonito, prestar uma homenagem ao seu velho e inocente inimigo". [163]

> Mas o pior é que o cinema de hoje, com todos os ruídos e diálogos, está mais impuro do que nunca, está mais do que nunca sob a influência do teatro e da literatura. E, quando não, é para ser essa coisa que não é nem cinema, nem dança, nem teatro, nem literatura, nem show, nem jazz, nem sapateado, nem declamação, que é só essa confusão desastrosa nos desgostando diariamente. É meio indecente um escravo, só porque mudou de dono, começar dizer para o antigo senhor 'lembra-se de quando eu era seu escravo? Vamos brincar daquele tempo?' Para o caso do cinema, ainda há mais um agravante. No tempo das primeiras influências teatrais – do grande teatro ou do melodrama – o cinema era jovem, ainda não tinha tomado consciência de sua força e originalidade. Ao passo que em 1927-28, quando o cinema foi novamente escravizado pela invenção dos *talkies*, ele não era mais uma arte nascente. Ao contrário, já estava de posse dos meios com que iria concretizar o seu destino de unificador das artes. Esses meios eram, repitamos sempre que for preciso, a imagem em movimento, sucessão, e silêncio.[164]

A partir do extrato acima, podemos observar a importância da linguagem cinematográfica enquanto quesito que confere ao cinema o status de arte autônoma, novamente submetida às formas de arte tradicionais, como a literatura e o teatro – fato responsável por afastar o cinema de seu destino, o de ser uma arte industrial voltada para a unificação de outras linguagens artísticas em imagem em movimento, sucessão e silêncio – fórmula tão desgastada pelo cinema daquele momento. No quadro geral dos ensaios de Paulo

[161] Ibidem.
[162] Ibidem, p. 119-20.
[163] Ibidem.
[164] Ibidem.

Emílio, a crítica ao filme, aliada à articulação do índice, força a tese de homenagem histórica da comédia ao melodrama, separando o filme paradoxal dos outros filmes que comenta nas páginas da revista *Clima*, a ponto de que o crítico, tão afeito à essência cinematográfica, demonstrar como esta contribui decisivamente para a linguagem teatral do filme, onde as técnicas cinematográficas emprestavam "[...] a certos efeitos do teatro dramático uma força singular" [165], como nos momentos em que o vilão se aproxima da câmera, ou quando se afasta dos demais atores, acompanhado pelo movimento de câmera. Outro momento citado pelo crítico é o momento em que o "[...] mocinho, completamente embriagado, aponta para o vilão, que está fora da tela, a casinha em que havia nascido. Do lado esquerdo da imagem, surge a cabeça do vilão dizendo que não havia casinha nenhuma" [166]. Não poderia ficar de fora a descrição de uma cena em que Buster Keaton, interpretando William Dalton, se aproxima confidencialmente da câmera, com certo nervosismo, a fim de narrar a história do cheque falsificado. A fim de ampliar a compreensão do significado teatral do recurso, Paulo Emílio cita Décio de Almeida Prado ao explicar que no momento em que o personagem se dirige com confidencialidade ao público "[...] é a maneira pela qual se explica que o drama atinge o seu momento decisivo". [167]

Dentro desta perspectiva, Paulo Emílio afirma que "[...] essa terminologia melodramática apoiada na técnica de cinema não deixou de produzir resultados que, para uma vez, são aceitáveis", mesmo não possuindo vínculos próximos com a linguagem cinematográfica. Apesar da linguagem teatral do filme, o crítico destaca no filme um momento "puramente cinematográfico", quando o herói e a mocinha se encontram pela primeira vez, com a chegada de Mary com seu rosto escondido atrás do buquê de flores que deposita aos pés de Edward, que se ajoelha para levantar a garota, gesto elucidado pelo movimento de câmera e posteriormente, "[...] a série de *close-up* dela e dele numa montagem cristalina, entremeada pelo movimento dos olhos do vilão que se viram de um lado para outro, como se estivessem assistindo a uma partida de pingue-pongue". [168]

Apesar de na crítica ao filme a questão da linguagem cinematográfica ocupar o maior peso, algumas considerações sobre o estilo cômico aparecem encadeadas à medida que a Paulo Emílio delineia seu índice histórico, de onde recupera algumas perspectivas para compreender os problemas suscitados pelo filme, como a influência entre os gêneros, como a do melodrama na comédia. Além das questões a que nos referimos acima, o crítico analisa

[165] Ibidem, p. 121-22.
[166] Ibidem.
[167] Ibidem, p. 121-22.
[168] Ibidem, p. 121.

brevemente o terreno social em que os realizadores foram buscar sua matéria: a classe média americana, de onde souberam tirar "toda uma poesia cheia de singeleza", assim como René Clair, "que detestava o *bourgeois*, o *grand* e o *petit*, mas que colheu todo o material e se inspirou tanto nas classes populares de Paris". [169] Além da homenagem, Paulo Emílio destaca o que considera ser a melhor cena cômica: "[...] o episódio da rua, quando aquelas pessoas todas começam a passar, uma a uma, entre o vilão e Edward. O final, o pontapé que o vilão dá no menino", mas ainda há duas cenas que evocam a tradição "mack-sennettiana": "[...] a cena das tortas de creme, tão fria e implacável, onde aparecem aqueles policiais cômicos que são dois veteranos dos tempos heroicos da Keystone, Victor Potel e Vernon Dent, e a perseguição, com aquela pá que derruba toda a fila de perseguidores". [170]

No conjunto dos artigos sobre cinema publicados por Paulo Emílio na revista *Clima*, a crítica ao filme *O vilão ainda perseguia* evoca algumas das contradições da ideologia cinematográfica que o crítico pretende resolver através de uma profunda reflexão histórica acerca do desenvolvimento da linguagem, do estilo e dos gêneros dele decorrentes, tanto do teatro quanto do cinema, como ao elogiar os gestos declamatórios dos atores, que fazem "um verdadeiro trabalho de estilização com todas aquelas reações mecânicas". Outro ponto importante a ser ressaltado é o equilíbrio do elenco, "algo raro hoje em dia". Paulo Emílio abre uma concessão ao filme, de tal modo que podemos conjecturar que a linguagem cinematográfica perde sua importância em detrimento do estilo cômico forjado por Sennett e desenvolvido no cinema moderno por Cline. Paralelamente ao problema, o crítico apresenta alguns dados que se referem ao modo como a obra reflete alguns aspectos sociais, ao detalhar a origem da matéria do filme e seu destino enquanto arte industrial – característica histórica fundamental que diferencia o cinema das outras artes. O debate não cessa por aí, e ganhará cada vez mais corpo nos ensaios posteriores, como ao que consagra à fabulosa traição de Walt Disney, *Fantasia* (1940).

1.7 - Traição e Atmosfera

Nos comentários de Paulo Emílio, pensar o cinema enquanto arte autônoma, cuja pureza deriva da predominância da linguagem essencialmente cinematográfica, persiste no

[169] Ibidem, p. 122.
[170] Ibidem, p. 123.

ensaio *Contra Fantasia*[171], publicado no quinto número da Revista *Clima* (Outubro/1941), ao observar no filme a submissão do cinema à música:

> Levo o cinema a sério porque o considero uma arte. O cinema é uma arte porque possui um meio próprio de expressão. O cinema refaz, estiliza e exprime a realidade por meio de imagens em movimento e sucessão. Além de ter um meio de expressão próprio, o cinema tem também um ritmo próprio. Esse ritmo é conseguido simultaneamente, primeiro dentro de cada imagem isolada – é o ritmo interior da imagem, e em seguida pela ordenação das imagens, umas em relação às outras. Dessa ordenação depende a unidade rítmica do filme, em seu conjunto. Esse ritmo de imagem em movimento e sucessão é a profunda originalidade do cinema, e não tem nenhuma parecença com os ritmos característicos de outras artes. [172]

Dentro desta concepção de cinema, ou de arte cinematográfica, Paulo Emílio define como tanto a música como o cinema são artes que se projetam na duração, mas que cada uma se desenvolve dentro de seus limites, com seu ritmo próprio, o da música auditivo e o do cinema visual, possuindo leis próprias de desenvolvimento e limites bastante nítidos. Retornando aos primeiros tempos do cinema, o crítico destaca que o fato de a música ter sempre acompanhado o cinema "[...] tem merecido a atenção dos estetas e, em geral, essa 'estranha simbiose', na expressão de Pietrasanta[173], tem sido apresentada como argumento de que o cinema não é uma arte independente". [174]

De pronto, Paulo Emílio parte na defesa da autonomia do cinema em relação à música. Segundo o crítico, a arbitrariedade desta consideração reside no fato de que as partituras realizadas especialmente para acompanhar as projeções "(...) pertencem ao nosso tempo", porque anteriormente ao falado, o repertório tocado pelas orquestras ou pelo pianista eram sempre os mesmos, para todos os filmes, o que tornaria a correspondência entre o cinema e a música procurada pelos estetas "muito vaga". Embora seja possível compreender hoje que, em alguns filmes, como por exemplo, O *Gabinete do Dr. Caligari* (1919), [175] eram acompanhados de partituras exclusivas e desenvolvidas segundo uma política de estúdio. Mas, segundo o crítico, o acompanhamento "[...] continuou sendo um fundo musical, com a função de valorizar e comentar as imagens".[176] Em uma das notas do artigo, Paulo Emílio

---

[171] Paulo Emílio acreditava que utilizar a atenção concentrada em Fantasia seria útil para ampliar a difusão do esforço pela cultura cinematográfica, naquele momento limitado às atividades do Clube de Cinema de São Paulo e dos artigos sobre cinema de Vinícius de Morais, publicados no Rio de Janeiro. ROCHA, Plínio Sussekind. Carta sobre Fantasia. *Revista Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 84.

[172] GOMES, Paulo Emílio Sales. Contra Fantasia. *Revista Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941. In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Cinema no Século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 176.

[173]PIETRASANTA, Huges Tolomei de. L´Art du Cinéma. Deuxième Congrès International d´Esthétique et de Science de l´Art vol. 2, Paris, Librarie Félix Alcan, 1937..

[174] GOMES, Paulo Emílio Salles. Contra Fantasia. *Revista Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 78.

[175] O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Babelsberg: Decla-Bioscop, 1919, DVD.

[176] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 78.

comenta a aplicação da música para reforçar o reaparecimento do mesmo tema, como nos filmes alemães de Ernst Lubitsch. Já no caso de *Alexander Nevsky* (1938) [177], de Eisenstein, a música "[...] é algumas vezes usada como uma espécie de pedal, a fim de facilitar a sucessão de uma imagem para outra"[178]. Nesse sentido, o crítico demonstra que poderíamos explicar o papel da música no delineamento da "profunda e excessiva" novidade que "[...] o ritmo cinematográfico representou e representa para a sensibilidade humana". A música seria um elemento de facilitação, sua finalidade a de provocar nos espectadores um estado emocional receptivo, a de criar uma atmosfera de aceitação. [179]

Diante de considerações dessa natureza, *Fantasia* (1940), um filme que prometia aos espectadores "Ver música e ouvir desenho", segundo o slogan publicitário de Walt Disney, representava para Paulo Emílio, naquele momento, um "caminho falso e perigoso para o cinema".[180] A subordinação do cinema ou no caso, do desenho animado à música, desperta em Paulo Emílio a lembrança de um filme "tragicamente importante": O *Assassinato do Duque de Guise* (1908), momento em que o cinema foi subordinado ao teatro e à literatura e que abriu caminho para "muita coisa triste". Por esse motivo, "Fantasia apavora" ao despertar "esse velho inimigo dos interessados em cinema". Como comentado pelo crítico anteriormente, *O Assassinato do Duque de Guise* (1908) foi o responsável por retirar o cinema de sua "situação plebeia [...] e fazer dele uma grande arte", enobrecendo e dando importância ao cinema. A partir do comentário mais pessoal Paulo Emílio chama a atenção para o impacto do filme de arte na geração anterior a sua no Brasil, em especial os filmes italianos, mas com o filme de Disney, o cinema recebia "um golpe sério", porque ele não havia feito um desenho para crianças, mas o tentado enobrecer: "Fantasia proclama ao mundo que o cartoon d´Arte nasceu. Não podemos deixar de temer que essa obra sem inocência e sem nobreza mate o desenho animado, do qual tanto se esperava". [181]

---

[177] ALEXANDER Nevsky. Direção: Serguei M. Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1938, DVD.
[178] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 78.
[179] Ibidem, p. 79.
[180] Apesar da crítica ao filme, uma ameaça ao cinema autônomo das outras artes, Paulo Emílio daria um toque pessoal ao comentário, ao lembrar das vezes que pode assistir aos filmes de Disney: "A poesia, o movimento, o humorístico dramático, as cores, os personagens de seu mundo, além de tanta coisa que o cinema esquece e ele conserva, tudo isso foi muitas vezes, para mim, em períodos de aborrecimento e desânimo, uma revanche. Nos dias londrinos de setembro de 1938, em que me iniciava nesta sede de cinema que perdura até hoje, e em que vivíamos sob a angústia da crise de Munich, enquanto parte do povo ia rezar nos templos e nas catedrais, eu ia aquele cinema de Tottenham Court Road onde só levavam filmes da Disney, buscar humanidade, confiança, cinema e entusiasmo. Fantasia! É por isso que não te perdoo, Walt Disney". Ibidem, p. 80.
[181] Ibidem, 1941, p. 80-81.

O "crime" de Disney rendeu uma oportunidade para Paulo Emílio convocar Plínio Sussekind Rocha[182] a escrever uma carta sobre *Fantasia* (1940), publicada na sequência de sua crítica. Sem escrever sobre cinema desde o eclipse do Chaplin Club e do jornal *O Fan*, Plínio destaca que a experimentação de Disney se limitava a "[...] ilustrar, isto é, a representar o que as músicas descrevem. Coloca o poder do cinema e da sua habilidade pessoal a serviço de outra arte" [183]. Ao observar este estado de coisas, "[...] o crítico, fã que combateu sempre o cineasta ilustrador de novelas, não poderia consentir nenhum papel secundário para o cinema". [184]

A identificação das ideias entre mestre e discípulo é evidente, de tal modo que Paulo Emílio afirma ainda que Disney subordinou o cinema não apenas à música, como também ao ballet, permitindo o que o crítico aponta ser uma escravização absoluta e impossível de ser replicada por dançarinos, "[...] fazendo na *Dança das Horas* uma sátira minuciosa, impiedosa, divertida e insultuosa às limitações do ballet humano", limites que justamente sua "[...] razão de ser, sua originalidade, sua dignidade, seu ritmo, e seu estilo justamente dentro dessas limitações". No caso do ballet animado, sua liberdade e falta de limites se constituiria como "aquele mau tipo de ballet inteiramente subordinado à música". [185]

Assim como Plínio Sussekind Rocha e Paulo Emílio, Guilherme de Almeida afirma que *Fantasia* subordina o cinema às outras artes, como o ballet e a música, a exceção de Vinícius de Morais, que apenas concorda em parte[186]. Seguindo essas ideias, Paulo Emílio problematiza a historicamente ao afirmar que o cinema nasceu mudo, mas não insensível aos sentidos humanos. As exigências mais ou menos mesquinhas da indústria e do comércio fizeram o cinema, em nome da ciência, perder o material de arte absolutamente novo com que viera ao mundo: o silêncio, e nessa perspectiva *Fantasia* (1940) pode ser tudo, menos cinema. Tal argumento mobiliza Guilherme de Almeida a não conferir nenhuma estrela à *Fantasia* (1940), porque foram inventadas para condecorar filmes, e não qualquer manifestação de

[182] A carta de Plínio Sussekind Rocha publicada e motivada por Paulo Emílio é o primeiro texto de cinema de Plínio após o fim do jornal *O Fan*, encerrado dez anos antes.
[183] ROCHA, Plínio Sussekind. Carta sobre Fantasia. *Revista Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 85-6.
[184] Ibidem.
[185] GOMES, Paulo Emílio Salles. Op. cit., p. 81-2.
[186] O poeta Vinícius de Moraes comenta a crítica de Paulo Emílio nos seguintes termos: "O sr. Paulo Emílio escreve uma violenta nota contra Fantasia. Exagerada e gesticulante, mas porejando sinceridade e vontade de revelar o erro de Disney ao basbaque do Brasil. No fundo Paulo Emílio tem apenas metade da razão. Há em Fantasia momentos altamente cinematográficos, que o próprio cinema ainda não tinha visto, como a montagem dos mastodontes à escuta, na floresta pré-histórica, quando sente se aproximar a fera inimiga. Aquilo é de primeiríssima ordem. Agora o seu protesto é justo e bem fundado. Há uma impostura qualquer no conjunto artístico de Fantasia que vai aparecendo à medida que aquelas cores e aqueles movimentos param de fascinar nossos olhos". MORAES, Vinícius de. Uma volta a Fantasia é o titulo da crônica que nos dá hoje Vinícius de Morais. Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1941, p.08.

outra arte qualquer. Para Guilherme de Almeida, o cinema era capaz de "[...] receber e transmitir todos os vários valores de todas as várias artes. Ele pode, ao um mesmo tempo, ser música, pintura, escultura, poesia, arquitetura, teatro, dança" e ser, a partir desta multiplicidade de influencias, a maior arte de todas. Dentro da compreensão do cinema enquanto síntese de todas as outras artes, Guilherme de Almeida considera que o filme de Disney é um "concerto ilustrado", de tal modo que "[...] nem mesmo os mais exigentes e mais maliciosos poderão jamais, em boa fé, negar é que, paradoxalmente, *Fantasia* é uma realidade. Esta realidade: a dignificação e glorificação do cinema num outro cinema". [187]

A perspectiva comum aos críticos – a subordinação do cinema às outras artes – manifesta-se no conjunto de ensaios que Paulo Emílio publica na revista *Clima*, dedicados ao exame dos filmes modernos que subordinaram o cinema à pintura, ao teatro, à literatura e a música. Segundo José Inácio, essa postura era recorrente entre os intelectuais puristas, fazendo parte de um embate que datava do início da década de 1920, com os escritos polêmicos de um Ricciotto Canudo, na França. A entrada do teatro no cinema, por outro lado, cujo fulcro estava no film d´art, na gesticulação e, com o cinema sonoro, nos diálogos, introduziu elementos que pertenciam a um mundo estranho ao cinema, como era entendido pelos defensores do cinema puro[188]. O comentário de José Inácio é elucidativo, se recorrermos à leitura do texto *Deux Arts Reunis: Cinéma et Musique,* [189,] de Ricciotto Canudo, texto publicado na coletânea *L´Usine aux images*, emprestada por Plínio a Paulo Emílio, como vimos anteriormente.

Refletindo sobre o cinema enquanto arte, Canudo não estabelece qualquer ordem de importância entre as artes. Ao contrário, examina a estreita colaboração da música na realização do "espetáculo cinematográfico", que no princípio era um lugar-comum entre a emoção visual e auditiva, mediante o jogo da tela. Canudo entende o cinema e a música separados e ao mesmo tempo reunidos em um conjunto planificado, porque o cinema para o crítico francês é a soma de todas as outras artes, plásticas e rítmicas, impressas no espaço e no tempo. Seguindo as ideias de Canudo, 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,

[187] ALMEIDA, Guilherme. Fantasia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 set. 1941, p. 4.
[188] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 173.
[189]CANUDO, Ricciotto. Deux Arts Reunis: Cinéma et Musique. p. 91-4. *L´Usine aux Images: Ricciotto Canudo, l´homme qui inventa le septième art*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier et Arte Editions, 1995.

uma sinfonia, ou mais ainda como todas as expressões artísticas tomadas em conjunto, será verdadeiramente a sétima arte, e não a primeira arte industrial". [190]

A autenticidade do cinema enquanto arte, sob as ideias de Canudo, se organiza no espaço-tempo, sendo o cinema a arte articuladora, em primeiro, da arquitetura (arte espacial) e da música (arte rítmica). Nas ideias do crítico, a arquitetura se desdobra na pintura e na escultura, fixadas pelo espaço e na música floresce a poesia e a dança, fixadas pelo tempo, sendo o cinema a síntese artística dessas expressões. Nesse sentido, tanto para Paulo Emílio como para Plínio e Canudo, o cinema era uma arte pura, a sétima entre as artes, e não poderiam aceitar qualquer subordinação, considerada um falseamento de uma linguagem artística forjada entre o espaço e o ritmo, como observamos na crítica aos filmes comentados até aqui.

Ao estabelecer as fases históricas de desenvolvimento da arte cinematográfica, Paulo Emílio mantém-se fiel à tradição do Chaplin Club ao se opor à subordinação do cinema, mas algo de novo aparece no horizonte, além da preocupação com os elementos essencialmente cinematográficos – critérios de uma arte autônoma. Segundo José Inácio, para os membros do Chaplin Club o filme sonoro era contrário à arte do cinema, beneficiando somente a indústria de Hollywood. Nesse sentido, a nova crítica de cinema, tendo nomes como Paulo Emílio, Vinícius de Moraes e Ruy Coelho, à medida que herdava o pensamento do Chaplin Club, tomava uma posição diametralmente oposta ao decidir enfrentar o fenômeno, discuti-lo, e não dar-lhe às costas, que representava dentro da história do pensamento cinematográfico brasileiro um rompimento e uma continuidade, ao colocar "[...] em campo todo o arsenal conceitual do cinema puro, operava-se um desligamento do radicalismo elitista de Octávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, ambos recusando qualquer utilidade no debate". [191]

Nos primeiros artigos de *Clima*, o enfrentamento do problema pautou-se em pontuar que o cinema moderno relegava ao segundo plano os recursos essencialmente cinematográficos (montagem/enquadramento), realizações que apresentavam um falso caminho ao cinema. A "traição" de Disney ao cinema puro motivou Paulo Emílio a escrever que teria sentido um profundo abatimento ao ver mais uma vez o cinema subordinado às outras artes. Mas acontece que após ver *Fantasia*, Paulo Emílio foi ver *Cidadão Kane* (1941) [192]:

> E diante da surpresa que foi *Cidadão Kane*, a decepção de *Fantasia* não pode amargurar muito. Não quero mais saber de *Fantasia*. Quero esquecer de *Fantasia*.

[190] Ibidem, p. 91-4.
[191] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 177.
[192] CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Hollywood: RKO Radio Pictures, 1940, DVD.

> Disney, não. Foi para mim um sacrifício rever Fantasia, depois que vi *Cidadão Kane*. Quero agora rever *Cidadão Kane* muitas vezes, mergulhar em *Cidadão Kane*, tomar um banho em *Cidadão Kane*. Porque o cinema moderno suja. E tocar para diante. [193]

Ao comentar o filme *Caminho Áspero* (1941), apesar das inúmeras imperfeições, Paulo Emílio atenta-se às possibilidades futuras que o filme anunciava para o cinema, como vimos anteriormente. Na análise de *Cidadão Kane* (1941) o crítico avança ao observar no filme a fusão das lições do silencioso e do falado: "Para o crítico sem calma, que teima em ser um amante desesperado do cinema, *Cidadão Kane* (1941) não comporta uma análise como a de outra obra contemporânea qualquer[194]", e talvez por isso mesmo, acima da produção cinematográfica do período. Mas o artigo sobre o filme teria que esperar um pouco mais, porque o crítico de cinema da *Clima* havia ficado doente e, impossibilitado de assistir ao filme o número de vezes que considerava ser ideal para estabelecer um juízo preciso sobre o filme, o sexto número da revista publica um curto comentário ao filme *Amor Criminoso* (1939)[195], de Pierre Chenal.

No artigo, Paulo Emílio demonstra como no contexto brasileiro se fazia impossível consolidar uma noção de conjunto das obras de realizadores como René Clair, Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jacques Feyder e Léonid Moguy. Apesar dos obstáculos, o público brasileiro "estava aprendendo a amar o cinema da grande nação vencida e, desde a guerra, cada produção temporã" encontra entre o público um "ambiente de aceitação e carinho". Paulo Emílio ainda relembra o desconforto para com a publicidade ostensiva que transformou Eduardo VII, um filme medíocre, estratégia repetida em torno do *filme La Femme du Boulanger,* mas esse não era o caso de *Amor Criminoso.* Ao filme, Paulo Emílio dirige sua atenção para o estilo de Chenal e suas influências, que consiste "na criação de certas atmosferas, e em algumas lições bem aprendidas com os mestres alemães", notáveis na realização de filmes em estúdio. Tal atmosfera, contudo, não é bem representada no filme quando este se passa ao ar livre, e Chenal falha ao tentar produzir uma atmosfera moral provocada a partir da cumplicidade entre os criminosos para a efetivação do amor, purificado pela espera de uma criança que morre antes de nascer, ao lado dos pais.

Apesar dos problemas de atmosfera, o filme ainda assim o filme possui bons momentos de direção, na cena em que Frank afasta-se das grades de sua cela diante da aproximação do padre que foi lhe tomar a confissão. Como observamos até aqui, o breve

---

[193] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 83.
[194] GOMES, Paulo Emílio Sales. Cidadão Kane. *Revista Clima*, São Paulo, n. 7, dez. 1941, p. 123.
[195] AMOR Criminoso. Direção: Pierre Chenal. Paris: Compagnier Cinématographique de France, 1939, DVD.

comentário de Paulo Emílio majoritariamente se pauta no estilo do realizador, adepto das atmosferas alemãs. À montagem, é dedicado apenas um breve comentário suscitado por uma cena, ou melhor, "uma pesquisa de montagem na cena do hospital entre o juiz de instrução e Frank, mas é uma pesquisa puramente mecânica, sem nenhum ritmo, e além do mais, banalizada pelo sincronismo absurdo entre as imagens e os diálogos"[196]. Nesta pequena crítica, observamos a diluição do ostensivo debate teórico voltado para a defesa da essência cinematográfica na montagem e do esforço de simplificação e síntese dos procedimentos artísticos do cinema ao oferecer o exemplo de outra tendência importante na história do cinema: a predileção da imagem em detrimento do ritmo, representada por filmes recém-assistidos, como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) e *Metrópolis* (1927). Ao comentar a atmosfera, Paulo Emílio completa a exposição de noções críticas que mobiliará para estabelecer a crítica ao filme *Cidadão Kane*, cobrindo o ritmo e o campo visual explorado por Orson Welles, além de que a brevidade da nota possibilita ao crítico fôlego editorial (em uma revista que consolidava um plano editorial mensal e exigia com isso a continuidade do trabalho) para se dedicar ao filme que se depositariam as esperanças do cinema moderno.

1.8 - A tentativa de síntese em *Cidadão Kane*

É no artigo sobre *Cidadão Kane* que a práxis cinematográfica defendida por Paulo Emílio se encontra com um objeto demonstrável, de tal modo que se expressa em cuidados simples como eixar segmentar o impacto do filme, assistir várias vezes e separar o que havia de autêntico e o que era extracinematográfico. Apenas isso o diferencia dos críticos impressionistas[197]que acompanhavam dia a dia os lançamentos no cinema. O modo como a crítica cinematográfica ganha as páginas da revista *Clima*, mês a mês, permite ao crítico um modus operandi diferente, delineado pouco a pouco – traços acadêmicos de sua pena –, porque "[...] para o crítico sem calma, que teima em ser um amante desesperado do cinema, *Cidadão Kane* (1941) não comporta uma análise como a ade outra obra contemporânea qualquer". [198]

[196]GOMES, Paulo Emílio Salles. Le dernier tournant (Amor Criminoso). *Revista Clima*, São Paulo, n. 6, nov. 1941, p. 80-2.
[197] É necessário ressaltar que entramos contato com o termo a partir da leitura do texto Misére, Servitude et Grandeur de la Critique de Films, de André Bazin. *Revue Internationale du* Cinéma, n° 02, 1949. Atualmente, os alemães se referem aos críticos de jornais como Publicistas de cinema (*Filmpublizist*), como os editores Rolf Aurich e Wolfgang Jacobsen.
[198] GOMES, Paulo Emílio Sales. Cidadão Kane. *Revista Clima*, São Paulo, n. 7, dez. 1941, p. 123.

O fato novo impôs ao crítico uma estratégia narrativa que chamou de “aventura narrada”, com “tentativas de informação”, mobilizada para explicar as “quase lágrimas provocadas por duas imagens sucessivas” – quase para não contrariar o comportamento da época – “essas quase lágrimas só poderão ser explicadas numa tentativa meticulosa de contar tudo”. Destas cenas emocionantes, Paulo Emílio capta um movimento estrutural interno, que participa decisivamente na mobilização das sensações, provocadas “[...] pela frase de um tema apresentada, desenvolvida, abandonada e retomada”, [199] como veremos a seguir ao analisarmos a história de Susan Alexander, mas toma todo o cuidado para informar ao leitor que a terminologia musical e literária (frase) possui um significado cinematográfico próprio, especificidade que também tentará extrair e demonstrar ao ver e rever muitas vezes ao filme, como vimos na crítica a *Caminho Áspero* (1941), devido aos desafios impostos pelo cinema moderno.

A aventura narrada e apaixonada de Paulo Emílio adota como ponto de partida a primeira sessão que o crítico havia assistido no Bandeirantes em uma sessão matinal completamente vazia, ao chegar atrasado, a ponto de perder três quartos do filme. Não sabemos se o atraso se efetivou, mas o que importa é que isto ofereceu ao crítico o ponto de partida perfeito para sua aventura. Naquela manhã,“[...] falava-se de uma Rosebud, que no fim verifiquei ser nome de um trenó. Continuei a não entender, mas naquele momento isso não tinha importância” [200].

> Na tela do Bandeirantes, [...] havia um homem e uma tragédia. Havia uma cena de ópera, interrompida e recomeçada. Havia a partida para um piquenique estranho. Havia num castelo, a solidão de um homem, assistida por dezenas de outros, e refletidas em espelhos ao infinito. Havia um fim solene com a fumaça de um trenó e de outros objetos queimados. Havia grades, um portão de ferro, ostentando como brasão um K, e tendo uma tabuleta: é proibida a entrada. [201]

A descrição desta constelação de cenas, já que não são tratadas sucessivamente, sugerem sutilmente um ritmo estrutural interno que se organiza independentemente da linearidade, e são fruto da consolidação analítica minuciosa, mas serve ao sabor do texto imaginarmos com inocência a rememoração de fragmentos em uma sessão matutina. Esta passagem é um convite a quebra da linearidade narrativa para a adoção forma ensaística. A importância da sedimentação de suas impressões ao ver e rever o filme se consolida na apreciação da fotografia de Gregg Toland, o mesmo virtuoso fotógrafo de A longa viagem de volta e suas pinturas imobilizadas.

---

[199] Ibidem.
[200] Ibidem.
[201] Ibidem.

Cheio de desconfiança prévia, os primeiros confrontos com o filme, "[...] não era possível deixar de prestar máxima atenção aos surpreendentes efeitos de luz e sombra", que certamente nas concepções do crítico participariam no habitual desvio da atenção do espectador. "A impressão de virtuosismo se impôs, por um momento. Mas eu me acostumei com a fotografia de Gregg Toland. E com virtuosismo ninguém se acostuma. Quando cessa de surpreender, provoca um irreprimível desgosto." Outro elemento perturbador é a "fascinação da personalidade combinada Orson Welles-Charles Foster Kane". [202]

Igualmente, bastaria "[...] assistir ao filme umas quatro vezes para que não se sinta mais Orson Welles. Então surgirá Charles Foster Kane". Diante destes elementos, podemos sem sombra de dúvida afirmar que na crítica à *Cidadão Kane*, Paulo Emílio encontra exemplos adequados quando se refere às demandas do cinema moderno, aqui, a depuração do personagem e da fotografia pela repetição: "A partir de então, quer dizer, depois de visto três, quatro ou cinco vezes, o filme começa", quer dizer, é possível se "familiarizar com os detalhes do argumento do filme" e dele sistematizar o plano de desenvolvimento do roteiro e da montagem em seu interior. Paulo Emílio observa que o roteiro e a montagem são dois problemas fundamentais para Orson Welles. O crítico examina o plano de desenvolvimento da "continuidade escrita", que "[...] despojado de seu conteúdo de criação artística, está vivo". [203]

Para demonstrar seu ponto de vista, o crítico separa topicamente os planos de desenvolvimento da montagem ao mergulhar no assunto do filme – "a vida e a personalidade do importante e célebre jornalista, político, milionário e colecionador de obras de arte – o cidadão americano Charles Foster Kane": "a) Introdução e apresentação do tema ausente; b) dados concretos de atmosfera e composição, e apresentação dos temas; c) desenvolvimento dos temas e d) encarnação do tema ausente e conclusão". [204].

O primeiro tópico, ou seja, a introdução do filme e o tema ausente aparecem sistematizados, ao citar sequencialmente as imagens noturnas, o aviso de que é proibida a entrada, as grades, a morte de um homem que balbucia em seus lábios a palavra Rosebud como tema ausente. Após a referência ao tema apenas revelado ao final do filme, Paulo Emilio examina os dados concretos de atmosfera e composição e apresentação dos temas adotando como ponto de partida as cenas do cinejornal fictício *News on the March*:

:

[202] Ibidem, p. 123-24.
[203] Ibidem, p. 124.
[204] Ibidem.

> Um conjunto de vistas de Xanadú, acompanhadas por explicações do speaker; inicialmente, imagens de construções postais, jardins, estatuas, etc. São apresentada quase como uma série de cartões postais. Não são imagens estáticas. São cinematográficas, vivas, mas dentro delas não há nenhum movimento. Em seguida, vem uma sequência mostrando os animais que Charles Kane colecionava: cavalos, girafas, polvos, aves, elefantes. Estas imagens todas são interiormente movimentadas. Nova série de imagens imóveis. Cena do enterro de Kane em Xanadú, tirada por um jornal cinematográfico. Em seguida se sucedem imagens e gráficos da potência econômica de Kane. Pedaços de velhos jornais cinematográficos apresentam momentos de sua vida política e particular. [205]

Ao analisar estas sequências, as imagens de Xanadú apresentadas como uma série de cartões-postais, a associação de Paulo Emílio se conecta com os primeiros passos do cinema, ainda pensado enquanto técnica fotográfica, mas salienta que estas imagens em *Cidadão Kane* (1941) não são estáticas, são cinematográficas, apesar de internamente não possuírem movimento algum, ou seja, as imagens fotográficas se transformam em cinematográficas através da montagem, amplificada pela função do narrador. No momento seguinte, as imagens fixas ganham movimento em seu interior ao apresentar a coleção de animais do magnata da imprensa apresenta o cinema a serviço do registro fotográfico inscrito na duração. As cenas imóveis retornam. Em seguida, as cenas móveis do enterro registrado por um jornal cinematográfico aludem aos cinejornais, para por fim, exibir gráficos que representam o poder político do magnata – recurso narrativo empregado fartamente pelos cinejornais[206]. No filme, a montagem apresenta a dimensão do personagem contempla dados concretos "de atmosfera e composição, e os temas de um filme, de uma vida, de um tipo". [207]

No terceiro tópico de sua sistematização crítica, Paulo Emílio examina o desenvolvimento dos temas ao estabelecer como fio condutor o papel despendido pelo repórter ao reconstituir através de sua investigação distintos momentos da biografia do magnata, como a morte, a infância, a juventude e as inúmeras ambições que se empenha em satisfazer ao longo do filme, como transformar sua companheira em uma cantora de ópera, mas o tema que mais nos chama a atenção é o de Suzan Alexander, onde podemos observar a combinação de imagens fixas à *travellings* incomuns na cena em que uma pintura de Susan Alexander é substituída por uma transposição que se inicia com as imagens do letreiro em neon El Rancho. A câmera se aproxima e mergulha através de uma claraboia onde podemos ver, sentada sozinha em uma mesa, Susan Alexander embriagada no momento em que o repórter solicita seu depoimento sobre a vida do ex-marido. Ao analisar a estrutura narrativa de *Cidadão Kane*, o crítico observa o retorno de alguns temas, como o de Susan Alexander,

[205] Ibidem, p. 124.
[206] Ibidem, p. 128.
[207] Ibidem, p. 124.

ao descrever a nova tentativa do repórter em entrevistá-la. Nessa cena, a câmera novamente mergulha pela claraboia, que agora possui um dos vidros quebrados; ela encontra-se imóvel, sem chacoalhar com o vento, e o anúncio luminoso antes aceso, agora se encontra apagado. É apenas na segunda tentativa que o tema Susan Alexander é "então totalmente desenvolvido", retomando assuntos sugeridos no primeiro encontro e tencionado até o fim de sua carreira de cantora e o divórcio com Kane. A partir dessas observações, Paulo Emílio conclui que a montagem dos temas realizada pelo diretor se combina ao passo que se confronta, antes que o tema seja desenvolvido integralmente, para posteriormente, ser encerrado. [208]

O último tópico determinado à priori explorado pelo crítico é a encarnação do tema ausente e conclusão, com o revelar do mistério que cerca Rosebud, o velho trenó de sua infância, ainda quando era apenas um menino comum, antes de terminar com o mesmo aviso do início do filme: É proibida a entrada!

A sistematização da estrutura do filme, algo ainda não operado em sua crítica de maneira tão sóbria, abre caminho para uma abordagem ao filme retome o debate ideológico promovido em seus ensaios anteriores, no sentido de reconduzir o cinema moderno ao caminho da arte a partir da síntese entre montagem e som, entre mudo e falado. O ponto de partida, e não poderia ser outro dentro da perspectiva ideológica do crítico, é a montagem, ou o que dela se deve esperar: "[...] a ligação real entre as imagens não deve depender unicamente do aspecto psicológico e anedótico da história a ser contada, como no caso da produção cinematográfica média". Dentro dessa perspectiva, Paulo Emílio demonstra como para Orson Welles, a imagem é um "organismo vivo", assim como em alguns momentos a combinação entre imagem e tom também o é com seu movimento próprio ou sua imobilidade, compreensão que conduz o diretor de cinema à compreensão de que "[...] a ligação das imagens ou das imagens-sons entre elas deve ser feita de maneira que o movimento de uma seja continuado pelo da que lhe sucede". Para exemplificar o comentário, Paulo Emílio descreve a sequência da morte de Kane, onde "[...] o movimento da imagem da bola de vidro rolando e espatifando-se, é continuado pelo movimento da imagem seguinte: a da enfermeira que entra". [209] Paulo Emílio sublinha a ligação de duas imagens com um "movimento continuado de câmera", ou em um termo posterior, o plano-sequência como elemento da linguagem cinematográfica. Outro ponto observado é a sucessão de imagens móveis e imóveis unidas pelo movimento de câmera, ou ainda pelo canto, palmas ou voz. Segundo Paulo Emílio,

[208] Ibidem, p. 127-28.
[209] Ibidem, p. 128-29.

> Um belo exemplo de imagens imóveis, unidas por movimento, é a sequência das mãos de Susan Alexander, em Xanadú, procurando se distrair com um passatempo. E a série de cenas em que Thatcher lê as manchetes do *Inquirer* constitui um exemplo preciso da montagem de imagens móveis. Algumas são ligadas com extrema habilidade por intermédio de frases ou sons. Em outro momento, as imagens se ligam sucessivamente por canto, palmas e voz: as duas imagens de Kane ouvindo Susan cantar em casa, as palmas de Kane unidas as do comício em que Leland fala, a frase de Leland, retomada pela voz de Jane, levando à grande reunião eleitoral. [210]

Sobre as competências de Orson Welles, Paulo Emílio reconhece que cineasta "[...] não só é um bom ligador de imagens, como também sabe ligar duas cenas, dando-nos uma sensação nova de continuidade". [211] Apoiando-se no episódio em que o jovem Kane brinca na neve enquanto sua mãe assina os papéis que transferem a tutela do menino e sua fortuna ao banco, Paulo Emílio destaca que no momento em que o garoto aparece na cena do lado externo da casa, essa "[...] segunda imagem adquire uma profundidade rara", [212] ou seja, uma profundidade de campo valorizada pelo plano-sequência, à medida que os planos aparecem integralmente conectados e se fundem na cena final, quando o jovem Kane se despede de sua família. Em conjunto, ao observar a montagem dos temas de Orson Welles, Paulo Emílio observa no calor da hora a formulação de dois elementos de linguagem essencialmente cinematográficos: o plano-sequência e a profundidade de campo.

Ainda sobre a montagem de Welles, Paulo Emílio afirma que o diretor realiza uma montagem vertiginosa com passagens de tempo seguras e um emprego justo de alusões. Para o crítico, "[...] o melhor momento dessa montagem vertiginosa são as cenas que nos levam dos últimos instantes na casa da mãe de Kane ao encontro deste com Thatcher, na redação do *Inquirer*" [213], o que lhe permite afirmar que "[...] Orson Welles tem o gênio da alusão. Seu simbolismo é sempre alusivo. Basta lembrar a tênue insinuação feita a um enterro, na soberba imagem da partida dos carros enfileirados para o piquenique". [214]

Além da montagem dos temas, da profundidade de campo e do plano-sequência, Paulo Emilio observa o corrente emprego da dissolução de uma imagem em outra, como recurso narrativo que se dilui em uma sombra marcada na imagem posterior. Seguindo a apreciação da montagem, Paulo Emílio destaca o emprego da música na ligação de certas cenas e imagens, assim como o aparecimento dos temas. Mas diferentemente de *Fantasia* (1940), em *Cidadão Kane* (1941) a música permanece no plano acessório. Já quanto ao som, não se pode

[210] Ibidem, p. 129-30.
[211] Ibidem.
[212] Ibidem.
[213] Ibidem, p. 130-31.
[214] Ibidem, p. 131.

dizer o mesmo. Segundo Paulo Emílio, em relação ao som, "tudo é diferente. O som tem, na realidade, uma grande importância em *Cidadão Kane*, e é frequentemente inseparável da imagem"[215], pois as frases faladas possuem o valor de som. A relação entre imagem e som no filme é exemplificada com a cena em que "[...] a voz de Susan Alexander transforma-se num som que se extingue com a imagem de uma luz se apagando", ou ainda quando a imagem do treno abandonado na neve aparece combinada ao som de um apito do trem, que sugere a mudança de vida que o garoto irá sofrer. Diante das cenas, Paulo Emílio evoca Pudovkin e lhe confere razão ao defender que "[...] a imagem e o som só se fundem quando não coincidem. Só o conflito assincrônico entre a imagem e o som poderá sair a imagem-som".[216] A combinação entre a imagem e o som se complementa a medida que não coincidem, ou seja, a fusão entre o som e a imagem apenas se efetiva quando não se submetem um ao outro, mas se complementam através da montagem, como as trovoadas que favorecem a cena em que a câmera parte da pintura para encontrar Susan Alexander no interior do El Rancho. Através da trilha aberta por Paulo Emílio, podemos considerar ainda que as alusões de Welles como a do apito do trem que anuncia a partida retoma a receita de Fritz Lang em M- *O Vampiro de Dusseldorf,* (1931)[217] na cena em que o cego identifica o criminoso pela canção que este assovia. Se Paulo Emílio reconhece a vitalidade do recurso narrativo empregado por Welles ao pensar som e imagem enquanto elementos de continuidade, um velho problema persiste: "o famoso diálogo literário e teatral, metido num mundo que não é o seu – o cinema". [218] Segundo o crítico,

> Orson Welles e Gregg Toland ainda tentaram fazer que se engolisse a pílula com um esbanjamento intempestivo de ângulos e um arranjo sábio das luzes e das sombras. Ele, Orson Welles, que usa tão justamente os ângulos, numa articulação exata com as distâncias! O diálogo prejudica ainda, completamente, o encontro de Kane e sua mulher com Gettys em casa de Susan Alexander. *Cidadão Kane* tem mais detritos. [...] Parte destes detritos desaparece nas imagens finais, quando o filme é imprensado entre a introdução e aa conclusão, fazendo que se sinta uma unidade final inesperada. Até a falta de ritmo do conjunto perde a gravidade. Uma vida foi contada e conhecemos um homem. Para Orson Welles não se fazem concessões: *Cidadão Kane* está longe de ser uma obra prima. Sugere, porém, o que poderá ser um grande filme. [219]

A partir da análise de *Cidadão Kane*, Paulo Emílio percebe que um passo fundamental foi dado na história do cinema, a partir, não apenas da conciliação da imagem e do som, mas do desenvolvimento da profundidade de campo e do plano-sequência, considerados recursos

[215] Ibidem.
[216] Ibidem, p. 131-32.
[217] M – O VAMPIRO de Dusseldorf. Direção: Fritz Lang. Babelsberg: Universum Film (UFA), 1931, DVD.
[218] GOMES, Paulo Emílio Salles. Op. cit., p. 132.
[219] Ibidem, p. 132-33.

narrativos próprios da linguagem cinematográfica. Contudo, ainda era cedo demais para atribuir ao cinema moderno o status de arte, pautado na análise formal da obra cinematográfica. Sobre a crítica ao filme, Mendes afirma que o filme parece ter despertado em Paulo Emílio "[...] um espírito crítico, atento ao jogo formal, que busca incorporar na própria escrita as novidades trazidas pela obra", ao submeter a noção de forma ao modo inédito como "[...] os recursos cinematográficos são utilizados pelo cinema moderno, sem se deter nos desdobramentos sociais embutidos na própria forma". [220]

A ideia da pureza no cinema persiste em seus escritos, amparada pela veracidade da superioridade do cinema mudo, autônomo através da definição de uma linguagem própria, independente das outras expressões artísticas. Sobre a recepção de *Cidadão Kane* (1941) na vida cultural da cidade de São Paulo, Guilherme de Almeida comenta no artigo *A experiência Citzen Kane* que o filme foi feito para escandalizar. Mas confessa que o que realmente o escandalizou não foi o filme, mas atitude de metade do público de um total de 300 pessoas, ao debandar da estreia do filme no Cine Bandeirantes após os 20 primeiros minutos de exibição. Apesar disso, Guilherme de Almeida adverte seus leitores que em um futuro próximo, o espetáculo lá presenciado e rechaçado pelos espectadores esgotaria a bilheteria de "milhares e milhares de salas de um cinema que há de vir". [221]

Assim como Paulo Emílio, *Cidadão Kane* (1941) motiva em Guilherme de Almeida a sensação de que a arte cinematográfica estaria reencontrando seu equilíbrio, ou ao menos estabelecendo um ponto de partida para tal, mas por representar um fato artístico novo, ao conjugar o ritmo da montagem à *voz over*, o filme de Welles acaba por participar da fabulosa polêmica do mudo contra o falado, que se alastrou a partir do Rio de Janeiro para todo o país.

1.9 - A polêmica do Rio

Alguma tinta já correu sobre o assunto. Em sua tese *A carga da brigada ligeira: Intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*[222], José Inácio desfaz alguns equívocos ao demonstrar que, desde seu artigo inaugural, Vinícius de Moraes toma uma posição bastante clara entre os campos de disputa, e não na homenagem concedida a Orson Welles pela Associação dos Artistas Brasileiros, realizada no dia 20 de maio na Escola Nacional de Belas Artes durante o Salão de Maio: esta apenas deflagrou o conflito do mudo contra o falado. José

[220] MENDES, Adilson Inácio. Op. cit., 2015. p. 170.
[221] ALMEIDA, Guilherme. A experiência Citzen Kane, p. 540-44. *Cinematógrasphos: Antologia da crítica cinematográfica*. CORREIA, Donny; TÁPIA, Marcelo (orgs.). São Paulo: Editora UNESP, 2016.
[222] SOUZA, José Inácio de Melo Souza. Op. cit., 1995.

Inácio contribui ainda ao destacar que outro fato que contribuiu para a eclosão da polêmica foi o filme *O Grande Ditador* (1940)[223] quando Charles Chaplin capitula e realiza um filme falado[224].

A disponibilidade atual dos arquivos digitais, contudo, nos permite avançar pela trilha aberta por José Inácio e considerar que, se em um incêndio existe a fagulha e o combustível, o orador Ribeiro Couto foi o responsável por acender o barril de pólvora ao dizer que, ao conceder o prêmio a Welles pelo filme *Cidadão Kane*, diante de sua grandeza moral, técnica e fotográfica, o júri considerou o filme "uma obra do mais alto valor artístico". Após os agradecimentos de Welles o debate sobre a "sétima arte" eclode vigorosamente, com os debatedores falando ora livremente, ora debatendo acaloradamente todos ao mesmo tempo. [225]

Na matéria, o jornalista se refere ao debate como um duelo em que do lado do silencioso estava Vinícius de Moraes, e do outro, todos os demais.[226] José Inácio já tratou a contento as primeiras intervenções de Vinícius em sua coluna, no dia 22 de maio[227] e demonstrou como o poeta recorria às letras já que a fala o havia privado de conseguir posicionar com precisão o lugar que o cinema ocupa no mundo. Segundo o Vinícius de Moraes, "[…] o cinema ainda não é [era] seu meio total de expressão, como é para Chaplin ou Eisenstein, ou como foi para Griffith". Por manter tal postura, o poeta foi chamado de saudosista por Ribeiro Couto e Aníbal Machado. Dando folego às discordâncias no debate com Orson Welles, Vinícius afirma que se o diretor pensasse que o cinema falado que era melhor que o cinema silencioso, "eu, sem deixar de admirá-lo pelo seu talento criador, subiria no pico da Bandeira [...] e sozinho bradaria aos céus que eu é que estava com a razão. Não pode ser de outro jeito". [228]

No dia seguinte, Ribeiro Couto citado nominalmente no artigo, escreve o artigo *Vinicius de Moraes no Pico da Bandeira.* Retornaremos ao debate entre os críticos mais afrente. Por hora nos interessa os comentários de Ribeiro Couto sobre o impacto econômico das posições do poeta no jornal:

---

[223] O GRANDE Ditador. Direção: Charles Chaplin. Hollywood: United Artists, 1940.
[224] SOUZA, José Inácio de Melo Souza. Op. cit., 1995, p. 23.
[225] O prêmio brasileiro de cinema em 1941. A entrega de uma estatueta de bronze ao autor do "Cidadão Kane" – um debate de intelectuais sobre a sétima arte. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1941, p. 03 e p. 07.
[226] O prêmio brasileiro de cinema em 1941. A entrega de uma estatueta de bronze ao autor do "Cidadão Kane" – um debate de intelectuais sobre a sétima arte. In: Jornal A Manhã, 21/05/1941, p. 03 e p. 07. Na notícia consta a participação no debate os senhores Aníbal Machado, Vinicius de Morais, Odylon Costa Filho, Afonso Arinos de Melo Franco, Ribeiro Couto, Celso Kelly, Peregrino Júnior e o próprio Orson Welles.
[227] Segundo José Inácio de Melo Souza, "a nota farsesca a colocação do cinema mudo x falado sobre os seus próprios pés foi o desdobramento da personalidade de Octávio de Faria no impetuoso, mas pouco claro Vinícius, e seu duplo erudito, Almeida Salles; Paulo Emílio, por sua vez, reproduziu a atitude de Plínio Sussekind Rocha, permanecendo afastado durante toda a polêmica". In: SOUZA, José Inácio de Melo Souza. Op. cit., 1995, p. 22.
228 MORAES, Vinícius de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1941, p. 5.

> O fulgor de Vinícius de Moraes como cronista de cinema d´A Manhã tem sido uma alegria para todos os que trabalham nesta casa. Menos para a gerência. Com esse ar de menino quietinho de cabeça grande à Ruy Barbosa, Vinícius iniciou na sua coluna tirânica uma nova era para os anunciantes cinematográficos: a era da rebelião e do desespero. Pode-se dizer que já hoje não se exibem senão filmes sonoros e falados; e Vinícius de Moraes é pelo silencioso. A gerência do jornal, por sua vez, aprecia os anúncios – no que tem muito bom gosto; mas os proprietários de cinema, com a lógica irretorquível do comércio, objetam aos agentes de publicidade d´A Manhã: "Como vamos dar anúncios a um jornal cujo cronista considera que todos os nossos filmes são baboseiras?". [229.]

A constatação comercial de Ribeiro Couto visa, como atesta o título do artigo, trazer Vinícius de Moraes para as necessidades concretas do jornal e como ele, com sua postura irredutível estaria dificultando a aquisição de patrocínios. Se no dia 26 de Maio convoca todos, "amigos e adversários, a postos para brigar. Onde estão os coriáceos do Silencioso?"[230], em sua coluna do dia 28, o crítico declara que "esta seção se acha de braços abertos para quem quiser vir declarar espontaneamente o seu ponto de vista sobre o debate que ora se abre: Cinema Silencioso e Cinema Falado". Convocado nominalmente, Paulo Emílio participa da polêmica ao publicar o texto *Nota sobre a polêmica no Rio*:

> Em fins de maio foi organizado na Escola de Belas Artes do Rio um *entretien* sobre o cinema em homenagem a Orson Welles. E graças a presença do agente provocador Vinícius de Morais, discutiu-se, por uma vez, o que se devia discutir. Vinicius de Morais, lutando contra a própria timidez e dificuldade de expressão verbal, conseguiu fazer com que o eixo da polêmica fosse o problema da validade do cinema falado como arte autentica. O advogado dos *talkies* foi Ribeiro Couto, e meus espiões me telefonaram do Rio dizendo que, no momento e para a média do público presente, saiu-se com brilhantismo. O perverso Vinícius, não desistiu, no entanto. Resolveu levar a coisa para sua coluninha da *A Manhã* e, afirmando que não sabia fazer discursos, mas que quem tinha razão era ele, convidou toda gente para uma tomada de posições por escrito. Eu, como responsável pela seção de cinema de *Clima*, fui convocado nominalmente. [231]

Ao responder à convocação de Vinícius de Moraes, [232] Paulo Emílio realiza um balanço da polêmica ao estabelecer um panorama histórico em que a questão nunca havia se esgotado, e sim perdido o brilho de 1928, 1929 e 1930. O que serve para Vinicius serve para Paulo Emílio, que já havia "quebrado lanças pelo silencioso" antes da polêmica eclodir ao estabelecer seu índice histórico, ou em outras palavras, um percurso que inicia no

---

[229] COUTO, Ribeiro. Vinícius de Moraes no Pico da Bandeira. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 maio 1942, p. 04.
[230] MORAES, Vinícius de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 maio 1942, p. 5.
[231] GOMES, Paulo Emílio Sales. Nota sobre a polêmica no Rio. *Revista Clima*, São Paulo, n. 10, jun. 1942, p. 106-7.
[232] Vinícius de Morais convoca nominalmente Paulo Emílio, Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro, Mário Peixoto, Adhemar Gonzaga, Roquette Pinto, Barros Videl, Henrique Pongetti. In: Em sua crônica de hoje, Vinícius de Moraes abre esta coluna para qualquer declaração contra ou a favor do cinema silencioso. MORAES, Vinícius de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 maio 1942, p. 4.

desenvolvimento das técnicas de registro e percorrem alguns estágios que podem ser exemplificados pelos filmes dos irmãos Lumière (registro), Méliès (espetáculo plebeu), *O Assassinato do Duque de Guise* (1908) – nobreza; Griffith (autonomia artística) e *O Cantor de Jazz* (1927), momento de eclipse da arte cinematográfica – e muda.

A participação de Paulo Emílio não pretende ser indiferente, isenta, ou mesmo imparcial, é comprometida com um dos campos, e pelo qual retoma todo um "arsenal de razões e sentimentos", reler Schwob, Moussinac, Pudovkin, entres outros autores, ou ainda se lembrar "[...] daquela noite em que Plínio Sussekind Rocha, com ares de quem não queria nada, me levou para ver Outubro de Eisenstein, naquela sala abafadíssima, onde não havia lugar para nossas pernas e onde o único som era o rosnar dos cachorrinhos das francesas", ou daquela noite que assistiu no *Cercle* pela primeira vez ao filme *A Paixão de Joana D´Arc* (1928) [233], de Carl Dreyer e "[...] onde conheci Otávio de Faria. Vou rever Décio de Almeida Prado não conseguindo me levar a sério, enquanto eu lhe falava do *A última gargalhada*[234] de Murnau", ou ainda dos festivais dedicados aos cinquenta anos de Charles Chaplin, ou até recordar o "[...] Dr. Altino Arantes[235] dizendo que Carlito é palhaçada. E vou reler mesmo a prosinha desfiada que Guilherme de Almeida produziu por ocasião do Ditador", o primeiro falado de Chaplin. [236]

Trata-se do artigo *A margem de O Grande Ditador*, em que Guilherme de Almeida observa dois momentos no filme "[…] em que Carlito é ele mesmo: o grande pantomimista. Dois momentos da vida real, e, portanto, dois momentos universais que todos os pobres homens da terra sempre tiveram, sempre hão de ter: - o momento do ridículo e o momento do sublime"[237]. As observações de Guilherme de Almeida sobre o filme falado de Chaplin valorizam justamente os aspectos cômicos universais de sua obra retirados de seus cômicos mudos, fato que sem sombra de dúvidas alimentou a atmosfera cultural da discussão que se alastrava no Rio de Janeiro e logo ganharia dimensões nacionais, ou ao menos com a participação de debatedores de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Florianópolis, etc., e ainda observadores de Belém do Pará. Será esse campo profícuo que Paulo Emílio irá explorar, é claro que limitado ao recorte temporal possível, se considerarmos a periodicidade mensal da *Revista Clima*, que o privará de considerar a participação de debatedores como Humberto Mauro e Carmen Santos na polêmica. Apesar da incompletude da cobertura do

[233] A PAIXÃO DE Joana D´Arc. Direção: Carl T. Dreyer. Paris: Société Générale des Films, 1928, DVD.
[234] A ÚLTIMA Gargalhada. Direção: F. W. Murnau.. Babelsberg: Universum Film – UFA, 1924, DVD.
[235] Dr. Altino Arantes Marques governou São Paulo entre 1916 e 1920. Político e Advogado.
[236] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 105-6.
[237] ALMEIDA, Guilherme de. Cinema: A margem de O Grande Ditador. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 maio 1942, p. 04.

debate, Paulo Emílio centra-se basicamente no embate travado principalmente entre Ribeiro Couto e Vinícius de Morais, além dos chaplinianos Plínio Sussekind Rocha e Otávio de Faria.

Desfrutando desse ânimo, Paulo Emílio examina a trajetória de alguns cineastas que persistiram ao lado dos filmes silenciosos, aqueles que eram cineastas profissionais ou mudaram de tática, capitularam ou encerraram suas carreiras. Ao determinar os três destinos comuns aos defensores do silencioso, Paulo Emílio examina os casos de René Clair, King Vidor, F.W. Murnau e Charles Chaplin. O primeiro cineasta da lista, René Clair, teria continuado seu trabalho esforçando-se para "escamotear a voz humana" imposta pelas pressões comerciais; no caso de King Vidor, o diretor inicialmente acreditou que o cinema silencioso e falado seguiriam caminhos diferentes, crente de que as pantomimas eram imbatíveis e que poderiam aprender com os falados na supressão das cartelas. Não tardou para o cineasta capitular, mas prosseguiu realizando em seus filmes "[...] alguns minutos de verdadeiro cinema"; já Murnau, que falecera após filmar *Tabu* (1931)[238] antes de capitular, acreditava que apesar da perfeição técnica do cinema falado, o cinema se transformaria em "uma edição barata do palco". Finalmente, o maior herói dos defensores do silencioso, Charles Chaplin, lutou abertamente e "resistiu muito tempo", ao produzir obras-primas do cinema silencioso à época do apogeu do cinema falado e dos musicais, como o filme *Luzes da Cidade* (1931)[239]. A fim de retornar a atmosfera em que fora introduzido por Plínio e apresentado a Octávio de Farias, Paulo Emílio relembra a "cidadela dos silenciosos", o "[...] *Cercle de Cinéma du Trocadero* onde a nova geração de cineastas franceses fechava um festival Charles Chaplin aos gritos de *vive le muet*". [240]

A disputa entre o silencioso versus falado aparece para Paulo Emílio como problema fundamental ao cinema ao considerar ser ainda "[...] impossível uma pessoa estudar cinema sem meditar, de início, sobre este ponto. E, pessoalmente, penso nele há vários anos"[241]. Animado por estas precauções, o crítico ora sintetiza, outra transcreve na íntegra os momentos mais altos da discussão na coluna de Vinícius de Moraes, cujos comentários procuram esclarecer ao leitor, entre eles o fato de que o silêncio no qual querem (os defensores do silencioso) mergulhar a imagem não é algo estranho a realidade, mas um elemento da "[...] vida palpitante e cotidiana para ser usado em arte". Além disso, Paulo Emilio afirma que a posição declarada pelo silencioso não possui a passividade de quem apenas não quer filmes com som, pelo contrário, mantém uma posição ativa porque querem conquistar o silêncio,

[238] TABU. Direção: F. W. Murnau. Hollywood, Paramount Pictures, 1931, DVD.
[239] LUZES da Cidade. Direção: Charles Chaplin. Hollywood: United Artists, 1931, DVD.
[240] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 105-106.
[241] Ibidem, p.109.

compreendido como um material inédito em arte, "[...] um silêncio que é muito mais do que a simples falta de ruídos e palavras". [242]

Acerca das proposições de Vinícius de Morais, Paulo Emílio transcreve o trecho em que o escritor e diplomata Ribeiro Couto, defensor do falado, pretende no artigo *Vinicius de Moraes no Pico da Bandeira*[243] resumir o pensamento do poeta na seguinte frase "O silêncio é a própria natureza do Cinema em si". Após a colocação, Ribeiro Couto afirma que o mesmo pode ser dito sobre todas as outras artes, porque "todas elas tem como natureza fundamental o silêncio", com exceção da música. Para exemplificar o comentário, o diplomata acrescenta que o próprio teatro não é realizado apenas com palavras, ao lembrar que é frequentemente com o jogo de expressão silenciosa que "[...] o ator atinge o máximo de comunicabilidade"[244].

A proposição de Ribeiro Couto lança argumentos no sentido de que a presença do som e do silêncio são as melhores expressões da realidade do que os filmes silenciosos, produzindo uma representação integral da vida. Vinicius responde às considerações de Ribeiro Couto em sua coluna de cinema, com o artigo *Ribeiro Couto na planície da Cinelândia*[245], ao afirmar que em cinema, "[...] o silêncio é a natureza da imagem porque a imagem tem meios próprios de expressão que independem do som ou da palavra". Ao abordar propriamente a firmação de Ribeiro Couto, Vinicius de Moraes afirma que não existe nenhum silêncio fundamental em pintura, escultura ou arquitetura, trazendo definições precisas e simplificadas das artes plásticas mencionadas. Já as artes literárias também são seriam silenciosas, pois são palavras, articulação e sobre o Teatro, Vinícius de Moraes concorda que é onde o silêncio é um grande recurso de expressão, mas observa que "[...] o silêncio está para o teatro como o som ou a palavra para o cinema", não como natureza, mas como recurso. [246]

Paulo Emílio certamente havia lido resposta de Vinícius de Moraes, mas opta por comentar a carta enviada por Octávio de Faria. Em "tom desaminado" e melancólico, o velho membro do Chaplin Club acredita que Vinícius errou ao abrir espaço em sua coluna para tal debate, que não havia nada a contribuir, no seu entender, era um "[...] ato de saudosismo diante de pessoas que nem sequer sabem do que se está falando". Para Octávio de Faria, não era possível discutir cinema silencioso contra o falado, pois o primeiro se tratava de uma nova

[242] Ibidem, p. 110.
[243] COUTO, Ribeiro. Vinícius de Moraes no Pico da Bandeira. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 maio 1942, p. 04.
[244] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 111.
[245] MORAES, Vinícius de. Ribeiro Couto na planície da Cinelândia. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio 1942, p. 05.
[246] Ibidem, p. 14.

arte que ensaiava seus primeiros passos decisivos. Já o falado constituía apenas mais um passo, que ainda não havia realizado "o menor progresso como novo meio de expressão". [247]

Em sua sincera opinião, o chapliniano bradou para que deixassem "o cinema como arte aos que nele acreditaram e hoje se limitam melancolicamente a pensar sobre o quanto o espírito e a verdadeira arte padecem nesse mundo desorientado em que vivemos". Diante do tom melancólico de Octávio de Faria, Paulo Emílio publica ao fim de seu ensaio, "como documentação para a polêmica" um velho texto do cineclubista publicado no jornal *O Fan*: *Eu creio na imagem*, onde afirma que a pureza do filme pode advir apenas da imagem: "Eu creio na imagem... Na imagem poderosa. Que autentica o gesto. Que constrói o movimento. Que cria o ritmo. Que não admite o som e não pode conceber a palavra. Na imagem que é imagem e só pode ser imagem". [248]

Além de Octávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha atende ao chamado de Vinícius de Moraes e remete uma carta à coluna do jornal *A Manhã*, publicada em 05 de junho de 1942. Na carta, Plínio afirma que gostaria somente de rever os filmes que tanto ama, o que poderia ser conseguido se Vinícius de Moraes utilizasse da polêmica para conseguir uma sala de exibição e provocar a redução ou isenção de taxas de exibição e importação que recaiam sobre os exibidores comerciais. Como estratégia, o velho cineclubista procura averiguar uma possibilidade de conseguir através da visibilidade proporcionada, atingir o esnobismo da elite. Para Sussekind Rocha,

> Se a nossa "elite" suspeitar que o cinema silencioso é mais "fino" que o atual, talvez se decida a querer ver os grandes filmes. Talvez, consiga até uma sala com os nossos dirigentes, como o Cercle de Paris conseguiu a sala do Museu do Homem. Talvez mesmo apareça quem obtenha das nossas leis uma ressalva que permita ao Clube de Cinema de São Paulo trazer os filmes que estão em Buenos Aires sem pagar a mesma taxa que os filmes comerciais. [249]

No debate, Plínio prefere tocar o esnobismo da elite para facilitar a circulação das cópias no país. A carta de Plínio parece premonitória ou mesmo atenta para um plano que estava articulando: Dez dias após publicar sua carta, Vinícius de Moraes traz a notícia de que a Prefeitura do Rio de Janeiro havia disponibilizado a sala de projeção de seu Serviço de Divulgação, onde foram exibidos filmes silenciosos e sonoros, tendo *Limite* (1930), de Mário Peixoto, ocupado lugar de destaque. [250]

---

[247] FARIA, Octávio de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 02 jun. 1942, p. 05.
[248] Idem. Eu creio na imagem. *Revista Clima*, São Paulo, n. 10, jun. 1942, p. 125. Publicado originalmente no jornal *O Fan*, 06/09/1929.
[249] ROCHA, Plínio Sussekind. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1942, p. 05.
[250] MORAES, Vinícius de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1942, p. 04.

Além de Octávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, Paulo Emílio transcreve uma crítica de Guilherme de Almeida à época do silencioso ao filme Aldeia do Pecado, com o objetivo de apresentar sua grande qualidade crítica, a fim de demonstrar como o crítico paulista era uma entre tantas outras vítimas do cinema sonoro, como poderíamos atestar ao observar "a má qualidade de suas crônicas atuais". Paulo Emílio desejava "ardentemente que Guilherme de Almeida se lembrasse do que foi cinema, se lembrasse de si mesmo, e prestasse depoimento sobre a polêmica do Rio". [251]

Ao convocar o crítico paulista, Paulo Emílio o inclui no movimento de cultura cinematográfica de grande importância nos anos 1920 e que havia eclipsado, com a interrupção ou queda de qualidade, com os altos valores estéticos da arte e sua crítica. Assim como os chaplinianos e Guilherme de Almeida, Paulo Emílio incorpora ainda em seu balanço o testemunho de Madame Falconetti, protagonista do filme *A Paixão de Joana D´Arc* (1928), à época em estava de passagem pelo Rio de Janeiro[252]. Em sua entrevista, Madame Falconetti é pelo silêncio, mas o mais importante de sua entrevista são os dados biográficos que oferece sobre as filmagens de *A Paixão de Joana D´Arc* (1928) e porque decidiu nunca mais fazer filmes, já que era uma atriz de teatro.

Afastando-se destes personagens do passado, Paulo Emílio trata de um ponto bastante incômodo à Vinícius de Moraes: um leitor escreve ao jornal em favor do cinema sonoro e relembra o fato de que o poeta havia gostado do filme *Fantasia*, "até viu e ouviu música". Na defesa de Vinícius, Paulo Emílio afirma que tal estado de coisas já havia se alterado um pouco no artigo que o poeta havia publicado na revista *Clima* sobre o filme *Fantasia*, e que em privado, Vinícius admitira que não assistiu o filme com grande atenção e que sua crítica positiva havia sido motivada pela influencia da visita do amigo Walt Disney ao Rio de Janeiro. Outro defensor do falado foi Frederico Pohlman Primo[253], de Santa Catarina, ao opinar como esse cinema é o mais capaz para reproduzir integralmente a vida. Outra contribuição fora do eixo Rio-São Paulo foi a do mineiro Pedro Enout[254], de Belo Horizonte, no qual polemiza diretamente com a crítica de Ribeiro Couto *Vinícius no Pico da Bandeira*:

> A arte, a literatura tem justamente capacidade, cada uma no seu próprio campo e com os seus próprios meios materiais aparentemente precários e insuficientes, tem capacidade, dizíamos para transmitir "representações da vida total" sem precisar recorrer à representações totais da vida. A representação da vida não é mais ou menos total em relação à maior ou menor riqueza material da obra, mas sim em relação ao *éclat* fortíssimo que deve projetar-se às vezes de matéria paupérrima e vai diretamente à alma do espectador... identificando assim à força. Dai não se segue um

[251] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 113.
[252] MORAES, Vinícius de. Coluna de Cinema. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 09 jun. 1942, p. 05; p. 10.
[253] Idem. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1942, p. 04.
[254] ENOUT, Pedro. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1942, p. 05 e p. 10.

> desprezo absoluto pela matéria e pela capacidade virtuosística do artista. Ao contrário, precisam ser cultivadas, pois através delas passará soberana e inteiramente a clareza de uma forma, o esplendor de uma verdade. Entretanto, este esplendor da verdade não resulta da maior ou menor veracidade da reprodução das coisas, mas sim da capacidade do Gênio artístico de fazer resplandecer na matéria um princípio de inteligibilidade. O som em cinema veio trazer a subversão deste princípio fundamental em arte. O aprimoramento material abafou e suprimiu o elemento formal tomando-lhe a função. [255]

Paulo Emílio parece ter apreciado muito os comentários do mineiro, a quem dedica o maior espaço de transcrição em seu balanço e cita brevemente a provocação de Manuel Bandeira aos defensores do silencioso, e fica nisso, para a decepção de Paulo Emílio. Porém, antes de chegar ao fim de seu artigo, Paulo Emílio comenta especificamente a participação de Ribeiro Couto no debate, ao dizer que seus dois primeiros artigos e o bilhete sobre o pronunciamento de Octávio de Faria contribuíram para dar mais ânimo ao debate. No bilhete, Ribeiro Couto protesta contra o posicionamento do chapliniano em não querer nem discutir, e clama para que Vinícius chame a campo "uns camaradas mais ao seu jeito", e afirma que quer ver Vinícius e suas ideias "[...] não no pico, mas na praça da Bandeira"[256]. A última intervenção de Ribeiro Couto que havia contribuído para o debate, apesar de não ser citado nominalmente por Paulo Emílio, é o artigo *Brinquedo Quebrado*, onde Couto sugere, em resposta às "hipotéticas" considerações de Orson Welles de que um filme silencioso ruim seria infinitamente melhor que um congênere do falado, ao afirmar que o som , seja na reprodução da voz ou execução da trilha, proporciona momentos de prazer maiores que os filmes silenciosos ruins, quando os espectadores deviam se contentar com a execução por vezes regular ou ruim de um pianista. Na conclusão de suas considerações, Ribeiro Couto compara a atitude de Vinícius como a de um garoto "que tinha um velocípede e a quem deram quando ficou moço, um magnífico automóvel. Ao invés de tomar o volante e correr pelas estradas do mundo, revolve nas mãos saudosas o brinquedo em que outrora pedalava pelas calçadas de arrabalde". [257]

Até este momento do debate, Paulo Emílio considera que tudo estava se desenvolvendo bem, até que Ribeiro Couto publicou, dando prosseguimento à análise das diferenças entre o espetáculo mudo e falado na visão do público de cinema, o artigo *Os estetas da tartaruga e a evolução da técnica*, publicado em 11/06/1942, Couto se esforça em desclassificar o debate ao afirmar que os frequentadores costumeiros das salas de cinema nunca tomarão interesse pelo debate sobre o mudo e o falado, porque segundo ele, o assunto

[255]GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 116.
[256] COUTO, Ribeiro. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 03. Jun. 1942, p. 05.
[257] COUTO, Ribeiro. Brinquedo Quebrado. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1942, p.04.

já havia sido julgado. Como bem demonstra Paulo Emílio, o assunto nunca deixou de estar presente desde o momento da realização de O *Cantor de Jazz* (1927). Mas Ribeiro Couto insiste ao afirmar que o "[...] som e a voz humana agora são indispensáveis à imagem"[258].

Deslocando o foco para a recepção do público em geral, Ribeiro Couto afirma que nas salas de espetáculo, quando problemas técnicos interrompem a projeção sonora, permanecendo apenas a imagem na tela, "[...] explodem protestos impacientes" dos espectadores. Nesta afirmação Ribeiro Couto revela o que compreende por cinema silencioso: filmes com a ausência de som, não importando se a composição da obra foi pensada ou não em relação ao recurso técnico que se dispôs tão enfaticamente a defender. Como se não bastasse essa simplificação e a desclassificação do debate, Couto surpreende ainda mais. Para o diplomata,

> [...] o mudo, já hoje, não é estimado senão por alguns estetas, assunto de grã-finagem. Nem poderiam valer, contra o falado as obras-primas que nos deu outrora o silencioso. Obras-primas houve sempre em todos os estágios de uma técnica em evolução. Por exemplo, a pena de pato. Foi uma obra-prima para os escritores, antes da invenção das penas de aço e, ultimamente, da máquina de escrever. Nem por isso os estetas quererão voltar a pena de pato ao escrever seus poemas e os seus romances. [259]

Segundo Paulo Emílio, os comentários do artigo mencionados acima provocaram um verdadeiro estupor nos meios paulistas interessados pela polêmica. Procurando mesurar suas considerações, Paulo Emílio recorre a elegância das letras para responder a afronta desferida por Ribeiro Couto, contra ele, Plínio Sussekind Rocha, Vinícius de Morais e os demais defensores do cinema mudo:

> Ora, eu não posso, sem faltar às regras do *fair play*[260], me deter num artigo como esse. Prefiro me dirigir, daqui da revista, a Ribeiro Couto e dizer-lhe lealmente: compreendo muito bem o que aconteceu. Quem de nós, no entusiasmo duma discussão, ainda não soltou asneiras incríveis? É uma coisa que acontece, sobretudo quando a gente fala de assuntos sobre os quais se está pensando pela primeira vez. Seu artigo foi naturalmente escrito às pressas. Provavelmente não foi nem relido. Eu lhe peço, Ribeiro Couto, que escreva um novo artigo dizendo que você não pensa aquilo que escreveu, que foi engano, que foi pressa, que evidentemente você sabe que tudo aquilo é besteira. Porque do contrário é impossível continuar uma discussão séria. Seu artigo é surpreendente demais, é um quase irresistível convite à pândega [...]. Um amigo que está aqui ao meu lado, lendo o que escrevo, me perguntou, surpreso: _ mas você quer que o Ribeiro Couto se declare publicamente uma besta? Como resposta eu tirei da estante *Baianinha e outras histórias*[261] e lhe

[258] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 119.
[259] Ibidem.
[260] Apesar da referência anterior à "prosinha de Guilherme de Almeida", é dela que o crítico retira o termo empregado no debate contra Ribeiro Couto: "O humor, o fair-play, o espírito esportivo" que o poeta paulista observa no estilo de Charles Chaplin. ALMEIDA, Guilherme de. Cinema: A margem de "O Grande Ditador". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1942, p. 04.
[261] Livro de contos Ribeiro Couto publicado em 1927 fez grande sucesso, o que lhe rendeu a eleição para a Academia Brasileira de Letras, na década de 1930. A citação ficcional de um hipotético amigo que recebe o livro aparenta servir como contraponto, dado seu sucesso.

> emprestei. É claro que não se trata disso. Mas o tal artigo foi escrito, e a coisa não pode continuar assim. [262]

Concluindo suas afirmações, Paulo Emílio observa finalmente uma diferença vital entre os defensores do mudo e do falado. Segundo o crítico, os primeiros elucidam seus comentários baseando-se em obras cinematográficas, enquanto que os defensores do sonoro, as citações cinematográficas não aparecem, e quando aparecem, como no caso dos artigos de Ribeiro Couto, trata-se de um desenho animado sem importância e alguns cinejornais. Paulo Emílio tem a impressão nítida de que "[...] os silenciosos, Vinícius de Moraes principalmente, escrevem pensando em filmes, e que os falados, principalmente Ribeiro Couto, escrevem sempre sem pensar em nada". [263]

O balanço de Paulo Emílio termina aqui, e percebemos que a estratégia narrativa que adota na concepção desta modalidade narrativa, uma constelação de títulos ou problemas já experimentada no balanço semestral do segundo número da *Revista Clima*, aqui o crítico adota como ponto de partida um retrospecto da disputa histórica entre os correligionários do silencioso e os espectadores do falado, para, a partir dai, apresentar o desenvolvimento da Polêmica do Rio, ao reconstituir quase que cronologicamente o debate[264] que culmina no artigo de Ribeiro Couto havia escrito.

Apesar disso, o poeta e diplomata continua sua luta pelo falado, escrevendo contra a posição do Ministro Mário de Barros e Vasconcelos, demonstrando seu ânimo para o debate: "Vinícius, aqui vai mais lenha para sua fogueira", ou ainda ao comentar que as sessões silenciosas que iriam acontecer no Serviço de Difusão da Prefeitura iriam servir aos debates, e provoca ao dizer que "o cinema silencioso é coisa morta, como arte e como espetáculo. [...] Trata-se, a meu ver, de uma cerimônia fúnebre. Devo ir de preto?" [265] A situação iria piorar com a publicação do artigo *Alucinações de Físicos e Poetas*, em clara referência a Plinio Sussekind Rocha e Vinícius de Morais, ao apresentar os defensores do mudo como inimigos da evolução, como se fossem os defensores das diligências à época da locomotiva. Não avançaremos na análise do artigo, que ao mesmo tempo ataca as posições de Vinícius de Moraes, do Chaplin Club, mas também de Humberto Mauro[266], ou ainda a apresentação do

---

[262] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 119-20.
[263] Ibidem, p.120.
[264] A exceção da montagem cronológica adotada por Paulo Emílio é a carta enviada por Frederico Pohlman Primo e publicada no dia 14/06/1942, quatro dias após a publicação do polêmico texto de Ribeiro Couto. PRIMO, Frederico Pohlman. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1942, p. 05.
[265] COUTO, Ribeiro. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1942, p. 05.
[266] Após a primeira sessão, Humberto Mauro envia a Vinícius um documento sobre sua visão artística e adesão ao silencioso e puro, datada de 11/05/1932. MAURO, Humberto. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1942, p. 05.

filme *Variedades* (1925), [267] de E.A. Dupont [268] - que havia passado em velocidade diferente da original.

O debate repercute em outros cantos do país, o que demonstra alguns caminhos percorridos pela *Revista Clima*. Em carta datada de 06 de julho de 1942, Antônio Girão Barroso, diretor da Imprensa Oficial de Fortaleza escreve para Paulo Emílio solicitando o envio da revista e comenta a polêmica do Rio, acontecimento cultural que acompanhou na coluna de Vinícius de Morais no jornal *A Manhã*. Ao analisarmos as impressões cearenses sobre o debate, podemos mesurar o estágio de desenvolvimento do cineclubismo em outras localidades do país, ou ainda, a recepção do público:

> E a campanha do Vinícius pelo silencioso, como vai repercutindo por ai? Você está com ele? Acredito que sim, pois ele tem razão, no fundo, como se diz. Aqui todo mundo é pelo falado. Se não entendem de cinema... Tenho lido os artigos do Ribeiro Couto, cartas de Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Bandeira, e gostado de tudo. Isso é ótimo como agitação. Estou certo de que o cinema vai ser o grande assunto do Brasil nestes dois anos, sem querer fazer profecia. Alguns rapazes aqui, amadores cinematográficos, poetas, estudiosos, gente de teatro, etc., querem fazer um clube. Amanhã vou ver uma exibição de filme de um desses amadores, lá conversaremos sobre as possibilidades do clube.[269]

Em carta posterior, o remetente acrescenta que nem Fortaleza ainda não havia passado *Cidadão Kane*, mas manifesta suas impressões acerca do debate:

> Pelas discussões do Vinícius vejo que há gente que não aceitou, como poderia parecer razoável, o filme do Welles, mas será que Welles não seja o tal que vai salvar Hollywood? Estava crentíssimo disso, mas de repente vem o Otavio de Faria[270] e diz aquelas coisas. Gostaria de ver *Cidadão Kane* para tirar minhas conclusões[271].

As impressões que podemos cultivar ao analisarmos o conjunto documental acerca da Polêmica do Rio são as seguintes: o debate despertado por Vinícius de Morais quando o

---

[267] VARIEDADES. Direção: E. A. Dupont. Babelsberg: Universum Film (UFA), 1925, DVD.

[268] Seção realizada na noite do dia 22 de junho contou com a participação de Ribeiro Couto, Plínio Sussekind Rocha, Otto Maria Carpeaux, Carmen Santos, Manoel Bandeira, o físico Occhiliani, Sergio Buarque de Holanda, etc., além de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1942, p. 05. Na segunda sessão foi projetado o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene e dois filmes de Charles Chaplin. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 03 jul. 1942, p. 05.

[269] BARROSO, Antônio Girão. *Correspondência Ativa*. Fortaleza, 06 jul. 1942, Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/CP. 306.

[270] Barroso se refere a carta de Otávio de Faria publicada na coluna de Vinícius de Moraes, onde o velho cineclubista do Chaplin Club afirma que não vale nem a pena discutir: "não se discute cinema silencioso contra cinema falado. Quem não sentir que no primeiro uma nova arte ensaiava os seus primeiros passos decisivos e que, no segundo, ela apenas marcou passo, sem realizar o menor progresso como novo meio de expressão, esse, a meu ver, deve ir cuidar de outra coisa para a qual tenha mais inclinação". FARIA, Octávio de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 02 jun. 1942, p. 05.

[271] BARROSO, Antônio Girão. *Correspondência Ativa*. Fortaleza, 15 ago. 1942, Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 307.

"ensaio de Welles"[272] foi exibido nas telas brasileiras, parte considerável do público rechaçou as experiências do cineasta ao fundir algumas lições do mudo ao falado, que irá reafirmar, nos termos de Vinícius de Moraes, a superioridade do mudo. Ao observarmos o conjunto das ideias colocadas em debate, pensando ainda no caso da recepção cearense, majoritariamente pelo falado assim como o público paulista e carioca – segundo os argumentos de Ribeiro Couto –; parecem reativar uma antiga polarização tratada por Paulo Emílio em seu índice histórico: se pensarmos o cinema plebeu (Méliès), o nobre (Duque de Guise) e o liberto (Griffith), os defensores do cinema puro no Brasil sustentam uma posição contraditória em relação ao falado, considerado um cinema em crise, mas ao mesmo tempo em fase de estabilização de seus procedimentos, como observamos nas expectativas de Guilherme de Almeida, Paulo Emílio, Vinícius de Morais e Antônio Girão Barroso ao arriscar a previsão de que nos anos seguintes, o cinema seria muito expressivo no Brasil.

Mas o debate preserva uma posição pelo cinema de arte, alijado do cinema popular que defendem, ou seja, os tempos heroicos ou hegemônicos da linguagem cinematográfica, mas repugnam ao mesmo tempo a tradição teatral e literária que fazia do *Assassinato do Duque de Guise* (1908) um filme grã-fino. Se para Ribeiro Couto, Vinícius de Morais estava no *Pico da Bandeira* ao defender o silencioso, para Vinícius, seu interlocutor estava na *planície da Cinelândia*, o que indica a polarização entre um posicionamento nobre e estetizante, e outro mais plebeu, popular, relacionado mais ao entretenimento do que a arte cinematográfica. Dentro dessa perspectiva, Orson Welles vem para enobrecer, ou mesmo "salvar Hollywood" e seus *talkies*, elevando-os artisticamente.

Como observamos ao longo dessas páginas, *o ser ou não ser* do cinema enquanto arte é uma das proposições fundamentais para a compreensão da formação do método crítico e histórico elaborado por Paulo Emílio, que atravessa diretamente o debate entre o sonoro e o falado, ao optar pela defesa dos procedimentos essencialmente cinematográficos e pela destacada predileção pelo comentário formal, centrado na linguagem e no estilo. Mas em dois artigos sobre cinema publicados em *Clima*, o comentário político-social predomina na ordem de suas preocupações: o crítico não mais se atém a cultura cinematográfica adquirida nos livros de história, mas na formação política e social que o acompanhava desde a juventude: a crítica à burguesia.

[272] Nas palavras de Guilherme de Almeida.

1.10 - Contra o espírito burguês, contra o fascismo

No comentário ao filme *L´Empreinte du Dieu*/ *Duas Mulheres* (1940), [273] de Léonid Moguy, o conteúdo que relaciona o filme diretamente à sociedade e anuncia, do mesmo modo, a virada política à esquerda que a revista *Clima* iria operar a partir de seu décimo primeiro número, como nos informa Melo Souza[274]. Em sua crítica, ao pensar o desenvolvimento da arte cinematográfica paralelamente ao da indústria, Paulo Emílio destaca ser o cinema "[...] uma arte dialeticamente ingrata, ao negar-lhe o mundo (burguês) que lhe permitiu a eclosão", [275] pois todas as vezes que o cinema procurou inspiração nas atmosferas, nos problemas e no espírito da burguesia, havia esbarrado em dificuldades. Procurando examinar o problema, Paulo Emílio considera que a "[…] arte de imagens tênues e perecíveis detesta as aparências, e insiste sempre na direção da realidade e da humildade". [276]

A lição aprendida com Schwob se soma ao comentário de Georges Bernanos, ao destacar que nos anos 1940, ter espírito burguês consistia em preferir as aparências às realidades[277]. Segundo Zulmira Ribeiro Tavares, Paulo Emílio se apoia nas ideias de Schwob para compreender os aspectos sociais que atravessam a obra, sendo no caso a autenticidade do conteúdo, responsáveis por conferir "[...] continuidade e consistência às suas primeiras formulações; apoiam-se em uma notável compreensão daquele aspecto do social que se expressa menos pelo que afirma de si do que pelo que a conjuntura do qual emergiu afirma por seu intermédio". A autora demonstra como o método de Paulo Emílio não se resume a uma "[...] aplicação de uma vulgar sociologia do cinema, [...] tampouco de uma psicanálise por analogia, apostando no filme como paciente, com a noção de inconsciente aplicada como princípio orientador". Trata-se, antes de tudo, de "[...] uma reconstrução muito especial da experiência de ver cinema, imbuída de espírito marxista, contudo sem aplicação de teoria, forjada "dentro", no cerne mesmo da interação entre o novo meio e a sociedade contemporânea". [278]

---

[273] DUAS Mulheres. Direção: Léonid Moguy. Paris: Zama Films, 1941.
[274] "Antônio Cândido comentou o aspecto "apolítico" da primeira fase de Clima, que vai até o número 10 (junho de 1942). Paulo Emílio, autor de *Declaração* e do *Comentário* dos números 11 e 12, respectivamente, foi quem deu a guinada à esquerda na orientação da revista". SOUZA, José Inácio de Melo Souza. Op. cit., 1995, p. 19.
[275] GOMES, Paulo Emílio Sales. L´Empreinte du Dieu - Duas Mulheres, de Léonide Moguy. *Revista Clima*, São Paulo, n. 09, maio 1942, p. 116.
[276] Ibidem.
[277] Ibidem.
[278] TAVARES, Zulmira Ribeiro. O antes e o depois, p. 183. CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, 401 p.

Ambos os comentários são o ponto de partida para Paulo Emílio ponderar os problemas entre a representação cinematográfica do mundo burguês enquanto falseamento da realidade social. Para o crítico, o cinema precisa optar entre retratar ambientes burgueses, tornando-se incerto e falso, sem seiva exterior, ou, pelo contrário, mergulhar no tecido popular da França e da Europa, realizando-se até quase a plenitude. Apesar da afirmação, Paulo Emílio reconhece "[...] que no plano de sátira amarga e jovial, ou no da tragédia, a burguesia é um assunto". [279] No filme, "o problema atinge a evidência", quando seu tema é mobilizado do ambiente burguês para o ambiente marginal representado pelos arredores do moinho onde Gomar exerce suas atividades ilegais – característica fundamental do gênero noir, ao retratar o submundo do vício e do crime paralelamente "ao mundo "respeitável" da ordem e da propriedade burguesas". [280]

Além do comentário ao conteúdo do filme, mais importante quando se refere à temas extraídos do tecido social, como o fez René Clair, ao alternar em seus filmes conteúdos "poéticos ou ásperos", corroboram com a predileção pela autenticidade do argumento a ser filmado. Do ponto de vista formal, Paulo Emílio menciona a atenção que a crítica francesa conferiu ao movimento de câmera operado por Moguy, mas que "[...] só eram possíveis quando estavam quando estavam em cena poucos atores, em geral apenas dois".

> No *L´Empreinte du Dieu* tudo é diferente. Léonid Moguy não faz mais exercícios de câmera, mas aplica-a e movimenta-a com energia e precisão. O grande momento é o episódio do 'noir', o 'tira' conhecedor do caminho pelo qual Gomar recebia os contrabandos de fumo: a chegada do policial perdido no meio dos fregueses que entram e saem, sorrateiramente acompanhado pela câmera, uma câmera fingindo interessar-se pelo jogo de baralho de Gomar e seus amigos. [281]

Na crítica ao filme, Paulo Emílio analisa o conteúdo do filme para posteriormente tecer breves comentários aos aspectos formais do filme, como o bom movimento de câmera responsável ainda por notabilizar o gênero *noir*, especialmente ao narrar episódios de perseguição e desorientação do personagem. Ao rechaçar a proposta da crítica oficial que apresenta o filme como o último fruto de um cinema chegado a perfeição, Paulo Emílio afirma, sem meias palavras, que isso seria uma tolice, pois o filme cultivava pouca relação com o bom cinema francês, a exemplo dos filmes de Marcel Carné. Dentro desta ótica, o filme *Duas Mulheres* (1941) possuía "[...] desvios literários sérios demais para serem esquecidos", [282] um atestado de que o cinema ainda não havia atingido a perfeição tão

[279] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 117.
[280] MATTOS, A.C. Gomes. *O outro lado da noite: Filme Noir*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001, p. 25.
[281] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 118.
[282] Ibidem, p. 118-19.

esperada e já sentida em filmes como *Cidadão Kane* (1941), em que a síntese dos procedimentos do cinema mudo e do falado haviam proporcionado, pela primeira vez, resultados expressivos – mas ainda distantes da plataforma artística defendida pelos defensores da essência cinematográfica, que não se faz presente nos filmes comentados, diante da clara necessidade política do momento: filmes autênticos que possam colaborar com o combate à alienação provocada tanto por filmes pautados no mundo burguês quanto aqueles filmes que procuravam, através do cinema, combater o fascismo em todas as frentes.

É nesse ânimo que Paulo Emílio comenta no artigo *Notícia sobre um filme* a produção política de Hollywood, a citar, os filmes antinazistas produzidos nos Estados Unidos e Inglaterra, entre 1939 e 1941. A publicação do artigo no número 11 da *Revista Clima* marca o momento em que o grupo *Clima* assume uma posição clara contra o fascismo, deixando de lado a norma de "abstenção política" estabelecida nos primeiros dez números da revista, como observamos no texto *Declaração*[283], assinado coletivamente, mas de autoria de Paulo Emílio, onde se designam soldados na luta contra o fascismo e contra as práticas da quinta coluna. Há entre os textos *Declaração* e *Notícia sobre um filme* uma interessante simbiose entre a militância política e a crítica cinematográfica.

Afastando da posição de críticos como Guilherme de Almeida, restritos ao campo artístico e por isso interessados em mais sugerir do que explicar (procedimento científico), [284] Paulo Emílio mantém as possibilidades abertas ao se valer dos conhecimentos científicos para explicar os impactos da recepção tardia dos filmes ao apresentar a posição periférica do mercado exibidor brasileiro. No caso dos filmes antinazistas, o atraso na recepção implicava ao público assistir acontecimentos já há muito tempo conhecidos através da imprensa e do rádio. Ao analisar as condições de difusão cinematográfica no mercado brasileiro, Paulo Emílio inaugura em seus ensaios sobre cinema a compreensão da recepção cinematográfica em relação à difusão tardia das obras, tema que será retomado mais a frente na análise proposta sobre os filmes alemães ou no livro sobre a cinematografia de Jean Vigo, parcialmente impedida de circular pela censura e revista após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-45) sob um novo brilho.

Ao afastar-se das concepções formais debatidas à exaustão na Polêmica do Rio, Paulo Emílio examina o conteúdo do filme americano que havia chegado com quatro anos de atraso ao mercado brasileiro. Diante do "estender da corda do tempo" entre a produção e a exibição

[283] GOMES, Paulo Emílio Sales. Declaração. Revista Clima, São Paulo, n. 11, jul./ago. 1942.
[284] ALMEIDA, Guilherme. Crítica? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 ago. 1941. *Cinematógrasphos: Antologia da crítica cinematográfica*. CORREIA, Donny; TÁPIA, Marcelo (orgs.). São Paulo: Editora UNESP, 2016, p. 522.

no Brasil, o filme sobre a espionagem nazista no entender do crítico oferecia apenas imagens pálidas dos reais perigos da 5ª coluna, designação que ficou conhecida para retratar operações clandestinas a partir da Guerra Civil Espanhola (1936-39). Segundo o crítico, a quinta-coluna vai muito além da espionagem: "[...] é uma arma de guerra total, e tenta atingir o país a ser subjugado, simultaneamente em todos os planos, infiltrando-se na vida da nação e no espírito dos cidadãos". [285]

Para explicar o alcance das ações clandestinas dos nazistas, Paulo Emílio se apoia no *Confissões de um espião nazista* (1939), passado recente do povo francês, pouco ciente de que possuíam 3500 tanques recém-fabricados, superando assim em número os blindados alemães, e que não foram entregues para aqueles que queriam lutar contra o nazismo; "O povo francês sofreu em sua carne, a experiência em grande escala do quinto-colunismo como arma de guerra total. A França, hoje, sofre e sabe - nós hoje sabemos, e, quanto mais soubermos, menos sofreremos". Na luta contra o fascismo, Paulo Emílio destaca que o cinema possuía papel fundamental nas nações em guerra ou na evidência de tal passo uma função "[...] esclarecedora, educativa, politica e militar", capaz de explicar ao seu povo "[...] o funcionamento sutil, perverso e brutal da estratégia político-militar do inimigo". [286]

O cinema transformado em instrumento de difusão da propaganda totalitária integra as estratégias do quinto-colunismo, que para Paulo Emílio, deveria ser combatido por filmes que explicassem as artimanhas do inimigo, que estavam infiltrados também no Brasil, a partir do trabalho exercido por integralistas nas colônias alemãs em Santa Catarina. [287] Ao cruzar a manifestação no Brasil do fascismo, Paulo Emílio coloca o filme e o tema na ordem das discussões no cenário nacional, ou ainda podemos dizer que é no ensaio que o crítico afirma a importância política e social do cinema na luta contra o fascismo. Tal posição já havia sido tentada por filmes como *As luzes brilharão outra vez*[288], *Paris está chamando*[289], apesar do tratamento aos episódios históricos que demonstram como o clima de dissuasão foi construído pela quinta-coluna é narrado no "eixo clássico": jovens que se amam. Um dos problemas dos filmes era o fato de que o plano sentimental se sobrepunha aos fundamentos políticos e

[285] GOMES, Paulo Emílio Sales. Notícia sobre um filme. *Revista Clima*, São Paulo, n. 11, jul./ago. 1942, p. 117.
[286] Ibidem, p. 118-19.
[287] Sobre o integralismo no Brasil, Paulo Emílio recolheu farta informação de tudo o que saiu na imprensa no período. (1940-1945), totalizando cerca de 2500 notícias selecionadas através de trabalho contratado. Vale ressaltar que o acervo ainda necessita passar por higienização e incorporação na base e dados.
[288] AS LUZES brilharão outra vez. Direção: Robert Stevenson. Hollywood: RKO Radio Pictures, 1942, DVD. O filme apresenta a história de um paraquedista da Royal Air Force que consegue se infiltrar em Paris, então dominada pelos nazistas, e acaba por se apaixonar por Joan, jovem parisiense que o ajuda em sua missão.
[289] PARIS está chamando. Direção: Edwin L. Marin. Hollywood: Charles K. Feldman Group., 1941, DVD. O filme também conta a história de amor entre um americano voluntário da RAF e uma parisiense engajada na luta contra o fascismo.

educativos, dispostos em segundo plano. Em conexão com sua época, Paulo Emílio reivindica para os filmes a predileção pelos critérios políticos e educativos em detrimento aos sentimentais, a fim de que os filmes pudessem contribuir para esclarecer os espectadores sobre os perigos do fascismo, e não apenas se limitar a encenar histórias românticas apenas em uma atmosfera diferente da habitual.[290].

No comentário, Paulo Emílio defende claramente a predileção pelo fundo social como agente político e educativo com o qual as nações poderiam blindar suas consciências e resistir contra a purulência da propaganda nazista. Já filmes onde a ação ocorria em território inimigo, como os filmes *O Mártir*[291] e *Tempestade da Alma*[292], mas ambos incorrem em um erro fundamental: a representação da República de Weimar como um país risonho e feliz, antes da ascensão de Hitler ao poder. Segundo o crítico, "[...] a Alemanha que os nazistas conquistaram, era uma Alemanha doente, e Hitler soube encontrar uma fórmula de cura fictícia com a qual pretendeu envenenar e esmagar o mundo". [293] Outro aspecto que desagradou Paulo Emílio foi o modo como os dissidentes de Hitler foram representados nos filmes: velhos generais do império, professores universitários judeus, médicos famosos, etc.; segundo ele, todos os personagens estavam ligados demais ao passado. Em contrapartida, Paulo Emílio destaca que o núcleo de resistência ao nazismo era formado por uma pequena parte do povo alemão que não foi conquistada por Hitler, "[...] e essa parte não é constituída por homens velhos ligados ao mundo passado, mas por homens ligados ao mundo futuro". [294]

A crítica pautada no conteúdo desses filmes ocupa todo o artigo, relegando o comentário formal ao segundo plano e o comentário acerca do conteúdo adquire força política ao atribuir ao cinema o papel de desmascarar as perversas estratégias de corrosão social aplicadas pelo nazismo, assim como a descrição do modo como as estratégias da quinta coluna foram levadas a frente não apenas na França, mas em países como Itália, Noruega, etc., além de outros países subjugados pelo fascismo. A questão da autenticidade também se faz presente, não pautada na essência cinematográfica, mas na veracidade escamoteada pela representação histórica falsa das condições sociais à época da ascensão nazista e dos personagens do núcleo de resistência, ambos em descompasso tanto com a história, quanto

[290] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 119.
[291] O MÁRTIR. Direção: Roy Boulting. Reino Unido: Charter Film Productions, 1940, DVD. Filme baseado na peça de Ernst Toller narra a história de um pastor enviado ao campo de concentração por manifestar publicamente sua recusa aos ideais nazistas.
[292] TEMPESTADE da Alma. Direção: de Frank Borzage. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1940, DVD. O filme narra a história de uma família que vive tranquilamente nos Alpes até a ascensão dos nazistas ao poder, momento em que a família é obrigada a se separar pelas circunstâncias.
[293] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 120.
[294] Ibidem.

com o presente. Já no filme *O Grande Ditador* (1940), de Chaplin, Paulo Emílio observa como virtude do filme "[...] nos colocar diante de um Hitler estilizado, cômico e inquietante, que evoca irresistivelmente o Hitler humano, degenerado e dramático, que nos apresenta o livro de Dr. Kurt Krueger[295]". Mas o filme talvez mais servisse aos brasileiros no quesito de esclarecer para os perigos reais do avanço do nazismo é o filme *Invasão de Bárbaros*[296], ficção que mostra como um pequeno grupo de alemães desembarcou no Canadá com o objetivo de formar no interior do país "uma espécie de coluna Prestes nazista. [...] O povo brasileiro, com o seu exército e em ligação íntima com nossos aliados, no momento sobretudo os Estados Unidos, precisa se preparar para o que der e vier". [297] Apesar do bom exemplo do filme a nós, brasileiros, Paulo Emílio finaliza seu artigo diante do anúncio de um filme que seria bem melhor do que todos os citados ao longo do ensaio:

> Trata-se de Facism Wellmouth. O filme começa no fim da outra guerra. Vemos, sobre os fundamentos abalados do velho mundo, o mundo errado. Vemos inspirado por um idealismo puro, a construção errada, de uma sociedade errada, de nações erradas. O fascismo nasce e os italianos, errados, riem. O fascismo conquista a Itália e o mundo errado, ri. O fascismo toma na Alemanha a forma nazista e lá, no começo, também riem. Depois a coisa é levada a sério e resolve-se lutar. Mas luta-se errado. Milhões de alemães votam em Hindenburgo porque são contra Hitler. Votam errado. Os sociais-democratas são contra Hitler mas não querem se unir aos milhões de alemães, que, votam em Hindenburgo porque são contra Hitler. Eles acreditam que a gente que vota em Hindenburgo e Hitler é a mesma. Estão errados. Os comunistas são contra Hitler, mas acham que a gente de Hitler, a que vota em Hindenburgo, e os socialdemocratas, é tudo a mesma coisa. Chegam mesmo, por momentos, a achar que o inimigo n. 1 é a social democracia, e, episodicamente, se unem aos nazistas para desmanchar reuniões social democratas. Estão errados. O filme mostra a chegada de Hitler ao poder, o incêndio do Reichstag e tudo. A velha Inglaterra, conservadora e errada, um pouco arrepiada, mas satisfeita. O filme continua, franco e honesto, da Abissínia até Munique. A vermina fascista já se espalhou muito. Existem focos em todo o mundo. E apresentada uma série de imagens de chefes fascistas desde Hitler e Mussolini até Oswald Mosley e Plínio Salgado. Quando a Alemanha ataca a Polônia, o mundo errado resolve acertar um pouco. E dai por diante continua errando muito, mas cada vez acertando mais. As imagens finais nos deixam na expectativa do mundo certo – o mundo sem fascismo. Esse filme, cujo argumento foi feito pela História, ainda não foi feito. [298]

Podemos dizer que temos aqui na trajetória intelectual do crítico o esforço em conceber um argumento com utilidade social, com capacidade de ação, a mesma preocupação artística com que realizou, anos antes, no presídio Maria Zélia, a peça *Destinos*. Seu propósito era esclarecer os acontecimentos, evidenciar o descaso constante para com o perigo sempre iminente da ascensão fascista no âmago das crises nacionais e não menos importante, reparar

[295] Trata-se do livro *Eu fui médico de Hitler*, publicado em 1942 nos EUA.
[296] INVASÃO de Bárbaros. Direção: Michael Powell. Reino Unido: General Film Distributors Ltd., 1941, DVD. O filme pode ter sido inspirado no *If Day*, que foi uma invasão e ocupação nazista simulada das cidades de Winnipeg, Manitoba e áreas adjacentes em 19 de fevereiro de 1942.
[297] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 120-21.
[298] Ibidem, p. 121-22.

os equívocos dos filmes comentados ao longo do artigo, especificamente no que se refere à autenticidade na representação da atmosfera social e dos personagens. O argumento do filme parece sugerir a montagem linear de uma sucessão de acontecimentos que se transforma em cinejornal ao exibir imagens dos chefes fascistas, estrangeiros e brasileiro (Getúlio Vargas), além de dialogar com o ponto de vista formal apresentado em *Clima*, como podemos observar na montagem literária que sugere a cinematográfica e que organiza o vigoroso conteúdo extraído do tecido social e já aponta, mesmo que sutilmente, o caminho pelo qual o cinema deveria seguir: argumentos autênticos retirados do tecido social a serem apresentados pela montagem e voz over, combinando à ficção imagens documentais que insinuam uma manifestação direta do impacto de *Cidadão Kane* (1941) na concepção de um filme histórico-biográfico do nascimento e ascensão do fascismo em que o ocidente não figurasse apenas como herói, mas também responsável pela virulência e pelo poder esterilizador do fascismo. Nesse âmbito, nos artigos *L´Empreinte du Dieu* (1940) e *Notícia sobre um filme*, o comentário político e social predomina se contrapõe à presença residual do comentário aos diálogos, à linguagem cinematográfica e ao estilo – ponto de partida para a superação da ideologia formal do Chaplin Club e sua substituição pela ordem de prioridades pela estética social que irá prevalecer em seus textos críticos e históricos.

Até aqui, demonstramos como Paulo Emílio apresenta um índice histórico do cinema[299] e destaca algumas fases que reforçam a tese que persegue: que o cinema, apesar de ter nascido entre as artes populares e de vanguarda, conquistou sua emancipação através da definição de uma linguagem própria, pautada na montagem e no enquadramento para se consolidar antes do falado em uma arte pura, rítmica, espacial e muda que reforçam a interpretação de filmes como *A Longa Viagem de Volta* (1940) e *Fantasia* (1940) a partir da identificação prévia de elementos extracinematográficos, responsáveis por submeter o cinema à pintura, à música, ao teatro e à literatura.

A partir do impacto de *Cidadão Kane* (1941) o cinema moderno apresenta uma tentativa de síntese entre o silencioso e o falado e não por acaso, a exibição do filme no circuito comercial paulista e carioca propicia a eclosão de uma antiga polêmica: o mudo contra o falado. No artigo sobre a Polêmica do Rio, Paulo Emílio realiza um balanço e opina acerca das tendências em questão, julgando válida a superioridade estética do cinema mudo. Além das questões referentes à pureza da linguagem cinematográfica ou do estilo, pautada na

[299] Com os Irmãos Lumière, o cinema é registro; com Georges Méliès, nasce o truque e o estilo; com Edwin S. Porter a narração; com *O Assassinato do Duque de Guise* (1908), o cinema é subordinado ao teatro e a literatura e com D.W. Griffith, finalmente a linguagem cinematográfica conquista sua autonomia. Nesse contexto, o sonoro representa uma nova submissão do cinema ao teatro e a literatura.

tradição do Chaplin Club, o crítico avança ao pensar o cinema em relação à sociedade, tanto no ensaio *Notícias de um filme*, que trata dos filmes antinazistas, quanto no comentário ao filme *L´Empreinte du Dieu* (1940), de Léonid Moguy. Sobre a importância da realidade social na definição do conteúdo, Paulo Emílio pensa o cinema enquanto expressão de uma sociedade, cujo dever é desfazer os mal-entendidos inoculados pelas nações inimigas ou apresentar a realidade social através do cinema. No conjunto de seus ensaios, a análise formal do filme é realizada a partir de sua localização prévia em um índice histórico que estabelece o cinema sonoro como deterioração da linguagem e do estilo alcançado pelo cinema mudo. A reflexão acerca da dimensão social do cinema na obra de Paulo Emílio não aparece, nesse contexto, harmonizada à análise formal centrada na retomada da autonomia cinematográfica através do desenvolvimento de uma linguagem essencialmente cinematográfica a partir da síntese entre o mudo e o falado.

Nos ensaios sobre cinema escritos por Paulo Emílio entre 1941 e 1942, notamos a presença de dois polos que orientam seu pensamento: o primeiro associado à noção histórica do cinema, pensada através da reflexão sobre as etapas do desenvolvimento da linguagem cinematográfica e do estilo; e o segundo ao pensar a obra em relação ao contexto social e suas condições específicas de produção. É claro que tanto em um conjunto quanto em outro, podemos observar sempre a presença residual de comentários referentes à linguagem, ao estilo e a expressão social, mas ainda os procedimentos não estavam harmonizados na configuração que sua crítica iria tomar, talvez pelo fato de que o próprio cinema ainda não havia encontrado a harmonia entre forma e conteúdo, entre arte e fenômeno no delineamento de uma estética social.

Em suma, podemos dizer que já há a presença de todos os recursos que Paulo Emílio lançará mão mais tarde ao estabelecer a linguagem, o estilo e a expressão social enquanto linhas mestras do método crítico e histórico que irá empreender no propósito de ativar no Brasil o gosto pela cultura cinematográfica. O índice histórico que Paulo Emílio estabelece possibilita a compreensão da linguagem cinematográfica e a formação de um estilo específico que lhe permite examinar o cinema sonoro a partir da presença de elementos extracinematográficos: em *Fantasia*, do ballet e da música, em *Caminho Áspero* (1941), do teatro e em *A Longa viagem de volta* (1940), da pintura. A análise dos aspectos externos se detém na autenticidade do conteúdo e na função social que o cinema pode (e deve) exercer. No conjunto de seus ensaios em *Clima*, nota-se que nos primeiros há a predominância do comentário à linguagem e ao estilo, e, nos dois últimos, é imperiosa a presença do comentário à expressão social dos filmes, mas não há a harmonização entre linguagem, estilo e expressão

social, entre arte e fenômeno. Mas esse quadro irá mudar progressivamente mediante o contato de Paulo Emílio com o contexto cultural francês, levando-o a compreender o fenômeno cinematográfico enquanto folclore da era industrial que se apropria de outras artes para renovar-se enquanto expressão; característica fundante de sua linguagem e ponto de partida para a formação do estilo, que, ao lado do conteúdo, apresentam-se enquanto expressões sociais de uma determinada época.

Capítulo 2 - Crítica, história e festivais de cinema na Europa

Ao tratarmos do período compreendido entre o último artigo sobre cinema que Paulo Emílio publica em *Clima* (*Notícia sobre um filme*, jul., ago. 1942) e o início de sua estada de estudos em Paris no primeiro semestre de 1946, nota-se o claro engajamento do intelectual na luta contra o fascismo, que o motiva a integrar a Batalha da Borracha, a se aventurar na produção de um filme sobre o esforço de guerra e a participar do processo de redemocratização do país com o engajamento na Esquerda Democrática. Em *Paulo Emílio no Paraíso*, José Inácio afirma que o fim da II Guerra Mundial e do regime de Getúlio Vargas concatenado ao "[...] reaparecimento do espectro integralista no quadro político nacional" pareceu a Paulo Emílio um fracasso pessoal, um dispêndio de esforços que ao final de tudo havia sido em vão. Já formado em filosofia (1944) e desiludido com a capacidade de ação da esquerda diante da reativação do integralismo, Paulo Emílio dá "[...] uma guinada pessoal, partindo para a França. A política, desse instante em diante, continuaria em suas opções frente à vida. A cultura, contudo, a dominaria e a conduziria". [300]

Sem abandonar a política do espectro de seus interesses, o crítico de cinema e militante político, desiludido com os rumos políticos do Brasil irá encontrar na França a oportunidade de participar do movimento de cultura cinematográfica que então se formava – espaço para sua atuação política no sentido cultural. Dito isso, no segundo capítulo o leitor poderá compreender um pouco do conjunto de ideias que participaram da formação de Paulo Emílio nos terrenos da crítica de cinema e da animação cultural. Será no curso do Institut des Hautes Études Cinématographiques que o crítico irá aprimorar um método de ensino fundamentado no estudo das teorias do cinema e na importância da sociabilidade para a formação cultural, ou seja, a necessidade de assistir e debater os filmes estudados nos cursos teóricos. Além do IDHEC, a *Cinémathèque Française* foi o espaço em que pôde assistir sistematicamente aos velhos filmes, senão a maioria, conhecidos até então apenas através de livros.

Outra discussão de grande importância para o período se refere às contribuições e aos limites dos festivais de cinema, em suas distintas modalidades, como o de Cannes, pautado no lançamento de filmes novos, o de Veneza, premiando lançamentos e exibindo clássicos, assim como os festivais belgas (Bruxelas e Knokke-le-Zoute), ao conceberem exposições e promoverem manifestações teatrais e musicais. A partir da descrição dessas modalidades de

[300] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 266-69.

animação cultural, examinaremos o papel da crítica de cinema na formação do gosto do público de cinema, dando relevo ao alcance e aos limites de sua capacidade de participar da consagração ou condenação de um filme, ou ainda veremos como se opera a distinção entre crítica impressionista e crítica, a primeira marcada por impressões e pela falta de sistematização, de um ordenamento interno de ideias, de um método ou abordagem tal qual podemos observar na crítica de cinema forjada a partir da combinação critérios artísticos e científicos.

Destacada a importância das instituições e das manifestações de cultura cinematográfica para a formação de Paulo Emílio, em especial no que se refere ao campo da difusão cultural, trataremos da relação que o intelectual estabelece com a Association pour la recherche filmologuique, grupo que à época compreende o cinema como um fenômeno social passível de ser analisado cientificamente. Além da filmologia, será frisada a importância das ideias de André Bazin para as discussões teóricas a respeito do delineamento de uma estética social para o cinema no pensamento de Paulo Emílio, que o permitirá abandonar paulatinamente a predileção pela montagem para colocar em seu lugar noções capazes de congregar em um método a grande pluralidade de problemas artísticos, ideológicos e sociais. Se em *Clima*, sua preocupação será com a alocação do cinema não apenas como entretenimento, mas como uma arte, e posteriormente, uma arte capaz de participar no combate ao fascismo e aos ideais burgueses. Mas nesse novo momento, Paulo Emílio irá consolidar a compreensão do cinema não apenas como entretenimento e como arte, mas também como fenômeno social, capaz de ser ao mesmo tempo ou separadamente arte, propaganda, mercadoria, etc., o que em seu pensamento irá significar a alocação do comentário à expressão social como ponto de partida da análise da linguagem e do estilo, ou seja, dos aspectos formais submetidos ao conteúdo do filme.

Os desdobramentos deste novo ambiente de ideias no pensamento de Paulo Emílio serão reconstituídos texto a texto, mais precisamente àqueles que o crítico, na condição de correspondente internacional do jornal *O Estado de S. Paulo*, publica em duas séries de ensaios: *Panorama do Cinema* (1947-48) e *Os festivais de cinema de 1949* (1949-50), além da série que publica na revista *Anhembi* sobre o festival de *Veneza 1952* (1952-53), três séries que oferecem no conjunto um panorama das transformações do pensamento cinematográfico de Paulo Emílio diante das programações que havia assistido em alguns festivais de cinema que havia participado entre 1946 e 1953 no continente europeu. No primeiro conjunto, observamos ainda a presença da predileção da montagem e do específico fílmico no comentário que tecerá aos documentários soviéticos exibidos no Festival de Cannes (1946),

mas o comentário virá acompanhado da crítica à perseguição da política cultural soviética a cineastas como Serguei Eisenstein, afinal nos filmes soviéticos comentados a montagem mais uma vez dava mostras de sua vitalidade na composição autêntica dos documentários que retratam a luta dos russos e dos povos dominados contra o fascismo.

No último artigo da série, Paulo Emílio se dedica aos filmes suecos exibidos no Festival de Bruxelas (1947), com o fim de demonstrar como a obra de cineastas como Victor Sjöström ou Mauritz Stiller se constituíam como o ponto de partida de uma fisionomia nacional, uma tradição à qual os filmes contemporâneos comentados são imediatamente associados. Ao identificar no cinema contemporâneo uma fisionomia nacional identificável anteriormente, nota-se a importância da história do cinema na formação de novos cineastas no interior das manifestações de cultura cinematográfica.

Ao examinar a segunda série de ensaios, publicada um ano depois, veremos como Paulo Emílio adere às ideias cinematográficas de sua época ao comentar o filme *Ladrões de Bicicleta* (1948), marcado tanto pelos desdobramentos da profundidade de campo e do plano-sequência quanto pela autenticidade de seus temas e paisagens. Sob a égide da autenticidade cinematográfica, o comentário ao filme brasileiro *Sertão* (1949) é acompanhando da proposição de que a perfeição formal não deveria ser considerada como critério absoluto para se gostar de um filme, lição que mais tarde estará na base de sua narrativa em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Dois anos depois, ao comentar o filme *A vida de Oharu* (1952), premiada no Festival de Veneza, a linguagem teatral e literária não será mais considerada como uma presença inoportuna, mas como critério explicativo do sucesso artístico do filme – representação autêntica da cultura japonesa. Em conjunto, veremos como a atividade crítica e a estratégia de animação cultural de Paulo Emílio se desdobrará a partir do contato e integração com contexto cultural que encontrará na Europa a partir de 1946.

Após delinear aspectos centrais da formação crítica de Paulo Emílio e nos atentarmos para a importância da animação social para o desenvolvimento da cultura cinematográfica, empreenderemos o esforço de nos debruçar sobre o início da formação de Paulo Emílio como historiador de cinema. Para tanto, trataremos da formação das pesquisas históricas na França a partir do exame de obras de historiadores como Bardèche e Brasillach, Georges Sadoul, Carl Vincent, René Jeanne, etc., para finalmente, demonstrar como o historiador brasileiro irá empregar o aprendizado no delineamento de uma metodologia de investigação histórica ao comparar recepção imediata e recepção histórica aos filmes do passado, estratégia que o capacitará para analisar as ideologias em jogo, sejam elas artísticas ou sociais a partir do enfrentamento com os filmes e novas fontes de pesquisa. Por último, demonstraremos que, ao

lado da formação do público, da crítica e de cineastas, a formação das pesquisas históricas na França irá assumirá maior importância em sua ação político-cultural, ao pesquisar e redigir o livro sobre Jean Vigo e ao mobilizar seus esforços para identificar na história da cultura cinematográfica brasileira a fisionomia e a curva de sensibilidade de nosso público, que mais tarde irá congregar história, crítica e animação cultural no projeto de formação do campo cinematográfico brasileiro.

2.1 - Animação Cultural e Crítica de Cinema

Na época em que Paulo Emílio estudou no IDHEC - Institut des Hautes Études Cinématographiques, José Inácio lista a grade curricular do curso, composto pelas disciplinas de "[...] Etnologia, História do Cinema, História do Figurino, História da Vida Social, Literatura Comparada ao Cinema", etc., [301] que no conjunto demonstra a importância dos estudos artísticos e sociais para a formação de seus alunos. Todos eles, assim como o restante da nação francesa, deveriam compreender que o "primeiro embrião de uma universidade de cinema" deveria demonstrar que o cinema não era apenas uma arte ou um comércio, propósito central do conteúdo teórico voltado para a formação de "[...] diretores de cinema, de produção, os futuros assistentes de operação, montadores, engenheiros de som, roteiristas, decoradores e figurinistas". [302]

Sem podermos avançar na delimitação das disciplinas que Paulo Emílio cursou no IDHEC, seguindo fontes que liguem a frequência nas disciplinas ao delineamento de sua atividade crítica e cultural, encontramos ao organizar seu arquivo pessoal o sétimo número boletim do IDHEC, datado do primeiro semestre de 1947. No boletim, duas publicações nos chamam a atenção: a primeira se concentra na delimitação de estratégias de formação cultural a partir do cinema e a segunda, estabelece a partir de uma crítica ao filme *Fantasia* (1940) o procedimento crítico, ou o método analítico ensinado no instituto.

No campo da difusão cultural, o primeiro artigo, com o nome sugestivo *Cinéma et Culture: Comment Répandre une Culture Cinématographique*[303], assinado pelo IDHEC, apresenta o cinema como um instrumento educacional de massa, o maior transmissor de conhecimentos, ideias e valores deste tempo. "Ele (o cinema) constitui – conscientemente ou não – o mais poderoso instrumento de formação do homem". Mais a frente, o texto destaca

[301] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 292.
[302] GRONIER, J. P. A. Conservatoire du Cinéma. *Regards*, n. 11, Paris, 15 Jun. 1945, p. 8.
[303] *Cinema e Cultura: como difundir a cultura cinematográfica?*

que pela primeira vez, uma arte contempla ao mesmo tempo o prazer e o saber em sua multiplicidade, "[...] a cultura cinematográfica constitui, pela força das coisas, a base de toda a cultura geral para três quartos das pessoas", o que a torna um assunto de interesse de todos aqueles que têm em suas mãos "o destino cultural do país". Acerca dos filmes, a plataforma para uma cultura cinematográfica do IDHEC não prioriza a perfeição e não se importa se o filme é médio ou medíocre, pois através dele é possível aprender e esclarecer todos os problemas contemporâneos, todo o campo da experiência humana. Assim compreendido, o cinema "[...] não se limita aos setores do divertimento, da ficção ou da informação pura; a todo o momento ele conserva os setores da política, da sociologia, da história, das ciências ou da filosofia e da metafísica", conhecimentos aplicados no enriquecimento cultural do público. Do ponto de vista metodológico, o texto do IDHEC sugere uma estratégia pedagógica voltada à formação cultural a partir do "método de ensino direto e o método de frequentação". [304]

O método foi inspirado em práticas pedagógicas voltadas à iniciação em pintura e literatura, cujo papel do ensino direto reside no desenvolvimento da inteligência, e do método de frequentação, voltado à sensibilidade do sujeito, "[...] ambos abrangendo o campo total de suas faculdades". Dentro dessa perspectiva, cabe ao orientador ensinar o "porque" das coisas a partir de exposições sobre história, geografia, ciência, arte, literatura ou pintura, ou seja, explicar, para posteriormente demonstrar "como" este processo se desenvolveu a partir da consulta de livros e pinturas, ou no caso do cinema, ao ver os filmes. Já o método de frequentação era o utilizado por cineclubes e cinematecas, pois era necessário ver muitos filmes para delinear a capacidade crítica do sujeito que pretere tratar dos problemas cinematográficos. Esse método de ensino "[...] aplicado à inteligência será, em matéria de cultura cinematográfica, o da leitura, da reflexão, da explicação do grupo de estudos, de análise do filme, do debate contraditório". [305]

Ao lado da importância da frequência em espaços de cultura cinematográfica indicado no artigo, como complemento à formação teórica oferecida pelo IDHEC, nota-se o propósito de delinear um esquema capaz de orientar novos críticos em seu ofício, como é sugerido na crítica ao filme *Fantasia* (1940), de Jean Leduc, revelador das diretrizes do instituto pelo fato de que o autor é apresentado como diplomado da primeira turma do instituto. No artigo, Leduc analisa o filme em partes, divididas em documentação (A), seção que reúne informações genéricas, informações sobre o autor, a análise do roteiro que se divide em

[304] Cinéma et Culture: Comment Répandre une Culture Cinématographique. *Bulletin de L´I.D.H.E.C. – Institut des Hautes Études Cinématographiques*, n. 07, Paris, jan./fev., 1947, p. 06.
[305] Ibidem.

destacar o objetivo do filme, as obras musicais e a decupagem das sequências. Em seguida, trata da evolução do estilo (B) de Disney partir da análise dos filmes que produziu ao longo de sua carreira, abrindo caminho para a análise cinegráfica (C) ao apontar os princípios gerais do filme, as condições de realização, os elementos visuais e sua relação com a música. Do ponto de vista crítico, Leduc ressalta aspectos gerais, visuais e técnicos sobre o filme, tendo como último esforço analisar a ressonância e as contribuições do filme (D) para o público, crítica e para os realizadores ou ainda ao destacar os sujeitos envolvidos no debate crítico. [306] Assim estruturado, o ensino da cultura cinematográfica através de aulas teóricas e exibições para o público em geral, críticos e realizadores, consolida-se como estratégia pedagógica para a formação de um sistema que se organiza ao redor da obra, ou mais precisamente, dos velhos filmes, e que estará na base das iniciativas de Paulo Emílio à frente da Filmoteca do MAM-SP, na realização de festivais e ciclos de estudos de cinema.

A importância da crítica cinematográfica na estratégia de formação de público, realizadores e novos críticos exigem reflexões consistentes acerca da tarefa e do papel do crítico de cinema. Para tanto, Bazin estabelece um excelente retrato dos desafios da crítica de cinema no artigo *Misére, Servitude et Grandeur de la Critique de Films* (1949) publicado na *Revue Internationale du Cinéma*, de orientação cristã, onde o crítico francês problematiza a questão partindo da análise das funções e do estágio de desenvolvimento da crítica cinematográfica na França, ao mesurar a real importância da crítica na consagração comercial de um filme. [307] Bazin compara a crítica cinematográfica à teatral e demonstra que se para o teatro, a crítica tem um papel fundamental no sucesso de uma peça, mesmo que em alguns casos, a presença de algum artista consagrado possa aplacar os efeitos de uma crítica negativa, resguardadas as exceções, a crítica cinematográfica possui menor importância para o sucesso comercial dos filmes ao amparar seu argumento no caso da recepção negativa unânime da crítica francesa ao filme *Ali-Baba e os 40 ladrões* (1944), [308] naquele momento um sucesso esmagador de bilheteria[309]. As considerações de Bazin refletem a contradição presente entre a crítica e o público, o "pico da bandeira" e "a planície da Cinelândia", que notamos na recepção favorável da crítica brasileira a filmes como *A Longa Viagem de Volta* (1940) e *Cidadão Kane* (1941), ao mesmo tempo vaiadas ou abandonadas no meio da sessão pelo público brasileiro.

---

[306] LEDUC, Jean. Fantasia. *Bulletin de L´I.D.H.E.C. – Institut des Hautes Études Cinématographiques*, n. 07, Paris, janv./févr., 1947, p. 12-16.
[307] BAZIN, André. Misére, Servitude et Grandeur de la Critique de Films, p. 17-20. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n° 02, 1949, p. 17
[308] ALI BABA e os Quarenta Ladrões. Direção: Arthur Lubin. Hollywood: Universal Pictures, 1944.
[309] BAZIN, André. Op. cit, 1949, p. 17.

Tal contraposição entre nobre arte e arte popular que observamos na Polêmica do Rio se manifesta no contexto francês de outro modo: os críticos não se batem pelo silencioso ou pelo sonoro, mas pela importância ou não em agregar as lições científicas às críticas cinematográficas. Se nos ensaios de Paulo Emílio, sentimos a análise dos aspectos artísticos e científicos em separado, o mesmo ocorrerá em livros como o de Georges Sadoul, ao concentrar-se apenas nos aspectos técnicos em relação aos critérios artísticos em *L´Invention du Cinéma* (1832-1897). Ou ainda a capacidade de Gilbert Cohen-Séat escrever um livro sobre cinema sem analisar nenhum filme. Voltaremos a essas querelas mais a frente. O que importa no momento, seguindo as ideias de Bazin, é entender como o campo das pesquisas cinematográficas estava disposto na França nos anos em que Paulo Emílio lá viveu.

Após 50 anos, Bazin compreende que a crítica cinematográfica assimilou o aporte de métodos de pesquisa e de análise universitária, seja por sua vitalidade ou pela ausência de tradição ou mesmo de método da crítica cinematográfica, diferentemente da crítica literária, dedicada às grandes obras. No caso de cinema, os escritores ou críticos literários que ocupavam nos hebdomadários a coluna de cinema elaboravam suas análises segundo pré-julgamentos implícitos, não importando a qualidade dos filmes:

> Assim nasceu uma crítica impressionista e distinta que, de qualquer modo, aprende pouco a pouco sua tarefa, mas fica fatalmente marcada por sua origem. Ela deve reconhecer o mérito do bom gosto, da boa vontade e, sobretudo, do amor sincero ao cinema. Apesar de que isso seja um paternalismo ingênuo, ela contribui incontestavelmente para a defesa da novidade, da audácia, da pesquisa. [310]

Ao reconhecer a importância desta primeira crítica, fundamentada em critérios artísticos, pelo gosto ou paixão pelo cinema, Bazin afirma que ao final do cinema mudo existia na França uma escola crítica onde os julgamentos foram confirmados pela História, mas na grande maioria, as críticas de fãs e escritores de cinema ocupavam a grande parte dos comentários aos filmes publicados nos jornais. Após demonstrar a presença de lições críticas que resistiram ao envelhecimento, como as ideias de Delluc, Moussinac, Charensol, Arnoux e Jeanne, que nos anos 1940 são republicadas em coletâneas ou organizadas em livros, Bazin observa no período o fortalecimento de uma crítica cinematográfica pautada mais na ciência do que no gosto, mais na experimentação do que na intuição. Nas considerações do crítico essa "evolução" possuía sua origem na publicação de "obras técnicas" sobre o cinema, como a "[...] monumental *Histoire Général* de Georges Sadoul, crítica às *Lettres Françaises*, é sem

[310] Ibidem, p. 18.

dúvida a principal, mas parece que a coisa esteja na moda, pois nós vemos há cinco anos se multiplicarem os livros sérios sobre cinema". [311]

Após tecer o comentário, Bazin observa a evidência de uma tendência semelhante na Inglaterra e na Itália, que em conjunto constituem "[...] todo um movimento interessado pelos problemas intelectuais do cinema em que a manifestação mais ativa e a mais interessante é sem dúvida a multiplicação dos cineclubes". Delimitado o movimento e seus atores, o papel da crítica científica consiste em participar da formação cineclubista, já que era no seio das entidades que havia o público especializado para esse "gênero científico" de considerações sobre o cinema: "Assim se constitui há quatro ou cinco anos uma situação parcialmente comparável aquela da literatura: um público de elite para uma crítica de elite". [312]

Ao comparar a função da crítica literária e teatral à crítica cinematográfica, Bazin observa que diferentemente das primeiras modalidades, a cinematográfica, carente de tradição e métodos próprios, aventurou-se em distintos campos do conhecimento, artísticos e científicos, esse último consolidando-se a partir da formação dos cineclubes impulsionados pela realização de festivais de cunho cultural e histórico, permitiu a ampliação e formação de um público específico para as grandes obras da história e do presente do cinema. Fica evidente a distinção entre os públicos intelectualizados e o grande público. O fortalecimento do público especializado para o qual se dirigiam as críticas mais científicas, em contraposição às "críticas impressionistas", são estímulos novos suscitados "pela moda". [313]

A publicação de trabalhos sobre cinema, pensado agora em bases artísticas e científicas, ganha corpo com o andamento dos trabalhos das cinematecas, ao prospectar, restaurar e difundir filmes antigos em grandes retrospectivas, festivais e cineclubes, que permitem aos historiadores e críticos entrar em contato ou renovar impressões sobre os filmes, agora comentados sob uma perspectiva científica, que passa a encarar o cinema não apenas como arte ou entretenimento, mas como fenômeno, de tal modo que Bazin questiona o que os críticos de cinema poderiam fazer diante de um "[...] fenômeno estético radicalmente inédito", atravessado por questões referentes às "[...] infraestruturas econômicas, sociológicas, psicológicas", a não ser incorporar na análise cinematográfica toda essa "tradição metodológica"? [314]

O crítico francês apresenta em seus comentários uma crítica que naquele momento encontrava-se em um estágio transitório, com a formação de críticos, público e realizadores,

[311] Ibidem, p. 19.
[312] Ibidem.
[313] Ibidem.
[314] Ibidem.

cujo resultado era incapaz de prever, mas estava evidente que a maioria dos críticos continuaria desejavelmente a seguir a crítica impressionista levada adiante por "[...] jornalistas de gosto, cultivados e inteligentes", mas uma minoria poderia se orientar em certas concepções dessa crítica científica a fim de seguir um caminho independente, em que não seria necessário recorrer à crítica literária. Segundo Bazin, a crítica científica deveria ser constituída como uma "[...] teoria da sociologia da arte aplicada ao cinema", concebida a partir do emprego de noções da psicologia do espectador seguindo os critérios da "psicanálise social e individual"; ser capaz de identificar e examinar mitos relacionados ao roteiro, aos atores ou aos estilos, para apenas então "[...] começar a vislumbrar o lugar e o significado desta ou daquela obra cinematográfica". Apenas ao seguir essas orientações prévias, os críticos poderiam "[...] começar a análise propriamente estética com alguma chance de sucesso" e dessa forma entrarem "[...] em uma nova época da crítica cinematográfica, um tempo ou uma inteligência mesma do cinema, sempre indispensável, não será mais suficiente". [315]

Ao se referir à inteligência mesma do cinema como um limite, ou uma abordagem insuficiente, Bazin reafirma sua posição em abordar o cinema a partir de perspectivas artísticas e científicas, enquanto fenômeno social. Não por acaso, Bazin ressalta como sinal precursor da formação da nova crítica "[...] o nascimento e o desenvolvimento rápido do Centre International de Filmologie", o que não significava que a crítica deveria seguir os princípios filmológicos, mas que asseguravam a impossibilidade de prosseguir ignorando pesquisas de outros campos da ciência e das artes, como por exemplo, os trabalhos de história literária e de filologia de Albert Thibaudet, [316] que no livro *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936), mais propriamente no prefácio, executa as mesmas distinções que Bazin em seu artigo, entre a crítica impulsionada pelo "amor pelas letras", alocada no mais "baixo nível" e a noção crítica fundamentada na compreensão de que o "estilo em literatura" é esboçado e encetado no real, e coincide "[...] mais fielmente com as transformações imprevisíveis da duração viva, mais adequada para adaptar as dimensões ordinárias da vida humana à realidade e ao produto de uma atividade humana". [317]

As considerações de Thibaudet sobre o modo como o estilo deriva da atividade humana nos conduz a uma posição crítico-histórica que será exemplar para Bazin ao defender a harmonização entre forma e conteúdo como estratégia para atingir uma estética social, outro

[315] Ibidem, p. 20.
[316] Ibidem.
[317] THIBAUDET, Albert. Préface, p. VII-XI. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Éditions Stock, 1936.

problema que toma forma no período, amparado em uma cultura cinematográfica forjada entre os critérios artísticos e científicos que também ecoam nas montagens pedagógicas de alguns festivais do período e que compartilham desafios semelhantes da crítica e dos cineclubes.

Dentre os desafios dos Festivais, entre eles difundir a cultura cinematográfica, talvez o que mais tenha avançado foi o Festival Mondial de Beaux- Arts (1947), ao apresentar, ao lado dos filmes, as Expositions Culturelles, divididas em três temáticas. A exposição Le Film exibiu 64 painéis ilustrados de fotografias e de textos, traçaram de maneira didática os problemas econômicos, sociais e artísticos que possuem o cinema. A Exposition de livres et revues de cinéma reuniu 760 volumes provenientes das coleções cinematecas belga, francesa, estadunidense, dinamarquesa, sueca, italiana e suíça, além de 200 revistas de cinema de várias nacionalidades.[318] Por último e não menos notável, a Exposition de Maquettes du 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. [319]

Apesar da contribuição cultural de Bruxelas, que a diferenciava diretamente do certame considerado mundano de Cannes e a aproximava ao Festival de Veneza, produziu impactos significativos em Paulo Emílio, ao adaptar modelos de festivais de cultura cinematográfica ao contexto brasileiro, já pensado na Europa como instrumento capaz de retirar o cinema da crise que o impactava a partir da animação da vida social cinematográfica. No artigo *Knokke * Venezia * Cannes,* André Ruszkowski destaca a lamentável dispersão dos filmes de qualidade e a participação de filmes medíocres, o que levou os críticos a proclamar uma crise geral do cinema, e a imprensa rapidamente alertou o público sobre o "lado mundano" no festival. Mas mesmo assim, destaca que "[...] parece necessário manter o princípio de grandes manifestações internacionais, capazes de desenvolver as qualidades espirituais e artísticas das obras cinematográficas". Para Ruszkowski, as mostras organizadas mais à margem dos festivais tiveram uma importância inesperada, como o Festival du film expérimental et poétique (Knokke-le-Zoute); o infantil (Veneza); de amadores (Cannes);

[318] O *Festival Mondial du Film et des Beaux- Arts. Extraits du rapport général.* Bruxelles, 1947, p. 16-9.
[319] Ibidem.

sessões especializadas (Veneza); retrospectivas (Cannes), "[...] assim como pequenos eventos na evolução cultural do cinema". [320]

Nesses certames de cultura cinematográfica, dos quais Paulo Emílio participa na condição de *festivalier* ou júri, a difusão dos filmes novos e antigos era uma pequena parte de um grande conjunto de atividades políticas e sociais relacionadas à formação de um movimento internacional voltado para a preservação, difusão e formação cultural de realizadores, críticos e público e intervindo, desse modo, no desenvolvimento artístico do cinema a partir do estudo histórico do cinema e das artes em geral. Todo um campo político agia em distintas frentes, ao favorecer o encontro de pessoas vindas de diversos países do mundo "[...] em um contexto que os liberam dos problemas cotidianos da profissão, favorecem as trocas e a colaboração internacional no plano artístico, cultural, científico e comercial". Nos festivais, ainda havia reuniões da "[...] Filmologia, dos Arquivos do Filme, da Imprensa cinematográfica, dos Cineclubes, dos Industriais", além dos contatos profissionais travados na esfera individual. Outro ponto fundamental seria ainda a participação de pessoas que não pertencessem aos círculos de cultura cinematográfica europeus, que, "[...] apesar dos obstáculos geográficos e psicológicos" poderiam dar "[...] às trocas de ponto de vista uma característica verdadeiramente universal". [321]

O movimento cultural europeu, impulsionado após o fim da guerra, procurava através dos festivais ampliar as redes de cooperação internacional, contatos comerciais e formação cultural de todo um sistema que se organiza ao redor das obras para retirar o cinema da crise artística que havia sido detectada nas mostras cinematográficas. Segundo Jean de Bongnie, redator cinematográfico do jornal *La Métropole*, de Anvers, *Il faut repenser la formule des Festivals* (*Precisamos repensar a fórmula dos Festivais*). Entre algumas reflexões, Bongnie destaca que o festival de Knokke havia sido salvo pela mostra de filmes experimentais e poéticos, compartilhando da impressão de Ruszkowski. Para superar a crise, não adiantaria os estúdios investirem em mais vedetes, em propaganda fútil nas revistas de cinema, mas no debate intelectual e artístico: "O proveito seria duplo: para os organizadores, precisar, ajustar e adaptar às concepções milenárias à atualidade mais avançada, tirar as coisas novas do tesouro antigo; e semear noções justas entre os participantes, críticos, representantes da corporação, cenaristas e diretores". [322]

---

[320] RUSZKOWSKI, André. Knokke * Venezia * Cannes. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n. 04, 1949, p. 29.
[321] Ibidem.
[322] BONGNIE, Jean de. Il faut repenser la formule des Festivals. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n. 4, 1949, p. 35.

Ao compreender a atmosfera e os princípios dos festivais de cinema de 1949, tendo em vista o claro interesse em aplicar as lições culturais cinematográficas do passado ao delineamento artístico dos filmes futuros, o Festival de cinema experimental e poético de Knokke-le-Zoute foi um "[...] verdadeiro curso superior de estética do cinema". [323] Ao assistir e julgar os filmes do festival, Paulo Emílio tem a oportunidade de assistir filmes de notável valor formal, o que certamente contribuiu para fortalecer as reflexões sobre a relação entre forma e conteúdo, tema que discutiremos posteriormente. Além da formação adquirida nos festivais de cinema, nas mostras da Cinémathèque Française e nos cursos do IDHEC, nota-se ainda a aproximação de Paulo Emílio com a Association pour la recherche filmologique, entidade que reúne especialistas de distintas áreas do conhecimento científico no propósito de alcançar campos em que a crítica de arte era incapaz de tocar, ao compreender o cinema como fenômeno social.

2.2 - Falso amigo da Filmologia

Na Europa, o estudo do cinema não apenas como arte, entretenimento ou comércio dá lugar à consciência de que sua dimensão social não é secundária, mas o ponto de partida de toda a produção humana. Até a II Guerra Mundial, o comentário sociológico dirigido ao cinema tinha como foco compreender "[...] principalmente seu o divertimento que ele representa, ou ainda o tipo de cultura e incultura que ele espalha", como precisaram François Albera e Martin Lefebvre. Segundo os autores, "[...] antes do fim da guerra, a livre circulação de filmes reencontrados é acompanhada de uma reflexão sobre as responsabilidades do cinema durante o período anterior, em particular a lavagem cerebral e a propaganda belicista". Dentro deste movimento, a ascensão de regimes fascistas e militares na Europa atuou diretamente na eliminação dos cinemas militante, operário, independente e de vanguarda, eliminando a quase totalidade de iniciativas que se sobrepunham à *usina de sonhos* que representava o cinema comercial. [324]

Diante do contexto, a Association pour la recherche filmologique nasce da publicação do bem sucedido livro de Gilbert Cohen-Séat, intitulado *Essai Sur Les Principes d´une philosophie du cinéma* (1946). Em sua obra, o autor apresenta algumas noções fundamentais sobre o que seria este novo modo de compreender o cinema como fato social. Para tanto,

[323] DUCA, Lo. Notes sur le Festival International du Film Expérimental et Poétique. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n. 4, 1949, p. 36.
[324]ALBERA, François; LEFEBVRE, Matin. Présentation. Filmologie, le retour ? *Cinémas: revue d'études cinématographiques* / *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 16.

Cohen-Sèat defende como fórmula a reunião de observações bastante diversas, conciliando "[...] problemas brutos, hipóteses aproximativas e pormenores a eventos perfeitamente contraditórios e sempre mal estabelecidos. Nós devemos recorrer ao testemunho das ciências constituídas, recorrendo à autoridade das fórmulas e das doutrinas reconhecidas". [325]

A proposta do livro não visa "[...] fornecer conclusões definitivas, nem soluções práticas aos problemas do cinema, mas de colocar e de situar as questões e observar os incidentes principais" a partir de "mistura híbrida" de noções artísticas do passado e as novas e estimulantes ideias emprestadas das ciências. [326] Nesse sentido, Cohen-Séat defende a necessidade de estudar o cinema a partir de bases científicas já consagradas, porque, segundo ele, o espetáculo cinematográfico não pode ser compreendido a partir de "[...] reflexões completamente subjetivas e flutuantes, cara aos jovens e aos artistas que discutem sem nenhum rigor. Isto significa se debruçar metodicamente sobre o cinema, do triplo ponto de vista que caracteriza todo o objeto de estudo: filosófico, científico e prático". [327] Para o autor, estava claro que não se poderia "[...] abandonar o cinema à anarquia, nem esperar a organização de uma disciplina espontânea". [328]

Ao contrário, Cohen-Séat utiliza a filosofia para compreender alguns problemas suscitados pelo fenômeno cinematográfico, como a presença do público, a emoção cinematográfica, a técnica e o significado do cinema e das formas de linguagem convencional, oferecendo uma prévia de como o cinema poderia se valer da Filmologia para constituir uma disciplina capaz de analisar a multiplicidade de problemas suscitados pelo filme em bases científicas. Segundo Albera, Cohen-Séat em seu *Essai* (1946) fundamentou-se na necessidade de estabelecer uma ciência filmológica diante das características incontroláveis do cinema e sua periculosidade[329], como havia sido comprovado pelo uso do cinema como instrumento de manipulação das massas. Para Albera, é partir do livro de Cohen-Séat que o cinema é analisado em sua dimensão de meio de comunicação de massa. O historiador francês demonstra como a situação imediata do após guerra explica em grande parte esse fenômeno, essa consciência nova da dimensão social do cinema, que até então se concentrava em compreender tipo de divertimento que o cinema representava a cultura ou incultura que ele difundia, ou ainda sua influencia sobre os comportamentos, mas após o emprego do cinema

[325] COHEN-SÉAT, Gilbert. *Essai Sur Le Principes d´une philosophie du cinéma.* Paris: Presses Universitaires de France, 1946, p. 11-3.
[326] Ibidem.
[327] Ibidem, p. 188.
[328] Ibidem, p. 189.
[329] Ibidem, p. 18.

na propaganda de guerra, "[...] conduziram à reflexão sobre a crise moral do cinema que desencadeou sua capacidade de mobilização emocional das massas". [330]

Procurando ampliar seus instrumentos de análise, Paulo Emílio se interessa pelo livro e pelo movimento, aproximando-se da recém-fundada *Association pour la recherche filmologique*. Ao investigar o arquivo pessoal do crítico conservado pela Cinemateca Brasileira, são poucas as correspondências ativas (remetidas) do crítico, mas poderemos acessar essa história a partir das respostas a ele remetidas tanto pelos representantes da *Association*, quanto dos interlocutores brasileiros envolvidos. Do conjunto de cartas remetidas pela *Association*, a primeira é assinada por Bernard Pingaud, integrante da Comissão Executiva, em 25 de outubro de 1946:

> Nós nos permitimos responder à vossa alta atenção com o livro que o senhor recebeu, *Essai sur les príncipes d´une philosophie du cinéma*. A acolhida que encontrou essa obra fez nascer o projeto de um Centre International de Recherches Filmologiques. A pequena nota impressa que nós anexamos à carta indica as linhas gerais (essa nota é geralmente acompanhada, com o fim de difusão, de uma exposição sumaria que nós acreditamos poder contribuir). Estamos convencidos que este projeto parecerá ao senhor digno de interesse. E pode ser que o senhor aceite tomar parte de nossos trabalhos. Nós poderemos solicitar, em todo caso, que o senhor nos informe utilmente sobre as possibilidades de relação entre seu país e nossa *Association*? Nós reconhecemos de antemão o interesse que o senhor possa ter ou estar de acordo com esta empresa, e nós gostaríamos de acrescentar, senhor, a expressão de nossos sentimentos devotados. [331]

No documento apresentado acima, a doação do livro de Cohen-Sèat como carta de apresentação do movimento reafirma a importância cultural do livro, ao mesmo tempo em que a proposta de adesão se adequa aos objetivos de Paulo Emílio no interior: ampliar seus conhecimentos científicos e artísticos sobre cinema. Segundo Albera, a *Associação* tinha por objetivo realizar a pesquisa científica aplicada às práticas do cinema e difundir as ideias filmológicas. O historiador demonstra que o trabalho da Associação é dividido entre problemas epistemológicos e práticos. No que se refere aos problemas epistemológicos, Albera demonstra como a Association organizava seu trabalho na "[...] a realização de pesquisas experimentais, evolução do empirismo cinematográfico, estética e sociologia, estudos comparativos entre outros meios de expressão e pesquisas normativas". Já os problemas práticos consistiam em conceber um estatuto de funcionamento da entidade,

---

[330] ALBERA, François; LEFEBVRE, Matin. Présentation. Filmologie, le retour ? *Cinémas: revue d'études cinématographiques* / *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 16.
[331] PINGAUD, Bernard. *Correspondência Passiva*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/CP. 0425.

organizar os trabalhos de documentação, arquivo, promover publicações científicas, delinear estratégias de difusão e estabelecer relações internacionais. [332]

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. Escreve na revista Gilbert Cohen-Séat, Étienne Souriau, Georges Friedmann, Edgar Morin, Jean Tribut, Gabriel Marcel, Luigi Volpicelli, entre outros. Na revista, alguns artigos analisam limites e possibilidades da análise da estética na compreensão do fenômeno cinematográfico. No texto *Cinéma et Méthode*, Cohen-Séat pontua que o cinema é "[...] o resultado contingente de métodos empíricos"[333], visando reparar erros tanto filmológicos quanto cinematográficos. Para o autor, o primeiro erro consiste em "[...] tomar o desenvolvimento lógico do pensamento por uma determinação metafísica do ato cinematográfico", [334] o segundo erro consiste em "[...] considerar os estilos fílmicos atuais, independentemente dos métodos de que eles são o fruto, como objetivamente necessários"[335]. Para evitar o primeiro erro, Cohen-Séat propõe um método que aceite noções cinematográficas estabelecidas (técnicas, linguagem cinematográfica), mas também que fosse capaz de situar o cinema no campo das outras artes em que fosse pensado como uma resposta aos problemas por elas suscitados, de tal modo que fosse possível examinar problemas relacionados a natureza do cinema e sua finalidade estética anteriormente à análise de sua finalidade, para apenas então considerar o cinema "[...] de um ponto de vista filosófico o aspecto intelectual, estético e ético". [336]

A fim de compreender a relação entre estilo e método, Cohen-Séat propõe estabelecer uma análise que se iniciasse examinasse os problemas mais simples, para posteriormente se apropriar dos problemas mais complexos do filme e da obra, acercando-se "[...] da única realidade objetiva do cinema, a câmera e o plano, e de descobrir neles os fins estéticos imanentes ao cinema". [337] Apesar da investigação acerca dos fins estéticos imanentes ao cinema, Cohen-Séat no texto *Filmologie et Cinéma,*[338] destaca que a análise do cinema não pode se 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

[332] ALBERA, François; LEFEBVRE, Matin. Op. Cit., 2009, p. 22-3.
[333] COHEN-SÉAT, Gilbert. Cinéma et Méthode. *Revue International de Filmologie*, Paris, n. 01, juil./août 1947, p. 42.
[334] Ibidem.
[335] Ibidem.
[336] Ibidem.
[337] Ibidem.
[338] COHEN- SÉAT, Gilbert. Filmologie et Cinéma. *Revue International de Filmologie*, n. 03-4, oct. 1948.

contribuições da estética para o estudo do cinema estariam, segundo o autor, na análise da música, literatura ou teatro. O cinema compreendido sobre a orientação da filmologia se torna, em sua compreensão, uma mistura constante de hostilidade e de mudança entre a direção desta orientação estilística e da independência do concreto. [339]

Apesar de Cohen-Sèat propor uma análise do cinema que considere estilo e conteúdo em relação, Étienne Souriau, professor de estética da Sorbonne e então redator chefe da Revista Internacional de Filmologia, publica o texto *Nature et limite des contributions positives de l´esthetique a la filmologie*[340], onde 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, abre caminho para compreender no cinema as causas por trás dos efeitos essencialmente estéticos. Nesse sentido, o papel da estética é comparar, através das 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 último, Souriau elabora uma reflexão acerca do processo que pode inscrever o filme na história,

> [...] o valor de eternidade, o valor de permanência e de sobrevivência indefinida da obra *filmophanique*[341], que ela depende precisamente e quase exclusivamente deste valor artístico. Dentre todos os valores (econômicos, psicológicos, e notadamente sentimentais, sociológicos e notadamente seja de divertimento seja de interesse didático, prático, enfim, etc.) que pode ter a realidade fílmica, o único valor que seja incondicional, absoluto e indefinidamente válido é o valor artístico. [342]

Tanto Souriau como Cohen-Sèat estabelecem, com a Filmologia, estratégias analíticas que se pautam, como ponto de partida, em critérios estéticos, para posteriormente mergulharem, de modo quase que auxiliar, na análise do conteúdo segundo critérios sociológicos e psicológicos. Temos que notar, portanto, que os autores ocupam uma posição diametralmente oposta da defendia por Bazin, de que o valor da obra está nas conexões que ela estabelece com a sociedade, a proposta de uma estética social, que harmonize forma e conteúdo, sendo o último o ponto de partida para a análise de um filme, posição compartilhada por Paulo Emílio, mas que não o impediu de se aproximar do grupo de estudos

---

[339] Ibidem.
[340] SOURIAU, Étienne. *Nature et limite des contributions positives de l´esthetique a la filmologie*. *Revue International de Filmologie*. N. 01 – Juillet-Août 1947.
[341] Neologismo criado por Étienne Souriau para representar tudo que é inerente à apresentação de um filme aos espectadores em uma sala de exibição. SOURIAU, Étienne. Préface. *L'univers filmique*. Paris: Éditions Flammarion, 1953, p.8.
[342] SOURIAU, Étienne. Op. cit., 1947, p. 64.

filmológicos com o objetivo de ampliar as relações culturais, uma das propostas da muitas motivações da Associação: estabelecer relações com pesquisadores de todo o mundo.

Diante da heterogeneidade de objetivos da Associação, Paulo Emílio vislumbra a possibilidade de agregar pesquisadores brasileiros à empreitada. Em carta remetida a Paulo Emílio no dia 06 de dezembro de 1946, o signatário (P. Berroeta)[343] afirma que a Associação remeteu a documentação necessária para os professores brasileiros indicados por ele: "Nós agradecemos o interesse que o senhor gentilmente manifestou em testemunhar nosso trabalho. Temos o prazer de lhe informar igualmente que remetemos a documentação necessária aos professores brasileiros, que o senhor nos enviou os nomes e os endereços"[344].

Plenamente concernente aos princípios da iniciativa, como o estabelecimento de relações internacionais e difusão dos princípios da Filmologia, Paulo Emilio observa a possibilidade de estabelecer laços entre a Association e o Brasil. Sem a possibilidade de pontuarmos os professores indicados pelo crítico, podemos precisar ao menos dois, através de carta remetida a Paulo Emílio por Plínio Sussekind Rocha. A capacidade de transitar entre distintas áreas do conhecimento fazia de Plínio um nome a ser considerado pelo grupo, que então se formava em Paris. Em carta endereçada a Paulo Emílio, Plínio escreve em 01 de Março de 1947:

> Meu velho Paulo. [...] Recebi há dias o *Essai sur les Principes d´une philosophie du cinéma* de Cohen-Sèat, com uma dedicatória assinada de modo ilegível, onde você é indicado como tendo indicado o meu nome e onde me pedem a adesão como membro fundador ativo. Que devo fazer, Paulo? Não podia você me enviar aqueles nomes, que não constam na lista que acompanha a carta, pois quem a assinou tem o nome começado por Ber[345] e quem dedica o livro tem por iniciais F.U.? De qualquer modo, assim que você receber os exemplares do jornalzinho mostre a eles dizendo que também lhes mandamos diretamente. Se gostar do meu artigo de *Introdução ao Cinema* e se for útil a eles, traduza-o você e diga-lhes para fazer o uso que entenderem.[346]

Mediante a leitura da carta, notamos a atitude de Plínio ao responder o presente, encaminhando o exemplar de *O Fan* como demonstrativo de sua atuação no campo cinematográfico, a ser entregue a Association como carta de apresentação. No mesmo pacote, remete a Paulo Emílio o artigo recém-redigido *Introdução ao Cinema*, solicitando ao amigo

---

[343] Talvez o signatário seja Pedro Berroeta Morales, escritor, dramaturgo, comunicador e diplomata venezuelano, que no ano de 1946 foi nomeado *Agregado Cultural* da Embaixada Venezuelana em Paris. CASTRO, Álvaro García. Diccionario de Historia de Venezuela online. Caracas: Fundación Empresas Polar, 2002. http://www.academia.edu/4358540/Pedro_Berroeta

[344] BERROETA, Pedro. *Correspondência Passiva*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. 06 dez. 1946. Acesso: PE/CP. 0435.

[345] Talvez assinada por Pedro Berroeta Morales, mesmo signatário da carta enviada a Paulo Emílio.

[346] ROCHA, Plínio Sussekind. *Correspondência Passiva*. Rio de Janeiro, 11 mar. 1947. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 0451.

que o traduzisse e oferecesse à *Revue International de Filmologie*. Buscando em alguns números da *Revista de Filmologia*, não encontramos qualquer trabalho de Plínio traduzido por Paulo Emílio, muito menos algum artigo intitulado *Introdução ao Cinema*, mas investigando esta seara, descobrimos que o artigo mencionado foi publicado em três partes no jornal *O Estado de S. Paulo*, um ano após o contato, reproduzido no rodapé de B.J. Duarte, pioneiro do cinema científico brasileiro. [347]

Publicado em três partes no segundo semestre de 1948, o artigo *Introdução ao cinema* explicava ao leitor alguns elementos técnicos do filme, como o roteiro, a fotografia e a encenação com o objetivo de demonstrar de que modo se organizava a produção de um filme e o diferenciando da continuidade própria ao teatro filmado, quer dizer, a predileção pela linguagem pura (montagem). Esse fato se manifesta na análise dedicada aos filmes mais notáveis no campo da montagem, como as melodias visuais da *avant-gard* francesa e o filme *Berlin, sinfonia de uma grande cidade*, de Walter Ruttmann, além dos filmes soviéticos representados pelos filmes de Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Griffith e o filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto.

Nos artigos, Plínio estabelece algumas ideias acerca de uma "filosofia do cinema que leva fatalmente a menosprezar a significação individual do *shot* e procurar o cinema puro numa sucessão pura de formas móveis"; em oposição aos filmes comerciais. O texto preserva a tradição do *Chaplin Club*, interpretando as vanguardas europeias e os filmes de Griffith no sentido de traçar uma linha evolutiva que anunciava a importância da montagem como condição artística para o cinema. Em carta posterior, diante da falta de resposta para as perguntas da primeira, Plínio solicitava saber a quem deveria agradecer o convite para fazer parte da Association pour la Recherche Filmologique, além de perguntar: "Em que consistiria minha adesão ao título de Membre Fundateur Actif?"[348]

Não sabemos o porquê da ausência da resposta de Paulo Emílio sobre o pedido do amigo. Contudo, podemos afirmar que o texto não ganhou sua versão francesa na *Revue International de Filmologie*, talvez por parecer uma reflexão já ultrapassada pelo veloz avanço dos estudos cinematográficos após a II Guerra Mundial. O fato que podemos especular nessa história é a negativa da tradução, seja por Paulo Emílio ou pelo comitê editorial da *Revista Internacional de Filmologia*. Apesar de não constar nos arquivos da Cinemateca Brasileira nenhuma resposta de Paulo Emilio sobre a tradução do artigo que

[347] GOMES, Paulo Emílio Sales. Homenagem a Plínio Sussekind Rocha. Separata de: *Revista Discurso*, São Paulo, ano 03, n. 03, 1972, p. 07.
[348] ROCHA, Plínio Sussekind. *Correspondência Passiva*. Rio de Janeiro, 23 abr. 1947. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 0454.

deveria oferecer a RIF, o crítico publica três anos mais tarde na revista surrealista *L´Age du Cinéma* uma entrevista com Plínio sobre o filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto[349]. Podemos especular que o esforço em publicar um artigo sobre o amigo pode ser compreendido como reparo de um texto que não saiu ou sua vontade em laurear o antigo mestre com o reconhecimento internacional. Em todo caso, a aproximação de Paulo Emílio com a *Association pour la recherche filmologique* acaba por render outro convite ao crítico de arte e professor de política Lourival Gomes Machado. Em carta endereçada a Paulo Emílio, Lourival Gomes Machado comunicava que a Association pour la Recherche Filmologique lhe havia contatado:

> Paulo, Meu Caro. Anteontem recebi uma carta que me deixou bastante estarrecido: um senhor Man Soriano (será?), da *Association pour la Recherche Filmologique*, por instigação sua, mandou-me uma revista (que não chegou) e convida-me para um Congresso na Sorbonne (Oh!). Não fala (e porque haveria de falar?) até que ponto (concreto) vai o convite. Por outro lado, supondo-se que todos os pontos concretos estivessem resolvidos (sonho, belo sonho!) jamais eu ficaria uma semana só ai (têm pace...). De qualquer forma, você me fará o favor de procurar este senhor, fazer sentir a imprecisão de termos da carta dele e, havendo campo (morro de pudor de estar entendendo tudo errado!) para levarmos a coisa pela melhor, dizer-lhe que só poderia aceitar a *invitation* assim: 1) tudo por conta do congresso; 2) Convite na qualidade de professor, pois assim poderíamos cavar comissionamento; 3) possibilidade de ficar por ai mais uns dias depois do congresso (por conta de outra coisa que eu mesmo procuraria inventar). Se isso fosse possível (afinal, girafa existe), iria dando um jeito de arrumar a coisa por aqui. Senão, - consolo: Congresso de Escritores em Belo Horizonte em Outubro. Descasque este abacaxi por mim e mande a resposta pelo próximo correio (estou no Rio até 22 de agosto) – para que eu possa ao menos mandar uma recusa polidíssima... e em francês. [350]

A indicação do nome de Lourival à Association, assim como o de Plínio, percorria a estratégia de fortalecer os laços, integrar pesquisas e pesquisadores de diferentes países do globo, e, para o Brasil, estabelecer laços significava na época adaptar a experiência estrangeira ao problema brasileiro.

Analisando o documento, notamos que Lourival menciona uma revista que teria sido remetida como carta de apresentação dos trabalhos da Association, substituindo, tal como ocorreu com Plínio e Paulo Emílio, o livro de Cohen-Séat. Assinada de modo ilegível para o destinatário, identificamos o remetente: Marc Souriano, então secretário de redação da *RIF-Revue International de Filmologie*, órgão de difusão das propostas da Association que teve suas atividades amplificadas com a realização do I Congrès de l´Association entre 15 e 21 de

[349] GOMES, Paulo Emílio Salles. Un chef d´oeuvre inconnu: Limite: Film Bresilien de M. Peixoto – Interview du Professeur Plinio Sussekind Rocha. *L´Age du Cinéma. Le documentaire experimental et le film d´avant-garde*, Paris,N° 6, 1951, p. 47-50.

[350] MACHADO, Lourival Gomes. *Correspondência Passiva*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/CP. 0725.

setembro de 1947. O Congresso para o qual Lourival foi convidado e do qual participa Paulo Emílio contou com a participação de aproximadamente 20 países, seguindo a proposta de internacionalização dos estudos cinematográficos sob a premissa de estudar o cinema e o filme sobre bases científicas. Segundo Martin Lefebvre,

> A RIF e o primeiro congresso de setembro de 1947 correspondem à um dos objetivos que foram fixados pela Association em seu estatuto, a fazer-se conhecer, especialmente através de uma revista científica internacional, os problemas filmológicos e os trabalhos onde eles serão o objeto ; instituir lá, e por todos os outros meios, uma cooperação científica internacional tocante aos estudos de todas as ordens assimiláveis à pesquisa filmológica, ou ser suscetível de favorecer ou beneficiar a pesquisa. A Association tinha igualmente o programa de difundir a noção de filmologia; de esclarecer progressivamente ao público as preocupações do espírito científico na presença do cinema (pesquisas puramente descritivas e problemas normativos); de definir, esclarecer, demonstrar os processos do espírito crítico e do rigor intelectual ao olhar as imagens fílmicas e a filmografia ; e de arruinar a opinião que os julgamentos de valor imediatos e subjetivos sobreponha ou exclua, do cinema, os julgamentos da realidade a fim de preparar e suscitar a participação do público à pesquisa. Ou, no coração deste programa, há, principalmente, a vontade de assegurar a criação e o funcionamento de um Centro de pesquisa e de documentação científica consagrada à filmologia, favorecendo seu desenvolvimento. [351]

Após o congresso da Association, transformada no Centre de Recherche Filmologique, os esforços de seus adeptos se desdobrou no Festival Belga, e posteriormente no Festival de Veneza, Festival de Edimburgo, etc.[352] Diante dos objetivos da Association, nos cabe entender porque o convite foi remetido a Lourival, e não a outros intelectuais de sua geração. Lourival havia sido um dos mentores da revista *Clima*, veículo que sacudiu a vida cultural paulistana no início dos anos 1940, ocupando a direção do órgão onde estreou como crítico de arte em 1941, passando a partir de 1942 a escrever sobre artes plásticas com regularidade nos jornais paulistanos *Folha da Manhã* e *Folha da Noite* – o que o destacou nos meios intelectuais e artísticos da cidade. Da geração de Paulo Emílio, Lourival havia sido o primeiro do grupo a conquistar uma posição institucional. Recebeu o título de doutor aos 25 anos, tornou-se livre-docente aos 32 e catedráticos aos 37 anos, além de, como nos informa Pontes, "[...] ter sido o primeiro membro do Grupo Clima a conquistar uma posição institucional mais sólida no interior da Faculdade de Filosofia, foi também o primeiro a apresentar uma análise pormenorizada do movimento modernista". [353]

Cada vez mais em evidencia no cenário cultural de São Paulo, Lourival havia sido laureado em 1945 com o *Prêmio Fábio Prado*, no *I Congresso de Escritores de Belo*

[351] LEFEBVRE, Martin. L'aventure filmologique: documents et jalons d'une histoire institutionnelle. *Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies* , vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 64.
[352] ALBERA, François; LEFEBVRE, Matin. Présentation. Filmologie, le retour ? *Cinémas: revue d'études cinématographiques* / *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 24.
[353] PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo* (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 22-24.

Horizonte, com o ensaio *Retrato da arte moderna do Brasil*. Segundo Heloísa Pontes, nesse trabalho, o crítico de arte aplica as inovações estéticas e culturais produzidas pelo Modernismo para recuperar a história da arte produzida no Brasil durante o período colonial[354]. Para tanto, Lourival estabelece uma relação intrínseca entre um fenômeno de ordem estética e outro de natureza política[355], centrando sua tese na afirmação da existência de uma arte moderna intelectual e cultural propícia a sua formação e sedimentação, em diálogo constante com a produção artística internacional. [356] A combinação entre estética e política aplicada na análise da experiência artística brasileira como estratégia metodológica evidencia a postura multidisciplinar – e moderna – de Lourival no exercício enquanto professor de política da Universidade de São Paulo e crítico de arte.

A estratégia crítica de Lourival, mediante a combinação de estética e política na interpretação do fenômeno artístico[357] estava mais do que adequada à proposta da Association em sua fase de formação, como vimos, o congresso da entidade alavancou o projeto de criação do Centre International de Filmologie. Além da versatilidade em combinar estética e política no estudo da história das artes plásticas, Lourival mantinha genuíno interesse pelo cinema, sendo eleito em novembro de 1946 para a presidência do Clube de Cinema de São Paulo – cargo declinado em benefício de Almeida Salles. [358]

A recusa do convite não o impediu de colaborar decisivamente com o projeto do clube. Noutro lado do Atlântico, Paulo Emílio era presença constante nas projeções do Cercle du Cinéma e, posteriormente, da Cinémathèque Française, instituição com que procurava adquirir cópias para o Clube de São Paulo. Deste modo, a amizade de Paulo Emilio e Lourival suscitou possibilidades no país para a recepção de cultura cinematográfica estrangeira. Enquanto o primeiro travava relações com a instituição, Lourival Machado corria atrás do dinheiro para custear as cópias recém-adquiridas pelo clube junto a Cinémathèque[359].

Apesar do convite a Lourival Machado para integrar os trabalhos do congresso de Filmologia não ter vingado, as intenções aqui descritas revelam que Paulo Emílio havia, após

---

[354] Ibidem.
[355] Ibidem, p. 28.
[356] Ibidem, p. 34.
[357] Dois anos depois, em 1949, Lourival publicaria onze artigos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre abril e junho de 1949. Nestes ensaios, Lourival analisa o barroco brasileiro, centrando-se na relação entre o fenômeno estético e o absolutismo português, em termos sociológicos e em terras outras que não as europeias. Mantendo como preocupação central a "[...] acuidade metodológica necessária para a explicação dessa relação, o autor subordina suas alegadas 'limitações subjetivas e objetivas' em relação ao assunto ao 'espírito que organiza o trabalho científico'". Isso não quer dizer, contudo, que se possa aceitá-las integralmente ou que se deva submetê-las ao puro ecletismo utilitário. Tal procedimento, para Lourival, implicava abandonar "o critério objetivo e lógico da ciência". Ibidem, p. 28.
[358] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 299.
[359] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 301.

Plínio, visto em Lourival um importante aliado para os planos que formulava: irradiar para o país o que havia de mais moderno no debate cinematográfico. Segundo Melo e Souza, Almeida Salles, então presidente do clube, demonstra que tal preocupação – a de conectar o Brasil com os países culturalmente mais desenvolvidos – era artigo de primeira necessidade para o desenvolvimento cultural do país no campo cinematográfico, defendendo que o clube precisava estabelecer relações com as entidades europeias, como a Cinémathèque Française, a Association pour la recherche filmologique, IDHEC e, posteriormente, a FIAF, além de livros, assinaturas de revistas, aluguel, compra ou empréstimo de filmes. Mas a iniciativa parte de Paulo Emílio: "Mando o seu cartão de sócio do Clube e a nossa alegria pela colaboração que você espontânea e obstinadamente nos oferece, é um estímulo para os nossos esforços futuros". [360]

Até o momento examinamos como os estudos críticos de cinema se desenvolveram na França, procurando pautar a análise do fenômeno cinematográfico em princípios artísticos e científicos, ou seja, orientar a crítica segundo uma metodológica que considerasse problemas internos e externos aos filmes analisados. Tecemos também rápidas notas sobre o empenho de Paulo Emílio em conectar pesquisadores e críticos brasileiros às lições que aprendia no exterior. Mas ao lado da participação do momento cultural francês, não podemos deixar de analisar o impacto das ideias e da personalidade de André Bazin no delineamento da estratégia crítica adotada pelo intelectual brasileiro.

2.3 - A importância de André Bazin

É válido lembrarmos que Paulo Emílio travou diálogo com numerosos críticos, historiadores, arquivistas e professores de cinema, como precisou Melo e Souza em *Paulo Emílio no Paraíso*, mas desse grande conjunto, Bazin parece exercer maior influência do ponto de vista crítico, especificamente acerca da adequação entre forma e fundo, o que será de suma importância para que Paulo Emílio harmonize em sua crítica as noções artísticas e científicas à ideologia do período, fundamentada na defesa de uma estética social para o cinema. Em artigo publicado em Janeiro de 1959 no *Les Cahiers du Cinéma*, Paulo Emílio pontua a importância de Bazin para sua formação crítica:

> Agora, compreendo que é principalmente à Bazin que devo a minha completa libertação da pesada herança das ideias estéticas sobre o cinema datadas do período mudo. A ele, mais que a qualquer outro, devo a estimulante aceitação da natureza ambígua do fenômeno cinematográfico. Sem Bazin, eu me pergunto quando e como

[360] Ibidem, p. 300.

> o mito da especificidade e do cinema puro deixaria de ser um obstáculo para o meu espírito. [361]

Apesar de Paulo Emílio não se recordar dos trabalhos de André Bazin que o influenciaram a romper com a tradição estética, investigando a produção do crítico francês do período, acreditamos que se trata do trabalho *O mito do cinema total* (1946). [362] Compreendendo o cinema enquanto um fenômeno idealista, Bazin demonstra que o mito que dirige a invenção do cinema é a realização da ideia que domina confusamente todas as técnicas de reprodução da realidade que vieram à luz no século XIX, desde a fotografia ao fonógrafo. A ideia que dirige as motivações dos realizadores é o mito do realismo integral, ou seja, a ideia de recriar o mundo a sua imagem, uma imagem sobre a qual "[...] não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação nem a irreversibilidade do tempo", ou seja, a nostalgia dos admiradores do cinema mudo, defensores da arte cinematográfica, autônoma por excelência. Para Bazin, se ao nascer o cinema não possuía todos os atributos do cinema total, decorre apenas do fato de que as técnicas disponíveis eram incapazes de proporcionar a recriação da realidade, mas por outro lado, o exame da origem do cinema nos permitiria entrever aspectos de sua essência. Dito isso, Bazin destaca que o cinema mudo e falado são etapas de um desenvolvimento técnico que busca cumprir o mito original dos inventores, de tal modo que o aperfeiçoamento técnico se constitui enquanto um paradoxo, pois quanto mais se afasta dos pioneiros ao desenvolver suas técnicas, mais se aproxima de sua origem, ao se tornar cada vez mais capacitado para imitar integralmente a natureza. Dentro dessa perspectiva, a imagem seria "[...] histórica e tecnicamente acidental", de tal modo que o cinema, como foi concebido originalmente, ainda não havia sido inventado. [363]

Ao compreender o mudo e o falado como etapas do desenvolvimento do cinema, ideológica e historicamente colocado no lugar por Bazin, Paulo Emílio afasta-se da defesa do específico fílmico que o orientou anteriormente, aderindo a noção de arte impura e em formação mediante a ampliação da importância do conteúdo dos filmes, que o permite acessar o contexto em que as obras foram produzidas e comentadas, reconhecendo ainda que a mobilização das ideias cinematográficas, assim como a recepção dos filmes é fruto de uma sociedade em determinada época. Paulo Emílio atribui estes desdobramentos em suas ideias a André Bazin, quem o ensinou "[...] a harmonizar a aproximação sociológica e estética do

---

[361] GOMES, Paulo Emílio Sales. Bazin, p. 200. CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
[362] BAZIN, André. O Mito do Cinema Total. BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios.* São Paulo: Brasiliense Editora, 1991, p. 30-1.
[363] Ibidem.

cinema".[364] Anos depois, após sua segunda estada na França e o retorno ao Brasil, Paulo Emílio nos fornece algumas pistas no artigo *O crítico André Bazin*[365], publicado no *Suplemento Literário.* O trabalho de Bazin que chamou particularmente sua atenção para a combinação profícua e harmoniosa entre a linguagem, forma e conteúdo foi a análise do filme *Trágico Amanhecer* (1939)[366], de 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 cinema. [367]

A conferência que Paulo Emílio assiste em 1947 e cuja transcrição foi publicada em 1952, destaca de antemão a preocupação crítica em não se perder nos problemas suscitados pela especificidade cinematográfica, pelo contrário. Seu esforço reside em evidenciar os pontos de contato com outras expressões artísticas envolvidas na composição do filme enquanto totalidade expressiva, adotando como fundamento que no cinema, mais ainda que todas as outras artes, o fundo não é separado da forma.

No comentário a *Trágico Amanhecer (Le jour se Lève),* Bazin analisa a construção dramática do filme, interessando-se pelas reações do público ao ser apresentado à história e aos personagens, princípio escolhido para determinar o processo artístico de Carné. Para Bazin, uma explicação bem-sucedida do filme compreende em reconhecer que o público tem tomado consciência dos meios cinematográficos e das intenções do autor, e inversamente, de que o sujeito não pode ser definido independentemente dos meios empregados. Segundo o crítico francês, "[...] nada mais é perigoso do que a separação entre o sujeito e a forma", [368] fator que contribui para criar cineclubistas "[...] pedantes e ingênuos que sempre querem que se discuta a técnica, do mesmo modo que pretendem apreciar as qualidades da fotografia, dos movimentos de câmera e dos ângulos incomuns". Para Bazin, esse é o motivo principal da escolha do filme *Trágico Amanhecer*, porque é o "[...] filme onde a técnica é deplorável e a matéria de ação é adorável". Nesse sentido, é a partir da forma que "[...] a análise do filme deve gradualmente se aprofundar no sujeito, mostrando que a geografia física da obra está rigorosamente determinada, por uma geologia artística: identificação total entre o fundo e a

---

[364] GOMES, Paulo Emílio Sales. Bazin, p. 200. Op. cit., 1986.
[365] Idem. *Crítica de cinema no Suplemento Literário.* Vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981. p. 39.
[366] TRÁGICO Amanhecer. Direção: Marcel Carné. Paris: Productions Sigma, 1939.
[367] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., 1981, p. 39.
[368] BAZIN, André. Le jour se lève et le réalisme poétique de Marcel Carné. *Regards Neufs sur le cinéma. Une production Peuple et Culture*. Paris: Aux Éditions du Seuil, 1953, p. 288.

forma", que Bazin perseguirá no artigo ao analisar a construção da história de Jacques Prévert, a cenografia de Trauner, a música de Maurice Jaubert e a biografia do protagonista: Jean Gabin. [369]

Sobre o primeiro ponto, ou seja, a construção da história, Bazin observa que o filme se passa no presente, recorrendo algumas vezes ao retorno ao passado como estratégia narrativa, visando demonstrar que acontecimentos passados engendraram a situação presente e que são expressas pela construção cenográfica. Bazin examinará esse recurso narrativo, muito raramente utilizado pelo cinema da época (1939), a partir da comparação com a literatura, ao afirmar que na arte "[...] a descrição do passado é realizada a partir da adequação do tempo verbal da oração, o que é suficiente para indicar o passado. Em cinema, ao contrário, a imagem projetada na tela é necessariamente idêntica ao evento atual ou passado" e, no caso da fotografia, os documentos são atuais.

Dentro desta perspectiva, o quarto de hotel de François nos conectaria a realidade, enquanto que os souvenires evocam o passado. [370]No filme, Bazin observa o emprego dois procedimentos diferentes que permitem passar de um plano ao outro, sendo que nas sequências do presente as mudanças de planos rapidamente se compõem, mediante a substituição de uma imagem por uma outra para serem exploradas na tela, "[...] recurso comumente utilizado nos filmes de atualidade"[371] ao apresentar o antes e o depois, o presente e o passado. Bazin afirma que "[...] Carné deseja marcar a diferença entre os fragmentos da ação atual e a ação do passado. Cada cena do presente é separada da ação que evoca o espírito de Gabin por uma cena que desfoca lentamente", compreendendo o recurso a partir da correspondência psicológica do estado de sonho, ressaltado pelo modo difuso como os objetos. A esse respeito, Bazin comenta o emprego das sobreposições nos permite transitar entre o passado profícuo e o presente miserável de François, que o conduz a rememorar os bons tempos, de tal modo que as sobreposições evocam sonho e realidade. [372]

Compreendendo que os recursos cinematográficos são menos explícitos que na literatura, Bazin considera ser necessário destacar que a "[...] sobreposição sonora que figura na consciência de Gabin, que é pronunciada mais grave". A partir destas considerações, o crítico francês demonstra que a música de Maurice Jaubert tem por função expressar maior sensibilidade nos momentos de transição entre o passado e o presente a partir do emprego de timbres estranhos na composição dos temas musicais, como "o sentimental, da pequena flauta

[369] Ibidem, p. 289.
[370] Ibidem.
[371] Ibidem, p. 290.
[372] Ibidem.

e o dramático e opressivo do baixo e dos instrumentos de percussão. Os dois temas são mistos ou separados, mas sempre sutis". Analisando os contrapontos rítmicos empregados no filme, Bazin sinaliza a existência do contraponto musical e melódico do Oboé ao tema dos tambores, pesados e extremamente rítmicos, que são explorados cada vez que uma cena passa do passado para o presente, e vice e versa, notando uma mudança na música ou notando a aparição de um elemento musical que corresponde psicologicamente a uma inversão de valores. Para o crítico, a trilha de Jaubert cria um ambiente sonoro que dá fisicamente o sentimento de uma inversão da natureza das coisas, imprescindíveis para a construção narrativa e fundamental para preparar psicologicamente o espectador para "[...] esta espécie de transição dramática que corresponde a esta evocação da memória". [373]

Ao retomar o problema da relação entre o cinema e a música, Bazin compreende que a música não constitui um mero acompanhamento do filme, mas está incorporada a ação, constituindo por sua própria competência parte da ação. Ao se valer do retorno ao passado e ao presente, Carné torna possível ao espectador se identificar com a imaginação do personagem. "Em alguns momentos há interrupção da música, mas pouco ao pouco, ela volta a fazer parte do espaço dramático". [374] Para Bazin, o diretor resolve o problema da natureza temporal diferente das partes da ação a partir da ação por um processo visual: a transição das imagens de um comprimento incomum associado ao acompanhamento musical de Jaubert. [375]

O comentário de Bazin a sonorização de Jaubert é bastante preciso, ainda mais se compararmos o que assistimos no filme aliado a leitura do *La musique dans le film*, onde Jaubert teoriza sua ação artística a partir da comparação entre música e literatura:

> Assim como o romancista interrompe às vezes a narrativa do drama para a exposição de suas opiniões pessoais, dialéticas ou líricas, das reações interiores de seus personagens, igualmente o diretor de cinema escapa às vezes à estrita reprodução da realidade por acrescentar em sua obra esses elementos documentários ou poéticos que conferem ao um filme seu tom inimitável: Descrição, passagem de um ponto ao outro, do espaço ou do tempo, sonhos, figuração imaginária dos pensamentos de algum personagem. Aqui, a música ao seu modo de dizer: sua presença mesma irá advertir o espectador que o estilo do filme muda momentaneamente por razões dramáticas. Todo seu poder de sugestão vai acentuar, prolongar a impressão de mudança de cenário, de ruptura com a verdade fotográfica que procura o diretor de cinema. [376]

Ao analisar a literatura e o cinema para compreender a função da música no cinema, Jaubert estabelece uma concepção própria no que se refere ao papel do músico de cinema,

[373] Ibidem.
[374] Ibidem, p. 292.
[375] Ibidem, p. 293.
[376] JAUBERT, Maurice. La musique dans le film, p. 369. L´HERBIER, Marcel. *Intelligence du Cinématographe*. Paris: Éditions Corrêa, 1946.Publicado originalmente no Cahier IDHEC, n.1. Paris-Issoudun: Laboureur et Cie, 1944.

como tão bem pontuou Bazin, ao destacar o papel da trilha nas transições, dos sonhos, expectativas, aspectos psicológicos dos personagens, enfim, Jaubert se opõe à "linguagem musico-cinematográfica" que se fundamenta na dramaticidade e na expressividade, pautada no comentário contínuo de gestos e acontecimentos, ou imitações de sons de objetos verdadeiros no interior de uma cena. O músico ainda relembra seus colegas músicos a terem mais humildade, pelo simples fato de que o público não vai ao cinema para escutar música. Na perspectiva de Jaubert, a música tem por função aprofundar as impressões visuais, de "ser decorativa e de inserir seu próprio arabesco ao que nos propõe a tela". [377] A música deveria se libertar de todos os elementos subjetivos e nos fazer "[...] fisicamente sensíveis ao ritmo interno da imagem sem por esta se esforçar em traduzir o conteúdo sentimental, dramático e poético". [378] Lições que ainda hoje músicos que se arriscam ao desafio de sonorizar filmes silenciosos poderiam aprender!

Reafirmamos aqui a importância do estilo musico-cinematográfico de Maurice Jaubert não apenas pela destacada lição de como criticar uma trilha, mas por vislumbrar a importância da trilha de Jaubert para os filmes de Jean Vigo, observados por Paulo Emílio no livro histórico-biográfico que escreve sobre o cineasta. A partir da relação estabelecida entre a música e a história, Bazin direciona sua lente ao modo como a construção cenográfica se harmoniza a as transições musicais de Jaubert, examinando ainda as dividas estéticas que Carné contrai ao escolher o cenarista húngaro Alexandre Trauner[379] para realizar o cenário, no qual a verossimilhança marca o tom realista, de tal modo que "[...] a transposição poética não é modificada por uma transposição formal e pictural, como fez o expressionismo alemão, mas libertando sua poesia imanente, cuja ligação revela os segredos de acordo com o drama". De acordo com Bazin, essas são as marcas do realismo de Marcel Carné, atingido no cenário a partir recursos e transposições cenográficas visíveis próprios do expressionismo alemão

[377] Ibidem, p. 370-1.
[378] Ibidem.
[379] Segundo Carole Aurouet, no livro *Prévert, portrait d´une vie*, o cenarista "Alexandre Trauner é o mago da perspectiva, o prodigioso criador de cenários. Nascido em 1906, Trauner trocou a Hungria pela França em 1929 e encontrou os [irmãos] Prévert em 1932, durante a exibição de *L'Affaire* na sessão organizada nos estúdios da Epinay para René Clair. É Lazare Meerson – cenarista de cinema notavelmente dos filmes de René Clair, e de quem Trauner é o assistente em Sous les toits de Paris - que o levou a essa projeção.[...] Trauner trabalha em um grande número de filmes escritos por Jacques (Prèvert): *L'Hôtel du libre échange*, *Ciboulette*, *Vous n'avez rien à déclarer ?*, *Drôle de drame*, *Le Quai des brumes*, *Le jour se lève*, *Le soleil a toujours raison*, *Les Visiteurs du soir*, *Lumière d'été*, *Les Enfants du paradis*, *Les Portes de la nuit*, *Voyage Surprise*, *La Marie du port*, *L'Île des enfants perdus/La Fleur de l'âge*, *Une femme dans la nuit*, *La rue des vertus*, *Jour de sortie*, *Sylvie et le fantôme*, *Hecatombe* ... e o inventário está incompleto! Israelita húngaro, é graças a Jacques que ele poderá se esconder nas montanhas perto de Tourrettes-sur-Loup e trabalhar na clandestinidade durante a ocupação. Ele também será o designer de filmes de Bertrand Tavernier, Luc Besson e Claude Berri, e também terá uma carreira distinta nos Estados Unidos com Howard Hawks, Billy Wilder, Joseph Losey, Orson Welles, entre outros". In: AUROUET, Carole. Prévert, portrait d´une vie. Paris: Ramsay, 2007, p. 211-212.

operam diretamente na interiorização integral de um ensino poético pautado no emprego simbólico da luz e do cenário: "A perfeição deste filme está no fato de o simbolismo não preceder jamais o realismo, mas que o acompanha como parte complementar". [380]

Sobre esta questão, Bazin chama a atenção para a construção do edifício filmado em contraposição ao céu, em que o personagem morrerá ao raiar do dia, se assemelha ao canto do quarto destruído do operário que desperta a sensibilidade dos espectadores, "[...] ao contrário da poesia paradoxal que emerge. O cenário pode aparecer ao público como real, mas é um cenário artificial, inteiramente construído em estúdio". [381]

Destacada a verossimilhança do cenário com o real, Bazin chama a atenção para o fato de que se ao contrário do cenário artificial, o filme fosse filmado em uma praça de subúrbio, veríamos que o cenário se pareceria menos real e menos incorporado ao drama, impossibilitando a reflexão sobre a "[…] amarga poesia do cenário de Trauner". É por esse motivo que o cenário não deve ser menos projetado em função da história. Procurando justificar a importância da construção cenográfica, Bazin considera que em um cenário real seria impossível filmar os ângulos necessários para realizar as imagens que vemos no filme, fato por si só capaz de justificar a construção cenográfica. Era certo ao crítico que Trauner havia desenhado sua praça como um pintor, mas motivado em satisfazer as "exigências da realidade" a partir de uma "leve interpretação poética", resultando em um quadro "poético e realista". [382] Ao analisar a trilha sonora do filme encontra sua unidade na combinação entre uma percepção interior e desencarnada e preocupações sociais ligadas à estética, que também se manifestam igualmente no cenário, concebido como um documento psicológico e social realizado mediante a reunião de elementos que evidenciem a vida, os gostos e o caráter do personagem. [383]

---

[380] BAZIN, André. Op. cit., 1953, p. 297.
[381] Ibidem, p. 298.
[382] Ibidem.
[383] "No apartamento uma pobre mas autentica sedimentação humana parece estar arquivada. François mora lá faz algum tempo, sem dúvida, havendo colocado em ordem muito simples, mas a sua maneira. Ele fez reinar uma limpeza meticulosa, como prova do reflexo mecânico que ele fez em limpar o cinzeiro após cometer o assassinato, ou como arrumou sua gravata. Isso expressa um homem habituado com a solidão, desde a infância, tendo aprendido fazer tudo sozinho, inclusive trabalhos considerados de mulher, como pregar seus próprios botões. François não possui muita cultura artística. Seu divertimento é os esportes, mas ele possui um senso de elegância muito popular, que não está incompatível com seu gosto ruim para seus objetos. Sua gravata não é muito bonita, mas ele não tem a chance de escolhê-la. O cenário não contém nenhum elemento que remeta a sua opinião política, nada por exemplo que indique uma militância sindical. O cenário encontrou sem dúvida uma benigna neutralidade política. François é um elemento anarquista que tem a mesma relação com a política e com as mulheres. 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. Nós vamos comentar como o cenário coopera com o jogo de atores para justificar a situação, para explicar o personagem e a base que dá credibilidade a ação". Ibidem, p. 300-301.

Ainda sobre o filme, Bazin compreende a cenografia e o personagem em conjunto, ao destacar a unidade da representação da realidade do personagem encenado por Jean Gabin. Para o crítico, esse traço fica evidente quando o personagem se recorda 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 andrajos[384]. 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, ou a biografia do ator. Anos mais tarde, ao rever *Trágico amanhecer* (1939), Bazin afirmou que o filme cultivava a impressão de que estava diante de um filme, "[...] de uma arte que encontrou seu perfeito equilíbrio, sua forma de expressão ideal", ao observar como os "temas dramáticos e morais" emprestados das outras artes foram "elevados" pelo cinema a uma nova grandeza, "[...] a uma eficácia artística que sem ele nunca teria atingido. Em suma, todas as características da plenitude de uma arte clássica". [385]

A crítica de Bazin ao filme, nesse sentido, opõe-se a noção defendida por Souriau, de que apenas a partir do estilo uma obra de arte poderia atingir sua plenitude artística. Tal postura talvez enquadre Souriau no *hall* dos "[...] críticos formalistas que se opõe naturalmente as *Diógenes* do sujeito" [386], em referência ao filósofo Diógenes de Sinope, que se tornara mendigo e vivia em um barril, fazendo da pobreza extrema sua virtude. A referência de Bazin ao filósofo refere-se ao filme de Carné, filme em que a matéria artística é deplorável, mas a ação é admirável, ou ainda ao neorrealismo e sua estética social, em que o fundo prevalece sobre a forma. Para comprovar sua tese, Bazin elabora um reflexão histórica no texto *De la forme e du fond ou la "crise" du cinema*, onde observa que nos últimos anos do cinema silencioso os cineastas eram muito formalistas, citando o exemplo do cinema expressionista, o cinema francês e soviético, elaborado a partir de uma estética fortemente intelectual. Para Bazin, "[...] é no fundo, a intrusão da palavra e do som que restituiu ao cinema o realismo e impôs certa predominância do sujeito sobre a expressão". [387]

Ao atribuir tal valor ao som, ou mais propriamente aos diálogos, Bazin compreende que o "realismo do som" reduziu a utilidade do "simbolismo da imagem muda", assim como

[384] Ibidem.
[385] BAZIN, André. A Evolução da Linguagem Cinematográfica. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 101-102.
[386] BAZIN, André. De la forme e du fond ou la «crise» du cinéma, p. 170. VAGNE, Jean (org.). *Almanach du Theatre et du Cinéma* – 1951. Paris: Pierre Horay Éditions de Flore et La Gazette des Lettres, 1951.
[387] Ibidem, p. 170.

ao limitar os efeitos de montagem, "[...] modificou evidentemente as relações da forma e do fundo, mas não mudou radicalmente sua natureza e sua evolução". O crítico francês cita como exemplo o "modo muito discreto" que o cinema falado reinventou sua *mise-en-scène,* afinal, pouco havia a ser acrescentado em relação ao já conquistado pelo cinema silencioso. [388]

As ideias de Bazin ecoam fundo na compreensão cinematográfica de Paulo Emílio, especialmente a predominância do fundo em detrimento da forma, o que irá estar na base da ultrapassagem que Paulo Emílio realiza da tradição do Chaplin Club e ideia que estará na base de suas concepções acerca do cinema, seja ela brasileiro ou estrangeiro. Assim como os debates teóricos do contexto e das concepções de André Bazin, os festivais de cinema do período exercem profunda influência no pensamento de Paulo Emílio, seja ele voltado à difusão cultural, ou empenhado em produzir críticas sobre os filmes assistidos, ensaios onde poderemos notar pela primeira vez os impactos das experiências vividas em sua segunda e longa estada europeia (1946-54)

2.4 - O Cinema Soviético conquista Cannes (1946)

Ao partir para Paris na condição de bolsista do governo francês, a viagem de Paulo Emílio foi tratada no jornal *O Estado de S. Paulo* como um importante acontecimento cultural, que certamente renderia bons frutos ao cinema brasileiro:

> A notícia não poderia ser melhor para quantos se interessam por nosso pobre cinema nacional, tão pobre na sua técnica, como pobre na forma de expressão de seu espírito [...], necessitando o anêmico cinema desta terra, fraco e esgotado pelas experiências de toda sorte, de conclusões mais ou menos satisfatórias, o que, anos após anos, se vem submetendo. Paulo Emílio tem um lastro cultural de ótima procedência; seus conhecimentos de arte cinematográfica, tantas vezes demonstrados com segurança através de suas tentativas, de seus ensaios, se esteiam, solidamente fincados numa excelente base de cursos universitários; vai agora culminar os seus conhecimentos com esses estudos de estética. [...] O que de bom advirá dai, para o cinema do Brasil, não é preciso salientar; a formação de Paulo Emílio, latina toda ela, a lapidar-se agora pela influência francesa, no que de melhor existe no cinema de lá, há de vir um dia colocar-se a serviço do aperfeiçoamento do cinema de cá. [389]

O comentário premonitório do colunista de cinema d´*O Estado de S. Paulo* atesta a posição dos conhecimentos de Paulo Emílio, até então entre uma formação cultural. Segundo José Inácio, Paulo Emílio saiu do Brasil credenciado por Paulo Duarte como jornalista responsável por escrever crônicas sobre teatro e cinema para o jornal. Será Duarte que mais tarde, na direção da revista *Anhembi*, publicará os textos sobre a programação do Festival de

[388] Ibidem, p. 170-72.
[389] Cinema – Cinematografia Brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1946, p. 06.

Veneza (1952). Para mesurar o impacto das transformações que o contexto francês operou sobre Paulo Emílio, transformando o modo como realiza a crítica cinematográfica em *Clima* podem ser analisadas nos ensaios que escreve sobre os festivais de cinema de Cannes (1946) e Bruxelas (1947), publicados no jornal *O Estado de S. Paulo* entre os meses de janeiro e abril de 1948, com o título *Panorama do Cinema: De Cannes 1946 à Bruxelas 1947.* [390]

Sobre o Festival de Cannes de 1946[391], Bazin afirmou que a programação continha menos filmes bons do que a programação habitual das salas de cinema francesas. É necessário dizer que no festival passaram filmes como *Cidadão Kane* (1941), inédito até então, assim como grande parte da produção cinematográfica de Hollywood[392] rodada desde que a guerra começou. Segundo Bazin, os filmes estrangeiros exibidos em Cannes "[...] ficaram todos no registro do drama, próximos do documentário". Eles estão todos colocados sob o signo da violência e da atrocidade, "[...] as obras estrangeiras foram mais longe que as nossas [francesas] no realismo humano". [393]

Ao mencionar as obras estrangeiras que ultrapassaram o cinema francês, Bazin poderia muito bem ter se referido aos filmes soviéticos que conquistaram o Festival. No texto *L´URSS au festival de Cannes 1946-1958: um enjeu des relations franco-soviétiques à l´heure de la "guerre froide*", a historiadora francesa Pauline Gallinari, o festival de Cannes (1946) foi pensado como um evento artístico, diplomático e político: "De acordo com o artigo 2º do regulamento, 'o seu objetivo é incentivar o desenvolvimento da arte cinematográfica em todas as suas formas e criar um espírito de colaboração entre os países produtores de filmes'" [394], reivindicando para si uma postura pacifista e o papel de "Festival da Liberdade", onde os russos exibiram 6 longas-metragens e 4 curtas-metragens, os EUA 7 longas e 6 curtas e a França, país anfitrião, exibiu 6 longas e 10 curtas. [395] Segundo Gallinari, a participação em Cannes da URSS apresentou vantagens inegáveis em 1946, como fazer que sua

[390] A partir da análise do material destacado anteriormente, cultivamos a profunda suspeita de que o texto não foi publicado em sua totalidade, já que no último texto da série consta a menção a uma análise futura dedicada ao cinema dinamarquês. Apesar de pesquisar os números do jornal entre os meses de janeiro e agosto, três meses após sair o último artigo, suspeitamos que o texto sobre o cinema dinamarquês exibido nos festivais foi suprimido pelo editor, o que nos impede de estabelecer uma análise do conjunto publicado.

[391] BAZIN, André. O Festival de Cannes de 1946, p. 171-76. *O Realismo Impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

[392] Segundo Bazin, dos milhares de filmes produzidos nos EUA desde 1940, os especialistas franceses mais favorecidos não viram mais de uma dezena, e não os melhores. BAZIN, André. Esperando Hollywood, p. 168. In: Op. cit., 2016.

[393] BAZIN, André. O Festival de Cannes de 1946, p. 171-76. In: Op. cit., 2016.

[394] GALLINARI, Pauline. L´URSS au festival de Cannes 1946-1958: un enjeu des relations franco-soviétiques à l´heure de la "guerre froide. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n. 51 | 2007, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 14 mars 2018. URL : http://journals.openedition.org/1895/1462 ; DOI : 10.4000/1895.1462

[395] Ibidem.

cinematografia fosse mais conhecida na França e no ocidente, à época em que a produção soviética era conhecida apenas no interior de círculos de "cinéfilos ilustrados". Além de ampliar a circulação dos filmes soviéticos, o festival ainda foi uma oportunidade para que a URSS cumprisse seus objetivos políticos e ideológicos ao se contrapor ao cinema estadunidense, no momento em que esse pais começava a "inundar o mercado europeu". Analisando a recepção dos filmes soviéticos no festival, Gallinari afirma que seus filmes seduziram os espectadores "pela qualidade técnica ou pelo conteúdo temático" – a luta contra o fascismo – levando o país recebeu ao todo oito premiações, ficando à frente dos demais países: "O registro das deliberações do júri mostra que a URSS ganhou o voto sem muita dificuldade". [396] A grande qualidade dos filmes soviéticos apresentados em Cannes despertou a profunda atenção do crítico, tanto que nos três artigos que publicou no jornal *OESP* sobre os festivais de Cannes (1946) e Bruxelas (1947), Paulo Emílio dedica o primeiro e a maior parte do segundo artigo ao cinema soviético que tanto havia se destacado em Cannes.

A recente polarização do mundo é ressaltada pelo crítico a partir do grande interesse que as produções soviéticas e estadunidenses despertaram no público, mas também suscitaram a profunda decepção, especialmente os filmes estadunidenses realizados no período da guerra que eram então exibidos em França e Itália em caráter inédito. Podemos sentir a decepção do crítico diante da ausência de filmes dos grandes mestres do passado, como Kulechov, Pudovkin, Vertov, Tourin, Eisenstein, Dovzhenko e Fedor Ozep, oportunidade encontrada por Paulo Emílio para desviar do tema e aprofundar alguns comentários acerca dos mestres ainda na ativa, cujas produções o crítico teve a oportunidade de assistir, como o documentário *Ucrânia em Chamas* (1945) [397], de Aleksandr Dovzhenko e Yuliya Solntseva, ou retomar em perspectiva a filmografia de "sua majestade Eisenstein, como numa pilhéria reverente" era chamado na França. Paulo Emílio menciona os grandes momentos do realizador, autor de filmes aclamados como *O Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927) [398], *Linha Geral* (1928) [399], antes de mencionar a série mexicana[400] e do ensaio *Romance Sentimental* (1930) [401], tudo para conduzir ao leitor ao momento em que seu filme, *O Prado de Bejin* (1934-37) [402], sofreu o embargo da política cultural soviética, com o argumento de que o filme fora

[396] Ibidem.
[397] UCRÂNIA em Chamas. Direção: Aleksandr Dovzhenko. URSS: Mosfilm, 1945, DVD.
[398] OUTUBRO. Direção: Serguei M. Eisenstein. URSS: Mosfilm/ Sovkino, 1927, DVD.
[399] LINHA Geral. Direção: Serguei M. Eisenstein/ Grigori Aleksandrov. URSS: Mosfilm, 1928, DVD.
[400] QUE VIVA México. Direção: Serguei M. Eisenstein. EUA/ México: Upton Sinclair, 1932/ 1972, DVD.
[401] ROMANCE Sentimental. Direção: Serguei M. Eisenstein/ Grigori Aleksandrov. Paris: Sequana Film, 1930, DVD.
[402] O PRADO de Bejin. Direção: Serguei M. Eisenstein. URSS: Gosudarstvennoe Upravlenie Kinematografii, 1937, DVD.

realizado com o mero pretexto para o cineasta realizar exercícios formais, ou ainda se lembraria da realização do filme *Alexander Nevski* (1938) [403], que tanto o havia impressionado no Brasil, antes de tratar do filme *Ivan, o Terrível*, que havia assistido meses antes do Festival de Cannes. "A surpresa foi grande" ao constatar que o filme sofreu com a "repressão oficial soviética quanto às formas artísticas da vanguarda" e sua "luta contra a montagem", tornaram *Ivan, o Terrível* (1949) [404] é uma película má, evidentemente não é só devido as pressões oficiais"[405]:

> Os seus defeitos fundamentais são defeitos tradicionais de Eisenstein, defeitos que entrevíamos confusamente no passado, mas sobre os quais sua última fita lança uma luz desconcertante. Essas imagens sobrecarregadas, laboriosamente enchidas, que vão de uma pesada acumulação barroca a fúteis complicações *flamboyants*, esse amor excessivo e pitoresco decorativo das barbas, das rendas, dos candelabros, das estátuas, das sombrinhas, dos objetos de culto religioso etc. Encontram-se mesmo na melhor obra de Eisenstein — *Outubro*. Estão na *Linha geral*, muito no *Alexander Nevsky*, ficando ausente apenas no jacto puro do *Potemkin*. Mas se então não nos chocaram, foi porque se entremeavam com o descanso dos grandes céus, dos largos horizontes, e, sobretudo, porque nessas películas havia muita montagem. Em *Ivan* tal não se deu: muitas das preferências evidentes de Eisenstein foram longa e lentamente apresentadas, e o nosso espanto é grande ao percebermos que o velho gigante nos dá uma fita de Arte dentro da pior tradição. Se houvesse cinema sonoro na Itália antes de 1914, muitas seriam as operetas filmadas, dignas de *Ivan, o Terrível*. [406]

No comentário, Paulo Emílio posiciona a montagem como principal aspecto dos filmes de Eisenstein. É através dela que o cineasta foi capaz de escamotear a presença excessiva de elementos pictóricos, considerados defeitos, que foram aparecendo paulatinamente em seus filmes à medida que a política cultural soviética passou a combater o recurso. Paulo Emílio, apesar da presença das ideias puristas que permitem considerar traços pictóricos defeitos, sugere a análise estética dos filmes em relação à sociedade, ou seja, o desenvolvimento artístico e estilístico do cineasta é pensado também enquanto expressão da sociedade soviética. Ele elege *Potemkin* o filme puro por excelência, produzido no momento em que a revolução ainda não havia conhecido a os crimes de Stálin nem os processos de Moscou. Os filmes de Eisenstein refletem a própria degeneração da Revolução de Outubro pela via estética, da montagem aos aspectos pictóricos que inserem o filme no que Paulo Emílio considera ser a pior tradição do cinema de arte, ou seja, aquela aberta por *O assassinato do duque de Guise* (1908), que, nos termos das ideias puristas, subordinou o cinema à literatura e ao teatro. O comentário a *Ivan* nos permite considerar que, apesar da

[403] ALEXANDER Nevski. Direção: Serguei M. Eisenstein/ Dmitri Wasiliev. URSS: Mosfilm, 1938, DVD.
[404] IVAN, o Terrível. Direção: Serguei M. Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1944, DVD.
[405] GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947. I: URSS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1948, p. 6.
[406] Ibidem.

imersão no debate cultural francês, a predileção pelo cinema puro persiste em sua crítica cinematográfica, apontando ainda que, até esse momento, a tradição do Chaplin Club orientava sua compreensão, fundindo-se paulatinamente às novas e estimulantes ideias.

Após comentar o filme de Eisenstein, Paulo Emílio lamenta a ausência de alguns outros grandes nomes da cinematografia soviética, mas atenta o leitor para a presença de outros cineastas da grande geração, como Aleksandr Ptushko, Serguei Youtkevitch, Fridrikh Ermler e Yuli Raizman. O filme *Flor de Pedra* (1946) [407], de Ptushko, decepcionou profundamente o crítico brasileiro, esperançoso em se encontrar com a mesma qualidade das obras que notabilizaram o realizador, como o filme *O Novo Gulliver* (1935) [408], filme que lhe rendeu a alcunha de Walt Disney russo, ou ainda lamentar o fato de que ainda não havia assistido o "filme de bonecos" *A Chave de Ouro* (1939) [409], "[...] bastante apreciado pela crítica russa". Ao assistir *Flor de Pedra* (1946), Paulo Emílio não conseguiu de interessar "[...] por aquela monótona série de estampas coloridas. O único interesse consistia na demonstração de que os russos não só conseguiram utilizar o processo "agfacolor" [410] com os mesmos resultados que os alemães no *Barão de Munchausen*" [411] (1943) [412], do cineasta húngaro Josef von Báky.

Após criticar o apelo formal do filme *Flor de Pedra* (1946), Paulo Emílio dirige sua atenção para a participação de Fridrikh Ermler no festival e introduz o realizador ao leitor brasileiro na filmografia do cineasta ao comentar *Fragmentos do império* (1929), [413] cuja orientação psicológica decidida do filme e sua função na construção da sociedade soviética a partir da cultura. O filme apresenta a história de um oficial russo que, gravemente ferido durante a Primeira Guerra Mundial, perde a memória e a readquire apenas em pleno regime soviético. Ao comentar o filme, Paulo Emílio destaca a existência de "um equilíbrio entre a reação do homem diante da nova situação e o interesse em descrever essa nova situação, que a torna uma das melhores películas ao mesmo tempo psicológica e social jamais realizada"[414]. Em seu comentário sobre *Fragmentos do império*, o comentário social substitui a análise da

[407] FLOR de Pedra. Direção: Aleksandr Ptushko URSS: Mosfilm, 1946 DVD.
[408] O NOVO Gulliver. Direção: Aleksandr Ptushko URSS: Mosfilm, 1935, DVD.
[409] A CHAVE de Ouro. Direção: Aleksandr Ptushko URSS: Mosfilm, 1939, DVD.
[410] Agfacolor foi uma série de produtos em filme colorido produzida na Alemanha pela companhia Agfa. O primeiro Agfacolor, introduzido em 1932, era uma versão em filme da *Agfa-arbenplatte* (placa colorida da Agfa),[1] um produto em placa fotográfica similar ao autocromo francês. No final de 1935, a Agfa introduziu o *Agfacolor Neu* (Novo Agfacolor), um filme colorido pioneiro de tipo geral ainda em uso atualmente. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Agfacolor
[411] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[412] O BARÃO de Münchhausen. Direção: Josef von Báky. Babelsberg: Universum Film, 1943, DVD.
[413] FRAGMENTOS do Império: Direção: Fridrikh Ermler. URSS: Mosfilm, 1929, DVD.
[414] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.

linguagem e do estilo, mas retoma a estratégia crítica de *Clima* ao pensar forma e fundo separadamente, ou seja, ao analisar apenas os aspectos sociais e psicológicos e ignorar dados de linguagem e estilo em seu comentário.

Antes de comentar propriamente o filme de Ermler exibido no festival, Paulo Emílio aprofunda a análise do conteúdo dos filmes do diretor ao comentar o primeiro filme sonoro do cineasta, *O Homem de Passagem* (1932)[415], dirigido em parceria com Serguei Youtkevich. Segundo Paulo Emílio, o tom excessivamente político e o aspecto de encomenda oficial do filme gerou uma recepção bastante fria ao filme no ocidente, assim como a indiferença de críticos soviéticos ao analisarem a carreira de Ermler. Em Cannes, Ermler apresentou o filme *A virada decisiva* (1945) [416], dedicado a narrar a batalha de Stalingrado "[...] do ponto de vista do Estado Maior e na qual se procura, sobretudo, estudar a personalidade de um capitão de guerra":

> As dificuldades de um cenário baseado nisso são evidentes. O resultado foi frequentemente infeliz. Os diálogos com discussões estratégicas são intermináveis. Tem-se a impressão de uma fita para escola militar. A glorificação de Stalin é feita com excessiva insistência. Apesar destes e de muitos outros defeitos, *Le tournant décisif* dá, entretanto, às vezes certa impressão de grandeza, graças a sua sóbria lentidão. [417]

Ao se dedicar à análise do conteúdo dos filmes soviéticos em relação à política cultural do período, Paulo Emílio procura mesurar os impactos desta na definição da linguagem e do estilo, prejudicial no caso de Eisenstein, assim como o conteúdo excessivamente stalinista do filme de Ermler, mas que não deixou de impressionar pela grandeza evidenciada pelo ritmo lento, em que a linguagem cinematográfica aparece como elemento de destaque, ou ainda a crítica fulminante ao esteticismo vazio do filme *Flor de Pedra* (1946). No conjunto de comentários do crítico, podemos mesurar a predominância da análise do conteúdo dos filmes aliada a breves comentários referentes aos aspectos formais. Contudo, algo estava germinando nas impressões sobre os filmes soviéticos.

No segundo artigo da série, Paulo Emílio comenta a filmografia do cineasta Serguei Youtkevitch e se pergunta se o cineasta havia sofrido embargos de uma política que passou a combater o emprego da montagem no cinema soviético. Para analisar a cinematografia de um cineasta que havia tido pouca oportunidade de assistir, Paulo Emílio se ampara nos comentários do crítico soviético Semyon Burov à carreira do cineasta, em artigo publicado em francês na brochura *Les maitres du cinema soviétique* (1946), publicado pelo Service

[415] O HOMEM da Passagem. Direção: Serguei Youtkevitch/ Fridrikh Ermler. URSS: Mosfilm, 1932, DVD.
[416] A VIRADA Decisiva. Direção: Fridrikh Ermler. URSS: Lenfilm, 1945, DVD.
[417] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.

Cinematographique de L´URSS em France[418]. Segundo a historiadora Pauline Gallinari, a publicação fez parte da estratégia da URSS de marcar presença no festival de Cannes e no contexto cultural francês: "De grande formato, em cores, muito ilustrados, servem para informar os participantes do festival sobre os filmes soviéticos em competição, enquanto elogiam as obras propostas e a organização do cinema na URSS". [419] Alvo da publicidade soviética no festival, Paulo Emílio afirma que Burov,

> [...] em determinado ponto de seu artigo, diz, a propósito das duas fitas realizadas em 1928 e 1929, que tornaram Youtkevitch conhecido no mundo do cinema: Uma excessiva preocupação pela forma atrapalhou Youtkevitch. Percebeu-se isso com *As rendas* e, sobretudo, com *Véu negro*. Neste a realização complicou-se em detrimento da ideia geral: uma montagem sábia e maravilhosos *raccourcis* obscureceram o sentido real da fita, desviando a atenção do espectador. Bourouv explica-nos a seguir que mais tarde Youtkevitch compreendeu os próprios erros e que nunca mais em seus trabalhos foi "a forma cultivada em detrimento da ideia". [420]

Se compararmos o trecho acima notamos em que em alguns momentos o texto é uma tradução do texto sobre Serguei Youtkevitch, de Semion Burov, texto que acreditamos ser importante explorar aqui, principalmente pelo destaque que o crítico de cinema faz a sua obra ao adotar como ponto de partida a afirmação de que após os anos de guerra civil, Youtkevitch foi o responsável por apresentar no cinema tudo o que faltava na existência da juventude operária. "Suas obras eram de atualidade e escrupulosamente verdadeiras; elas iluminaram certas facetas da vida que todo o povo soviético se preocupava, mas que, não sabemos porque permaneceram para além dos sujeitos tratados"[421], ao manter uma excessiva preocupação pela forma, obscurecer o sentido real do filme e afirmar que a encenação do filme se tornou muito complicada em detrimento da ideia geral", algo que jamais repetiria em seus filmes. Segundo Burov, "[...] as realizações no cinema mudo permitiram a Youtkevitch adquirir uma dupla experiência: o da forma e do exato valor desta forma". Apesar da predominância da montagem em seus primeiros filmes, Burov afirma que à época de Youtkevitch, a montagem era uma tendência muito forte na URSS, "[...] desenvolvida com os técnicos, que pressionavam os diretores a não apresentar ao público os personagens típicos da sociedade, mas das massas em ação e a estudar, não o destino do homem, mas os movimentos das massas". Ao tecer estas considerações, Burov afirma que em todos esses filmes a "trama

---

[418] BUROV, Semion. Serguei Youtkevitch. MITRITCH, Sergei, GRINBERG, I, PAVLENKO, P et al. *Les maitres du cinema soviétique au travail*. s.l. : Service cinematographique de L'URSS en France, 1946.

[419] GALLINARI, Pauline. L´URSS au festival de Cannes 1946-1958: um enjeu des relations franco-soviétiques à l´heure de la "guerre froide. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n. 51 | 2007, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 14 mars 2018. URL : http://journals.openedition.org/1895/1462 ; DOI : 10.4000/1895.1462

[420]GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.

[421] BUROV, Semion. Op. cit., p. 118.

individual era substituída pela epopeia". [422] Apesar da profunda influência da montagem, Burov afirma que

> Os meios técnicos são sempre empregados por Youtkevitch com descrição e não se observam. A fratura da *mise-en-scène* não é para ele o elemento principal de seu estudo, não mais que os eventos; são preocupações constantes, ou seja, o homem, o herói, que deve, através dos atores, se tornar o símbolo da ideia que inspira o filme. [...] Youtkevitch cresceu com seu país e evoluiu com ele, mas a convicção de que a arte deve responder as questões que se colocam aos homens, que ele deve viver da mesma vida que a dos seres aos quais ela se dirige, que ele deve trazer a alegria e cantar a felicidade de viver, inspirou todas as suas obras. [423]

Dentro da perspectiva oficial de Burov, Youtkevitch era "pintor e mestre na arte teatral", nos gêneros mais variados, do drama clássico à revista, o que produziria no cinema soviético a conjunção de técnicas de montagem ao retrato do povo russo e seus costumes e ao evitar sempre o simbolismo abstrato, pois em seus filmes, "[...] cada detalhe encontra sua justificação na intriga à qual ele se adapta com felicidade". [424] Apesar das considerações de Burov ao examinar o desenvolvimento do estilo de Youtkevitch, ocupado em demonstrar o ponto de vista oficial da crítica soviética, Paulo Emílio mantém em aberto a questão o papel da politica cultural soviética no delineamento do estilo de Youtkevitch, mesmo que no artigo Burov estabeleça a importância do teatro para o cineasta na composição de sua encenação. Apesar das discordâncias, Paulo Emílio em sua crítica estabelece a relação entre o desenvolvimento formal e a sociedade e inaugura a compreensão de que a inadequação da forma ao conteúdo se consolida enquanto um problema, um erro que obscurece o conteúdo social e ao insinuar que ambos devem aparecer harmonizados como condição para a realização de um filme verdadeiramente artístico.

A discussão se consolida especificamente no comentário tecido ao filme *Hello Moscou* (1945) [425], de Youtkevitch, um dos vencedores do Grande Prêmio do Festival de Cannes de 1946. Paulo Emílio destaca sua concepção bastante complexa, e o fato de que seu enredo glorifica, valendo-se da forma lírica, "a pureza dos costumes e a honestidade dos alunos das escolas de aprendizes, fornecendo-nos ao mesmo tempo preciosos documentos sobre suas realizações no domínio artístico". Segundo Paulo Emílio, o conjunto articulado por Youtkevitch "forma um maravilhoso espetáculo, incluindo agradáveis números de dança, música e acrobacia, executados pelos membros dos círculos artísticos das escolas. [...] *Hello Moscou* é realizado na forma 'sedutora' de uma revista, nos é mostrada a vida dos cidadãos

[422] Ibidem.
[423] Ibidem.
[424] Ibidem, p. 119.
[425] HELLO Moscou. Direção: Serguei Youtkevitch. URSS: Lenfilm, 1945, DVD.

soviéticos em seus trabalhos e jogos". Todos os comentários de Paulo Emílio neste parágrafo são trechos traduzidos diretamente do texto de Burov[426]. Faltou ao crítico brasileiro destacar, como Burov, que no filme, "[...] Youtkevitch expressa o reconhecimento que o povo dedicava aos jovens defensores da pátria, a estes adolescentes que, durante a guerra, fabricaram armas para os mais velhos do *front*". [427]

Ao filme, Paulo Emílio já sugere sutilmente que no filme o conteúdo apresenta traços da vida de Moscou, seus divertimentos e ofícios, como na cena em que a encenação do espetáculo é sucedida pela apresentação de uma fábrica de munições, com garotos operando o maquinário. Nesse sentido, o filme combina a tradição formal do teatro filmado às imagens cotidianas da sociedade soviética, mas ainda os aspectos formais não proporcionam uma unidade harmoniosa com o conteúdo, mas que alternam em momentos específicos do filme, como a apresentação teatral ou a vida na fábrica. Segundo Paulo Emílio, "[...] infelizmente a coisa é assim como conta Buroff (Burov)", ao destacar que a predileção pela forma está associada a "morna mediocridade de *Hello, Moscou*!". [428] Ao definir a concepção dos filmes de Youtkevitch, Burov afirma que a beleza formal do filme é atingida por "hábeis montagens", através da qual a ação atinge uma grande nitidez, "[...] uma perpétua harmonia entre o diálogo, a música e os ruídos, todas as qualidades que encontram sua justificação na realidade dos personagens ou da intriga", ou ainda demonstra como o "[...] ritmo destas bandas apresenta o movimento exigido pelo sujeito; a paisagem cria um fundo emotivo; de traços particulares, observados com muita fineza na vida cotidiana, concorrendo a traduzir a atmosfera da obra". [429]

Apesar do apelo excessivamente formal do filme de Youtkevitch, o diretor oferece exatamente o oposto ao exibir no festival o documentário *França Libertada* (1948) [430] produzido pelo "[...] Studio Central das Fitas Documentárias de Moscou, instituição destinada a desempenhar cada vez maior importância na vida cinematográfica soviética". Paulo Emílio comenta que "[...] a liberdade de construção cinematográfica concedida ao realizador

[426] Aqui segue o trecho o texto de Semion Burov, traduzido: "Hello Moscou é um filme de uma concepção muito complexa. Ele nos apresenta uma intriga de um modo lírico, clarificando a pureza dos costumes e a honestidade dos alunos das escolas de aprendizagem e nos fornece, ao mesmo tempo, preciosos documentos sobre suas realizações no domínio da arte. O conjunto forma um maravilhoso espetáculo, decorado de números de dança, de música e de acrobacia, executados pelos membros dos círculos artísticos das escolas. É ainda que, sob a forma sedutora de uma revista, nos aparece a vida dos jovens cidadãos com seus trabalhos e seus jogos".
[427] BUROV, Semion. Serguei Youtkevitch. Op. cit., p. 119.
[428] GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947. II. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1948, p. 6.
[429] BUROV, Semion. Serguei Youtkevitch, p. 119. MITRITCH, Sergei, GRINBERG, I, PAVLENKO, P et al. *Les maitres du cinema soviétique au travail*. s.l. : Service cinematographique de L'URSS en France, 1946.
[430] FRANÇA Libertada. Direção: Serguei Youtkevitch. URSS: Studio Central das Fitas Documentárias de Moscou, 1944, DVD.

soviético (no documentário) é maior", em referência aos limites impostos pela política cultural soviética e destaca a importância do emprego de imagens de cinejornais para retratar uma "França Libertada" é considerado o elemento responsável pelo "belo vigor da fita de Youtkevitch".[431] Para Burov, a indescritível força do documentário "[...] reside, não apenas na hábil realização de documentos sobre a invasão da França e sua luta pela liberação", mas, sobretudo, "[...] na evocação que nos oferece da alma do povo francês, com seu amor infinito pela liberdade, que os anos de vergonha não conseguiram sufocar. Esta obra constitui uma verdadeira acusação contra o fascismo". [432] Apesar do tom político antifascista do filme, do ponto de vista técnico, Paulo Emílio afirma que o filme pode ser bom, mas não é nada comparável "[...] às alturas já alcançadas pelo documentário de manifestações esportivas, particularmente com as películas de Leni Riefensthal sobre as Olimpíadas de Berlim de 1936". [433] Ainda sobre o documentário, cujo maior valor está na incorporação de cenas reais, extraídas de cinejornais, Paulo Emílio pontua a importância de Dziga Vertov, Dovzhenko, ou ainda do documentário *Turksib* (1929)[434], de Victor Turin, sobre a construção da ferrovia que interliga o Turquistão à Sibéria; "[...] filmes que antes pareciam inseparáveis da própria concepção de cinema na Rússia", mas que diminuíram drasticamente em número a partir do final da década de 1930, chegando a quase desaparecer, para reaparecer ao atender exigências militares. [435]

Dentro do renascimento do documentário soviético, velhos nomes como Dovzhenko, Guerassimov e Youtkevitch, ou ainda novos cineastas como Aleksandr Zerkhi e Khelfitz, ou ainda Yuli Raizman e seu documentário Berlim, vencedor do Festival de Cannes na categoria de curta-metragem. Ao assistir o documentário, Paulo Emílio reconhece alguns trechos esparsos do filme que havia sido exibido como complemento de 20 minutos no começo de 1946, em São Paulo, de um total de uma hora e meia de filme.

> E foi pena, porque a fita, que Raizman construiu com o material recolhido pelos operadores tem não só belas imagens – como as da ação noturna da artilharia – que podem ser apreciadas numa projeção falha e incompleta, como uma unidade e um ritmo de conjunto que ficam irremediavelmente sacrificados. Como os cortes naquele documentário, como na *França Libertada* de Youtkevitch, foi novamente autorizado o emprego da montagem curta e o êxito da fita junto ao povo russo é de natureza a nos fazer esperar para o futuro certo afrouxamento da interdição contra essa forma de construção pelo menos para os documentários. [436]

[431] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[432] BUROV, Semion. Serguei Youtkevitch, p. 117-18. MITRITCH, Sergei, GRINBERG, I, PAVLENKO, P et al. *Les maitres du cinema soviétique au travail*. s.l. : Service cinematographique de L'URSS en France, 1946.
[433] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[434] TURKSIB. Direção: Victor Turin. URSS: Vostokkino, 1929.
[435] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[436] Ibidem.

Após conjecturar possibilidades e caminhos para o cinema soviético, Paulo Emílio considera que *Berlim* (1945) [437] apresenta uma montagem descontinua que ora busca contrastes emocionais, "o que não contraria muito a estética oficial atualmente em vigor", ora preocupa-se, sobretudo, em produzir "efeitos rítmicos fundamentalmente abstratos", sob a aparência de mostrar coisas, ou seja, "o famoso formalismo tão denunciado na URSS", concentrado no estudo da especificidade e da autonomia da linguagem poética e literária. O encontro entre forma e fundo no filme *Berlim* se efetiva a partir da fusão entre duas ordens de preocupações, a rítmica e a emocional, numa mesma sequência. Segundo Paulo Emílio, essa fusão resulta em "uma série de imagens inesquecíveis como aquelas das mãos alternando a saudação hitlerista com os pedidos de comida a uma jovem russa ferida", ou ainda a apresentação de imagens dos combates navais soviéticos apresentadas paralelamente à multidão que saúda Hitler em um desfile. Ao criticar o documentário, Paulo Emílio focaliza nas cenas citadas o ponto alto do filme, justamente nos momentos em que a forma aparece harmonizada ao fundo. [438]

Após o comentário ao filme, Paulo Emílio teceria breves comentários ao cinema científico da URSS, ao comentar o filme *A Cidade das Abelhas* (1946)[439], de Andrev Winnitski, obra "[...] digna de ser comparada aos produtos da escola francesa de (Jean) Painlevé. Esse, creio eu, é o maior elogio que se pode fazer atualmente a um documentário científico". [440] Após encerrar suas considerações acerca dos documentários, Paulo Emílio atribui ao filme *Caninos Brancos* (1946) [441], de Aleksandr Zgouridi, cuja carreira até então havia se desenvolvido com a realização de documentários biológicos e geográficos, como seu *Areias da Morte* (1943). Para adaptar ao cinema o livro de Jack London, o cineasta empregou as lições aprendidas ao longo de sua carreira, o que conferiu ao filme, segundo o crítico brasileiro, a aparência de um documentário:

> Os animais e a natureza tomam o primeiro plano e a participação humana é deliberadamente sem importância. Aliás, cada vez que surge um diálogo de imagens entre o cão-lobo e Whinton Scott, esforçando-se este por convencer o animal de que há alguma coisa a mais a se esperar dos homens além da maldade, o ator Oleg Jakov é eclipsado pelo fabuloso Rin-tin-tin soviético. Cenas como as dos lobinhos abandonados e com medo da tempestade são de um patético raras vezes atingido no cinema. Das obras soviéticas apresentadas em Cannes, *Caninos Brancos* é a única, além dos documentários, que realmente merece difusão internacional. [442]

[437] BERLIM. Direção: Yuli Raizman. URSS: Studio Central das Fitas Documentárias de Moscou, 1945, DVD.
[438] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[439] A CIDADE das Abelhas. Direção: Andrev Winnitski. URSS: Studio Central das Fitas Documentárias de Moscou, 1946, DVD.
[440] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[441] CANINOS Brancos. Direção: Aleksandr Zgouridi. URSS: Mosnauchfilm, 1946, DVD.
[442] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.

Nas acepções de Paulo Emílio, entendemos o motivo pelo qual o filme *Caninos Brancos* (1946) e os documentários são considerados as melhores contribuições dos soviéticos para o festival de Cannes nos sugere que o gosto do crítico, ao final de 1947 e início de 1948 já havia completado uma mudança de curso que havia iniciado em seus últimos artigos publicados na revista *Clima*: a predileção do conteúdo em detrimento da análise formal. Pouco a pouco, como vimos na análise do documentário de Raizman, a crítica de Paulo Emílio procura se concentra naquilo que julga ter "algum valor" em um filme, no caso, o emprego de imagens documentais ou o emprego deste estilo em ficções como *Caninos Brancos*, responsável por conferir autenticidade aos filmes soviéticos e já sugere a predileção pelo realismo, pela autenticidade harmônica entre forma e fundo, observado em alguns momentos do filme de Raizman. Apesar dos momentos altos do festival, Paulo Emílio destaca que as fitas soviéticas apresentadas em Cannes não puderam

> [...] deixar de dar-nos em conjunto uma impressão melancólica. Um conformismo de forma e de fundo que chega por vezes a ser desesperador; uma regressão do cinema, como forma artística autônoma, tão grave como a do cinema norte-americano de 1930 a 1940. [...] Talvez tenhamos que reviver com os grandes diretores russos tão admiráveis no passado, as amargas e sucessivas decepções que nos infligiram os King Vidor´s e os Fritz Lang´s, até que sobrevenha uma reação como a do próprio Fritz Lang, que melhorou parcialmente após ter sido considerado como definitivamente perdido. Mas que no momento o cinema russo vai mal, vai. [443]

Apesar do cinema da URSS estar mal, diante da provável comparação com a tradição do grande cinema soviético dos anos 1920, a União Soviética levou seis dos sete prêmios oferecidos à categoria de documentário e um prêmio na categoria de longa-metragem, com o filme *A virada decisiva* (1946), de Fridrikh Ermler. Ao analisarmos os dois ensaios sobre a participação soviética em Cannes 1946, sentimos a crítica à predileção da forma em detrimento ao fundo, apesar de percebermos a manutenção da predileção pela linguagem essencialmente cinematográfica (montagem) em detrimento ao emprego da linguagem teatral e literária na produção de filmes como *O Assassinato do Duque de Guise* (1908). Se essa perspectiva se mantém sólida na perspectiva histórica de Paulo Emílio, no terreno da crítica cinematográfica, ao esperar por um filme autentico que pudesse atingir a perfeição artística a partir da harmonização entre forma e fundo.

[443] Ibidem.

2.5 - A fisionomia sueca

Em seu último texto da série publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, dedicado ao cinema sueco[444], Paulo Emílio pontua a participação dessa escola cinematográfica na primeira reunião internacional de cinema após a II Guerra Mundial, o festival realizado na Basiléia, no outono de 1945. O festival foi "sacudido" por um filme que mais tarde circulou em Paris no interior dos cineclubes, *Himlas Pelet* (*O Caminho do Céu* (1942)[445], de Alf Sjöberg e co-dirigido por Rune Lindstrom. Para explicar a alta qualidade do cinema sueco do pós-guerra, Paulo Emílio ressalta a importância de Victor Sjöström para o movimento. Desfrutando de sua aposentadoria, o cineasta a mantinha sua preocupação com os assuntos relacionados ao cinema, "muito ligado aos jovens, orientando e seguindo de perto os esforços destes, e eventualmente, trabalhando como ator". Além da ação de um dos maiores mestres do cinema sueco, Paulo Emílio observa que "[...] o brilho excepcional do cinema sueco da grande época, deixara traços muito profundos nos velhos amigos do cinema, e foi para as jovens gerações dos clubes uma revelação forte demais, para que se acreditasse em eclipse definitivo", prenunciado pela baixa qualidade dos filmes estadunidenses, franceses e soviéticos apresentados nos festivais de cinema no imediato pós-guerra. [446]

Nesse cenário, o filme *O Caminho do céu* (1942) foi a boa nova da ressurreição, ao continuar com a grande tradição do cinema nórdico, a partir do desenvolvimento e síntese de elementos fundamentais deste cinema:

> [...] o amor da natureza de Stiller e Sjöström, a fascinação pelos assuntos de bruxaria do cinema dinamarquês, a sensação inicial de puritanismo logo abalada pelo aprofundamento psicológico turvo, certo sensualismo, e a poesia, sobretudo a poesia, ora fresca, ora viscosa, em que tudo vinha envolvido. [447]

Ao comentar o filme, Paulo Emílio evoca a síntese entre as lições do mudo e os desenvolvimentos técnicos do falado, preservando a concepção crítica forjada ao assistir *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, mas o mais importante no comentário reside na observação de uma permanência de traços comuns ao cinema nórdico que permanecem, continuidades como o aprofundamento psicológico, o amor a natureza, o sensualismo e a poesia, a bruxaria como tema, afinal, quem não se lembra de *A feitiçaria através dos tempos*

---

[444] GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas. III: Suécia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1948, p. 6.
[445] O CAMINHO do Céu. Direção: Alf Sjöberg. Suécia: AB Wivefilm, 1942.
[446] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[447] Ibidem.

(1922)[448], de Benjamin Christensen. Ao pontuar estas continuidades, Paulo Emílio desfruta do mesmo interesse histórico-crítico de Lotte Eisner e Siegfried Kracauer, em encontrar traços comuns aos filmes de uma nação, sejam padrões psicológicos ocultos ou o exame de estilos que tiveram importância no desenvolvimento do cinema nacional a partir de alguma "predisposição" profunda. Mas retornaremos no assunto adiante! O que importa agora é compreender como se realizou a análise de Paulo Emílio ao filme *O Caminho do Céu* (1942), que pôde assistir nos meios cineclubistas de Paris e que lhe cultivou a mesma impressão inicial que o filme estadunidense *Mais próximo do céu* (1936)[449], de Marc Connelly e William Keighley:

> Mas a ligação entre *Green Pastures* e *O Caminho do Céu* não dura muito em nosso espírito. *Green Pastures*, afora aquela dinamite que é o fato do Cristo ser considerado como uma conquista humana reconhecida *après-coup* por Deus, é obra que exprime a interpretação ingênua, poética e respeitosa dada à Bíblia pelos pretos do sul dos Estados Unidos, conforme a peça de Mac Connely. A fita de Alf Sjöberg não tem nada de ingênuo. A história daquele camponês que vê a noiva acusada de feitiçaria, morta e queimada, e que, depois de uma primeira capitulação, quer defende-la perante os homens; que, após nova capitulação, parte para defender sua causa diante de Deus, e novamente capitula; que sai pelo mundo esquecendo, traindo e tentando de vez em quando consertar, até o dia que chega a carroça fantasma da morte, - é feita de maneira a transformar-se numa estranha história da cristandade e numa perturbadora biografia de cada cristão. [450]

Ao retratar o enredo do filme sueco, Paulo Emílio comparar o conteúdo de ambos os filmes, o crítico separa também em campos distintos a representação da ideologia cristã pelo cinema sueco e estadunidense. O primeiro respeitoso, mesmo ingênuo ou até exótico, ao apresentar a cosmovisão negra do cristianismo, para demonstrar a largueza da influência da tradição popular na representação sueca do comportamento cristão, ou ainda sua visão peculiar da morte e sua carroça fantasma. Ao descrever o conteúdo, Paulo Emílio poderia também estabelecer o paralelo entre a caça às bruxas e a perseguição às mulheres europeias dos países ocupados que se relacionaram amorosamente com os soldados nazistas. [451]

Apesar de não explorar mais os paralelos possíveis que poderia se estabelecer entre o conteúdo do filme e o contexto social do pós-guerra, Paulo Emílio aprofunda a descrição da ação para demonstrar a fusão entre o cristianismo e o folclore sueco. O filme se passa no século XVIII, com a atualização para o período da história da viagem a Belém e do

---

[448] A FEITIÇARIA através dos tempos. Direção: Benjamin Christensen. Suécia: Svensk Filmindustri, 1922. Filme que o público paulistano pode rever restaurado na *III Jornada de Cinema Silencioso*, da Cinemateca Brasileira.

[449] MAIS PRÓXIMO do Céu. Direção: Marc Connelly; William Keighley. Hollywood: Warner Bros., 1936, DVD.

[450] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.

[451] Ibidem.

nascimento de Cristo. Ao chegarem ao seu destino, a mulher grávida, prestes a parir, o marido e o burrinho encontram a aldeia em festa, de tal modo que ao chegarem à estalagem, ninguém atende a porta. Eis o momento em que a história bíblica recebe os contornos fundamentais do folclore sueco: "[...] a única porta aberta é a do albergue onde está o Diabo, que convida o jovem camponês para descansar". Por esse motivo, o José do filme é obrigado a levar Maria para dar a luz numa estrebaria. Apesar do dissenso entre a história tão conhecida e a versão sueca, o crítico afirma que "[...] a audácia desse tipo de construção cinematográfica, baseada no folclore sueco, no primeiro momento nos passa despercebida, porque a maestria com que se alcançou o resultado dá uma impressão de cristalina simplicidade". Simplicidade e fluidez de um momento alto do estilo capaz de obscurecer o que uma exposição mais crua despertaria em uma plateia cristã: a perversão das escrituras sagradas. No caso da cena, a perfeição formal influencia determinantemente na compreensão do conteúdo folclórico, e sugere aquilo que Paulo Emílio persegue nos textos anteriores: a mesma harmonia entre forma e conteúdo que localizou na sequência do filme *Berlim* (1946), de Raizman, "[...] das mãos alternando a saudação hitlerista com os pedidos de comida a uma jovem russa ferida". [452]

De certo modo, *O Caminho do Céu* (1942) pode ser considerado a primeira ficção cinematográfica moderna verdadeiramente apreciada por Paulo Emílio em sua segunda estada na Europa (1946-54), assim como *Berlim* o primeiro documentário. Tal afirmação ampara-se à reação do crítico ao filme, em conteúdo similar ao impacto que *Cidadão Kane* (1941) havia despertado nos tempos da revista *Clima*, pela necessidade de viver e rever o filme:

> Durante muito tempo *O Caminho do Céu* nos revelará novas riquezas. Por enquanto só foi exibido duas vezes em Paris, e é certamente dos que devem ser vistos muitas vezes em seguida, e revisto de vez em quando. Diante dele, tem-se, por vezes, a sensação de uma riqueza excessiva, de um acúmulo exagerado de elementos poéticos, e será preciso vê-lo muito, a fim de que ele possa revelar-nos tudo o que encerra. [453]

Assim como no caso de *Cidadão Kane* (1941), *O Caminho do Céu* (1942), o acúmulo de elementos próprio ao cinema moderno exigia-lhe ver e rever para depurar os múltiplos significados artísticos e sociais do filme, apesar de seus colegas climáticos acharem a prática um pouco pedante. Mas afinal, diferente da literatura e do teatro, ou ainda dos grandes filmes do período silencioso, "o cinema moderno suja". Apesar das qualidades do filme, a mesma sensação provocada pelo filme de Welles permanece: "Como sabemos, o cinema ainda não produziu uma obra-prima; não há nenhuma fita até agora que se aproxime da perfeição. Uma

[452] Ibidem.
[453] Ibidem.

perfeição que, sabemos, poderá existir, porque, por vezes, certas fitas em dados momentos atingem-na". No caso do filme, Paulo Emílio destaca dois momentos: "[...] existem duas festas: uma orgia e uma festa oferecida pelo homem rico aos pobres para consertar. Não se trata aqui de uma perfeição aludida: mas são dois momentos altíssimos do cinema". [454]

O êxito do filme sueco no festival da Basiléia (1945) não se repetiu, contudo, nos festivais de Cannes (1946) e Veneza (1946), apesar da grande expectativa, houve apenas um documentário sueco "realmente muito bom": *O sacrifício do Sangue* (1946)[455], de Gösta Werner: "É a reconstituição de um rito pagão nórdico – o sacrifício de um jovem durante o inverno a fim de que seu sangue fecunde a terra, as mulheres, e apresse a chegada da primavera". Já os outros documentários mantiveram um bom nível, além de serem impecáveis do ponto de vista técnico que Arne Sucksdorff produz para a Svensk Filmindustri: "apenas isso". [456]

Podemos dizer que apenas com essas duas palavras, Paulo Emílio sutilmente afirma que o a perfeição técnica em sua crítica tem sua importância reduzida em relação ao período anterior, e que trata importantes implicações futuras. Segundo o crítico, os dois longas-metragens suecos eram médios, até mesmo medíocres como no caso de "*Sangue e Fogo* (1945)[457], dirigida por Anders Henrikson. O filme se baseia "[...] na história de Bertil Malmberg, e intercala imagens de *bas-fond*[458] com a atmosfera do Exército da Salvação, tudo isso impregnado de um sensualismo perverso, característico do cinema nórdico e, aliás, não só do cinema" [459]. Mais uma vez, o crítico estabelece elementos que caracterizam as tradições artísticas suecas ao comentar a presença de um sensualismo identificado em outras produções como *O Caminho do Céu* (1942), e que se repete no filme *A Provação* (1944)[460], de Alf Sjöberg, onde "esse mesmo tipo de sensualismo envolve a história de um professor sádico" e escrito por ninguém menos que Ingmar Bergman e produzido por Victor Sjöström, "[...] não permitiu mais que um trabalho correto por parte de Sjöberg", apesar de ter sido vencedor do grande prêmio de Cannes, ao lado de Billy Wilder, Roberto Rosselini, Fridrikh Ermler, etc. [461]

Apesar da consideração pouco entusiasta, Paulo Emílio reconhece a necessidade de rever o filme, pois as condições do festival não haviam sido propícias para uma boa apreciação das projeções, que começavam às 10 da manhã e terminavam altas horas da noite,

---

[454] Ibidem.
[455] SACRIFÍCIO de Sangue (Midvinterblot). Direção: Gösta Werner. Suécia: Continentfilm, 1946.
[456] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[457] SANGUE e Fogo. Direção: Anders Henrikson. Suécia: Europafilm, 1945.
[458] Periféricas.
[459] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[460] A PROVAÇÃO (Hets). Direção: Alf Sjöberg. Suécia: Svensk Filmindustri, 1944.
[461] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.

ou ainda o fato de que o filme fora projetado sem legenda, em sueco. Podemos imaginar porque o crítico não se deteve ao filme com a mesma profundidade que assistiu ao filme *O Caminho do Céu* (1942), do mesmo diretor, retomado ao inserir o comentário ao filme *A Palavra* (1943)[462],de Gustaf Molander, que havia assistido mais tarde. Ao assistir ao filme, Paulo Emílio conclui que a principal figura na equipe de *O Caminho do Céu* (1942) não era Alf Sjöberg, o diretor, mas Rune Lindstrom que, "[...] como Chaplin, Stroheim e Orson Welles, é diretor, cenarista e ator". O jovem discípulo de Sjöström e estudioso entusiasta da obre de Maurice Stiller, "o maior nome entre os clássicos do cinema sueco", é considerado pelo crítico "uma das personalidades mais importantes do cinema europeu". Ao comentar *A Palavra* (1943), assistido no inverno de 1946-7, Paulo Emílio destaca a importância de Sjöström e Lindström para o filme de Molander, onde trabalharam como atores e colaboraram na direção e no roteiro. O filme narra a história "[...] de um jovem pastor que enlouquece e cuja loucura consiste em se julgar Cristo, fazendo finalmente, ressuscitar uma cunhada" [463], pretexto para que seja recriada uma atmosfera parecida ao filme *O Caminho do Céu*, apesar de que na comparação, o crítico considere *A Palavra* um filme modesto e ceio de defeitos, estando o filme de Sjöberg em outro patamar. Mesmo assim o parentesco com o filme "[...] é de natureza a nos indicar um caminho cheio de ricas perspectivas, tão ligado às tradições dos mestres do passado quanto abrindo brechas para o futuro", não apenas o cinema sueco, mas de todo o mundo. [464] Apesar das perspectivas consistentes do cinema sueco, a escola foi uma decepção em Bruxelas, ao apresentar dois longas-metragens dirigidos por Arne Mattsson e Rolf Husberg[465], a tal ponto que Paulo Emílio fez questão de nem anotar os nomes dos filmes, "inclusive porque são muito complicados, não tem a menor importância": O primeiro filme apresentava o sensualismo nórdico "[...] num trabalho imperfeito, esse elemento, curioso para a sensibilidade latina, tem efeitos mais desastrosos. A outra é uma fita medíocre de crianças e teve a infelicidade de aparecer num festival, ao lado do *Sciuscià* (1946)[466] italiano". [467] Diante do filme de De Sica, sobre uma instituição para jovens infratores, qualquer outro filme do período facilmente se parece pálida, mesmo uma ambientada no século XIX, quando sete crianças órfãs, tendo a mais velha 12 anos, fogem da pobreza em direção às montanhas, em busca de uma vida melhor.

---

[462] A PALAVRA (Ordet). Direção: Gustav Molander. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1943.
[463] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.
[464] Ibidem.
[465] Trata-se dos filmes *Peggy på vift* (1946), de Mattsson e *Barnen från Frostmofjället* (1945), de Husberg.
[466] VÍTIMAS da Tormenta. Direção: Vittorio De Sica. Itália: Societa Cooperativa Alfa Cinematografica, 1946.
[467] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 6.

Além dos ensaios publicados, Paulo Emílio pretendia ainda escrever mais artigos sobre os festivais de cinema e os filmes que havia visto na Europa. Ao final de seu artigo sobre o cinema sueco, a sugestão de que continuaria a séria, sendo que o próximo trataria do cinema dinamarquês, não sabemos por qual motivo, não se efetivou. Podemos apenas conjecturar que a crítica a filmes desconhecidos do público brasileiro, como os filmes suecos e soviéticos, não encontraram eco nos propósitos do jornal, talvez mais atento à cobertura de produções comerciais, mas também devemos considerar os múltiplos afazeres de Paulo Emílio na Europa. Em todo caso, certamente o dinheiro que os artigos renderiam certamente cairia muito bem na conta do estudante parisiense. Apesar das especulações, Paulo Emílio desenvolve nos ensaios a primeira de muitas críticas que redigiria sobre filmes assistidos no interior das programações dos festivais. Mas se nesse momento, essa modalidade crítica não fazia muito sentido aos brasileiros, que ainda não haviam visto os filmes, no contexto europeu, as críticas redigidas aos filmes comerciais apresentados nos festivais de cinema teriam um papel, ou ainda uma adesão diferente por parte do público? Essas e outras questões podem encontrar resolução no exame realizado por André Bazin acerca dos festivais e da crítica de cinema.

2.6 - Harmonia entre forma e conteúdo

A participação de Paulo Emílio tanto na conferência de André Bazin quanto nos festivais de cinema exerce profunda influencia no modo como o crítico passará a compreender e intervir no debate cinematográfico nacional. Podemos sentir os efeitos do aprendizado no longo artigo *Os Festivais de Cinema de 1949*, [468] que remete ao jornal *O Estado de S. Paulo*, narrando aos leitores brasileiros os trabalhos do Festival de Beux Arts de Knokke-le-Zoute [469], na Bélgica, ou em festivais como os de Veneza [470] e Cannes [471].

[468] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Os Festivais de Cinema de 1949*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI. 0073. Obs.: O texto foi publicado separadamente nos seguintes artigos e datas: O Festival Flamengo de Knokke-le-Zoute. *O Estado de S. Paulo*, 27 dez. 1949. p. 4; A influência de Fischinger. As fitas de Hans Richter. Os Cineastas Americanos de Vanguarda. *O Estado de S. Paulo*, 31 dez. 1949. p. 6; Walter Ruttman e Viking Eggeling. A Velha Vanguarda Francesa. Fitas Experimentais e Poéticas. Classe Enfantine. *O Estado de S. Paulo*, 29 jan. 1950, p. 6; A Contribuição do Canadá, da Itália e dos Países Escandinavos. Os Belgas e Checos. A Representação Norte-americana e Russa. *O Estado de S. Paulo*, 09 fev. 1950, p. 7; Eisenstein. *O Estado de S. Paulo*, 14 fev. 1950, p. 7; Ladri di Biciclete. *O Estado de S. Paulo*, 18 fev. 1950, p. 4; Situação do Cinema Francês. *O Estado de S. Paulo*, 12 abr. 1950; As Fitas Italianas Selecionadas - VIII. *O Estado de S. Paulo*, 30 mar. 1950, p. 6; A Participação Inglesa. Alberto Cavalcanti. *O Estado de S. Paulo*, 21 de mai. 1950, p. 8; Os Festivais de Cinema de 1949. As fitas Norte-Americanas. *O Estado de S. Paulo*, 01 jul. 1950, p. 7; México. Cinema Alemão e Austríaco. Filmes Enviados pelos Pequenos Produtores. O *Estado de S. Paulo*, 22 jul. 1950, p. 4.

[469] Realizado entre 18/06 e 10/07/1949.

No Artigo, Paulo Emílio comenta as retrospectivas que pode assistir dos filmes de Oscar Fischinger, Hans Richter, Buñuel, Cavalcanti, Viking Eggeling e Walter Ruttmann, além do filme *Taris*, de Jean Vigo. Em conjunto, estes são filmes destacadamente pautados em questões de ordem formal. Apesar de examinar detidamente essa categoria de filmes, dada sua familiaridade com a discussão, Paulo Emílio, munido das lições experimentadas após o contato com o pensamento de Bazin, harmoniza o comentário social ao estilo, identificando no filme *Ladrões de Bicicleta* (1948)[472] *a* unidade entre forma e conteúdo pela primeira vez em sua crítica cinematográfica. Mas antes de comentar o significado do filme, o crítico retoma o impacto que sofrera quando assistiu *Cidadão Kane* (1941) pela primeira vez em São Paulo, momento em que observa a possibilidade de um cinema moderno pautado na síntese entre o sonoro e o falado:

> Desde que me interesso por cinema, as grandes impressões que experimentei foram na maior parte das vezes provocadas por filmes do passado que via pela primeira vez. Entre as exceções salientava *Cidadão Kane*, que nos sacudiu no Brasil em 1941 e que tanto impressionou a Europa do após-guerra. Pois perto do que significou para mim uma primeira visão de Ladrões de Bicicleta, a lembrança de Cidadão Kane empalidece. Não há dúvida. *Cidadão Kane* foi um filme muito bom e muito importante, eu o revejo frequentemente com prazer e proveito, mas a mim pessoalmente ele enganou. Aceitei-o durante muito tempo como uma grande obra. Neguei a acusação de virtuosismo lançada contra Orson Welles. Neguei que fosse, como é, uma demonstração brutal de esforços técnicos. Afirmei frequentemente a perfeita adaptação do arcabouço formal do filme à expressão do drama humano de Charles Foster Kane, o mesmo, o que é mais grave, de Suzan Alexander. Não sei qual será no futuro, depois de outras visões e novas experiências, através do constante amadurecimento de nossa sensibilidade cinematográfica, a posição de nossa geração diante de *Ladrões de Bicicleta.* [473]

Como observamos na seguinte passagem, o comentário ao filme tecido em *Clima* não resiste ao amadurecimento de sua sensibilidade cinematográfica, já marcada pela influência de Bazin, dos cursos que realiza e do grande volume de filmes que assiste na Cinémathèque Française. Mas o mais importante do comentário é o fato de que se o impacto de *Cidadão Kane* (1941) perece, e *Ladrões de Bicicleta* ocupa seu lugar, como obra prima, ao harmonizar o conteúdo ao estilo, tal qual uma série de pressupostos estabelecidos no pós-guerra. Ao analisar o filme, Paulo Emílio se concentra na análise do conteúdo social, para posteriormente se debruçar brevemente ao estilo, sempre fazendo questão de ilustrar seus comentários ao descrever algumas cenas. Segundo o crítico, os autores procuraram exprimir cinematograficamente aspectos da Itália moderna de maneira bastante precisa, o que os levou

---

[470] Realizado entre 12/08 e 01/09/1949.
[471] Realizado entre 03/09 e 17/09/1949.
[472] LADRÕES de Bicicleta. Direção: Vittorio De Sica. Itália: P.D.S., 1948.
[473] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Os Festivais de Cinema de 1949*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI. 0073.

a atingir um aprofundamento humano "[...] que tomou em *Ladrões de Bicicleta* (1948) a forma da análise das relações entre um jovem operário e o seu filho de oito ou nove anos[474], ampliando a dimensão dramática do furto da bicicleta à medida que o personagem central agoniza em sua miséria.

Examinando algumas cenas, Paulo Emílio destaca o momento em que o trabalhador desfere um tapa em seu filho, ao se sentir confrontado pela tentativa do menino em dividir com ele as responsabilidades da idade adulta. A injusta agressão dá início à luta que se prolonga com os avanços conciliatórios do pai, nas cenas em que pergunta ao filho sua opinião sobre futebol ou se está com fome. Paulo Emílio observa que a reconciliação final se concretiza durante a refeição que ambos desfrutam no restaurante. Para o crítico, as cenas se constituem "[...] pela precisão e finura com que foram realizados, não só um novo conteúdo da escola neorrealista italiana, mas também altíssimos momentos de uma direção cinematográfica que se torna transparente na maneira direta com que nos dá a sensação de realidade". [475]

No comentário, Paulo Emílio insinua a adequação entre forma e conteúdo como resultado da sensação de realidade, atingido com a direção cinematográfica que, sem intervenções técnicas como a cenografia ou a montagem, impressiona com a ausência de décors. O drama se passa nas ruas de Roma, entre paisagens que poderíamos encontrar nos guias históricos, como o Coliseu, o Fórum, os palácios da Renascença, etc. Outro ponto valorizado por Paulo Emílio é o emprego de amadores na função dos atores. O fato de representarem a si mesmos, ou seja, personagens encarnados por pessoas que na vida real são, socialmente, o que representam no filme, contribuem para aumentar a sensação de realidade.

Anteriormente nas páginas da revista *Clima*, o crítico já critica a representação falsa dos tipos humanos nos filmes antinazistas, alijados da realidade que podemos sentir no filme de De Sica. Nesse sentido, *Ladrões de Bicicleta* é considerado um salto na história do cinema, se não fosse o fato de que Erich von Stroheim em *Ouro e Maldição* (1924)[476] empregar "gente da rua" para atingir um elevado grau de veracidade em seu drama humano. Talvez a memória de *Ouro e Maldição* (1924) tenha impedido o crítico de tecer um comentário novidadeiro, ao afirmar que "[...] poucas vezes o cinema deu uma impressão de vida tão autêntica, e que pode ser sentida tanto de fora como de dentro", ou seja, permitindo a identificação do espectador

[474] Ibidem.
[475] Ibidem.
[476] OURO e Maldição. Direção: Erich von Stroheim. Hollywood: The Goldwyn Company – Metro-Goldwyn, 1924.

com as amarguras da vida da sociedade italiana destruída pela guerra, seja na essência ou na mera existência da obra.

Pensando o realismo do filme, Paulo Emílio destaca que, apesar de ser uma ficção real, *Ladrões de Bicicleta* (1948) é um verdadeiro documentário sobre o domingo romano, ao analisar as cenas que retratam a missa dos pobres, a prática de esportes no *Tibre*, o restaurante lotado, o passeio dos seminaristas, etc., além da precisa representação da solidariedade italiana nas cenas em que os traços culturais da sociedade – marcada pelo exacerbado calor humano – nos aparecem como autênticas. Ainda sobre o conteúdo do filme, Paulo Emílio problematiza algumas acusações de anticlericalismo sofridas pelo filme, como na cena em que a "repugnante caridade dos católicos ricos na missa dos pobres" é representada. Segundo o crítico, estas imagens são um retrato fiel da sociedade italiana em toda sua beleza, mas também em toda sua repugnância. Enveredando-se pelo problema da representação de diferentes classes sociais em tensão, além da cena descrita acima, Paulo Emílio chama a atenção para a cena em que o filho do operário, tomado pela curiosidade, observa o menino rico do restaurante. Em conjunto, o filme é considerado como um retrato fiel das dificuldades do povo italiano.

Após centrar o comentário no conteúdo, Paulo Emílio tece uma breve observação sobre o aspecto formal e técnico do filme, em suas palavras, responsável por provocar um "grande descanso!". Segundo o crítico,

> Não há ângulos, nem movimentos de câmera, nem iluminações, nem montagens que se destaquem da impressão geral de uma continuidade espontânea e clara. Com bastante rigor poder-se-ia constatar que uma cena como a crise de epilepsia do ladrão perturba a unidade do filme. Certos críticos pretenderam pôr em dúvida a eficácia da bicicleta como objeto ou como símbolo e não gostaram do fim do filme. [477]

Na crítica a *Ladrões de Bicicleta* (1948), Paulo Emílio realiza pela primeira vez em sua crítica cinematográfica a aplicação das lições aprendidas na Europa, ao harmonizar conteúdo e forma na análise cinematográfica. Não por acaso, é no texto sobre os festivais de 1949 que Paulo Emílio retoma as discussões acerca da forma e do fundo, prevalecendo o segundo na análise de um documentário brasileiro: *Sertão: Frente a Frente com os Xavante*s (1949)[478], produzido pela equipe de Genil Vasconcelos e Geo Martim. Segundo Paulo Emílio, "[...] apesar de deficiências técnicas como o mau registro do som e qualidade variável da fotografia, apesar de um comentário e de uma música que desservem as imagens, apesar

[477] Ibidem.
[478] SERTÃO – Frente com os Xavantes. Direção: Rako Boscovic. Produção: Genil Vasconcelos. Rio de Janeiro: Genil Vasconcelos, 1949.

finalmente de uma construção defeituosa, o filme *Sertão* (1949) é mais humano e mais autêntico" [479]. Evocando *Nanook, o Esquimó* (1922) [480], Paulo Emílio chama a atenção para a presença frequente de imagens que sugerem a atmosfera de Flaherty, imaginando o filme que o realizador faria nesse ambiente e atribuindo valor a impressão de autenticidade: "Mas o interesse de *Sertão* não reside só em boas imagens isoladas. Para demonstrar o contrário, basta lembrar a sequência dos índios espantando os maus espíritos com longas flautas, as lutas e as danças". Apesar de não ter acompanhado a produção dos filmes brasileiros dos últimos anos (1946-9), Paulo Emílio acredita que "[...] na modesta história do cinema brasileiro *Sertão* é um filme que conta". [481]

Se a perfeição técnica não era condição para se gostar do filme, o crítico elabora no comentário sobre *Sertão* a fórmula para estabelecer a crítica ao cinema nacional, marcado pelo subdesenvolvimento, e o Brasil Profundo[482] certamente é um tema a ser considerado pelo cinema nacional. Ao harmonizar em seu comentário forma e conteúdo, prevalecendo o segundo em *Ladrões de Bicicleta*, em *Sertão*, o conteúdo prevalece diante de uma forma precária, própria dos cinemas das nações subdesenvolvidas, forjando um estilo próprio do subdesenvolvimento[483] que não lhe retira o interesse, mas que revela sua autenticidade. A conjunção dos debates entre forma e conteúdo se repete novamente na análise de *Ladrões de Bicicleta* realizada por B. J. Duarte, no momento em que o filme é exibido no Brasil. Se o caráter inédito do filme no Brasil impede Paulo Emílio de aprofundar sua análise, B.J. Duarte opta por comentar o filme de De Sica ao lado de *Caiçara*, de Alberto Cavalcanti, sobre esse personagem extraído do tecido social brasileiro. [484] Em artigo na revista *Anhembi*, B. J. Duarte estrutura seu comentário no debate entre a prevalência do fundo sobre a forma no filme, no

[479] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit.
[480] NANOOK, O Esquimó. Direção: Robert J. Flaherty. Estados Unidos: Robert J. Flaherty, 1922.
[481] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit..
[482] A expressão é utilizada por Adilson Mendes para definir a participação de Paulo Emilio na Batalha da Borracha, a frente do SEMTA- Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia, voltada para o fornecimento de borracha para os países combatentes do Eixo. Segundo o autor, Paulo Emílio tenta realizar um filme, que fracassa por muitos motivos, mas o que possui de grande valor na experiência é o contato com o Brasil Profundo: "Através das populações ribeirinhas, por entre índios, locas, capoeiras e roçados, Paulo Emílio penetrava no Brasil e descobria um novo mundo, uma nova sociedade, uma língua desconhecida, a língua errada do povo, a língua certa do povo". MENDES, Adilson Inácio. *Trajetória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015, p. 101.
[483] Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), Paulo Emílio ao analisar o cinema brasileiro dos anos 1940 afirma que tanto o público quanto as produções nacionais apresentavam "a marca do mais cruel subdesenvolvimento. No entanto, o acordo que se estabelece entre elas (as produções nacionais) e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano". GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 2001, p. 95.
[484] Filmar histórias com personagens da cultura popular brasileira era uma das apostas de Franco Zampari, diretor da Vera Cruz, em produzir filmes com apelo internacional, conforme confirmou mais tarde em entrevista sobre o sucesso internacional do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.

artigo *Caiçara e Ladrões de Bicicletas*[485], que o crítico reproduz de uma entrevista concedida por Cavalcanti e publicada em 1 de outubro de 1949:

> Entre o fundo e a forma, vale o primeiro. Nada me diz uma fita de técnica brilhante, mas vazia de significado humano, principalmente do significado social e poético. Se me fosse possível desejar algo para o futuro Cinema do Brasil, faria votos para que o nosso país contribuísse mais com o conteúdo de seu cinema, do que com a sua forma. [486]

Como observamos, o fundo social do filme prevalece sobre a preocupação estética. Essa noção acompanhará Paulo Emílio em sua predileção pelos temas extraídos do tecido social, já observados na crítica ao filme *Duas Mulheres* (1941), de Léonid Moguy publicado em *Clima*. Paulo Emílio aloca o comentário à realidade no primeiro plano de plano de sua crítica e relega o comentário à aparência ao segundo, fiel a lição aprendida nas leituras de Georges Bernanos, que considera temas alijados do tecido social como falseamento da realidade. Em todo caso, a lição embrionária publicada em *Clima* aqui atinge sua consolidação através da escrita. No comentário a *Ladrões de Bicicleta* (1948) que Paulo Emílio inaugura a apreciação social do cinema harmonizado à estética, e que virá mais tarde a se consolidar, ao lado da linguagem, nos três pilares fundamentais da consolidação em sua obra, do conceito de cultura cinematográfica e de seu método historiográfico, amparado na apreciação da linguagem cinematográfica, do estilo e do modo como o filme é a expressão de uma sociedade numa determinada época. Contudo, para concluir sua formação, restava ainda harmonizar as impurezas artísticas ao conteúdo, ultrapassando finalmente as proposições de *Clima*.

Após a série de artigos que remete ao jornal OESP sobre os *Festivais de Cinema de 1949*, Paulo Emílio remete a revista *Anhembi* três artigos sobre o Festival de Veneza (1952). [487] No artigo *Le Problème des Festivals: Une exemple, une indication pour l´avenir*, Elio Zorzi, antigo diretor da Mostra Internazionale d´Arte Cinematográfica de Veneza, nos atenta para a importância cultural do festival frente aos outros certames europeus, como o de Cannes, Bruxelas, Locarno e Marianske Lazne. Assim como o Festival Mundial do Filme de Bruxelas (1947) e o Festival de Edimburgo, o Festival de Veneza era realizado com o acompanhamento de outras manifestações artísticas, cujas raízes remontavam diretamente se sua origem, no ano de 1937, quando surgiu no seio da já prestigiada Biennale Internationale

---

[485] DUARTE, B.J. Caiçara e Ladrões de Bicicletas, p. 182. *Revista Anhembi*, n. 01, vol. 01, dez. 1950.
[486] Ibidem.
[487] GOMES, Paulo Emílio Sales. Veneza, 1952. I- A Aceitação Otimista dos Festivais de Cinema. II- A seleção Italiana. *Anhembi*, São Paulo, vol.8, n. 24, p. 571-80, nov. 1952; Veneza 1952. Ausência Soviética, Seleção Francesa e Cinemas Menores. *Anhembi*, São Paulo, vol. 9, n. 27, p. 584-9, fev. 1953; Veneza 1952. Seleção Anglo-Saxônica e Oriental. *Anhembi*, São Paulo, vol.9, n. 26, p. 392-9, jan. 1953.

d´Art de Veneza mediante a necessidade circunstancial em reconhecer o valor artístico do cinema, àquela altura em que essa arte se encontrava "[...] em luta contínua com a mecânica e, sobretudo, com a indústria que é o cinema – e que saia então da grave crise que se seguiu a vitória do sonoro contra o silencioso, a Biennale desempenhou um ato de audácia generosa". [488]

Além da importância em afirmar o cinema como uma arte à época de sua crise, Zorzi ainda relembra a violenta campanha difamatória que o Festival sofreu em setembro de 1946, parte de uma estratégia publicitária para alçar a inauguração do Festival de Cannes (1946). A tonalidade das críticas ao festival de Veneza, além da imprensa, em publicações e comunicados oficiais do festival de Cannes. Segundo Zorzi, o plano não vigorou porque consensos foram traçados entre os festivais de Cannes e Veneza, cidade então ocupada pelas tropas aliadas, além da precariedade de suas instalações hoteleiras do período, mas que, mesmo assim, diante do Festival de Cannes, rico em "meios, novidades e mundanidade, [...] Veneza soube ainda restabelecer a verdadeira característica de seu festival: uma manifestação antes de tudo de arte cinematográfica". [489]

O Festival de Veneza, que pretendeu desde sua fundação ser uma manifestação de arte cinematográfica, foi tomado pelos filmes japoneses, que roubaram a cena nos festivais de 1951 e 1952. Segundo a crítica de cinema Catherine de la Roche, a sensação do XII Mostra Internazionale d´Arte cinematográfica de Veneza foi o filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa, vencendo o Leão de Ouro, por ser, segundo La Roche, " o supremo exemplo de um verdadeiro filme sonoro, cuja narrativa pictórica mantém sua própria continuidade, fortalecida, misturada com, mas não interrompida pelo som"[490]. O sucesso do cinema japonês não saiu vencedor do ano seguinte, más não passou despercebido, ao ser representado pelo filme *A Vida de Oharu* (1952)[491], de Kenzi Mishoguchi, reportado pela crítica de cinema Penélope Houston como excessivo, "[...] mas de considerável poder e interesse". [492]

Ao filme, Paulo Emílio dedica o artigo *Veneza 1952: Seleções anglo-saxônica e oriental*, publicado na revista *Anhembi*. Em sua crítica, Paulo Emílio ressalta a qualidade do cinema japonês que estava sendo apresentado no festival. Segundo o crítico, durante muito tempo, a crítica ocidental achou o cinema japonês desinteressante por ser, "de um lado,

[488] ZORZI, Elio. Le Problème des Festivals: Um exemple, une indication pour l´avenir, «La Mostra » de Venise. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n. 04, 1949, p. 30.
[489] Ibidem.
[490] ROCHE, Catherine de la. The Festivals. Venice, p. 90-1. *Sight and Sound*, London, vol. 21, n.02. Oct./Dec. 1951.
[491] A VIDA de Oharu. Direção: Kenji Mizoguchi. Japão: Shintoho, 1952.
[492] HOUSTON, Penelope. The Festivals. Venice, p. 54-5. *Sight and Sound*, London, vol. 22, n.02, Oct./Dec. 1952.

excessivamente ligado à tradição teatral, e, por outro, considerado como um gênero inferior".[493] Os argumentos ligados a esse raciocínio derivam, no primeiro caso, de "uma concepção estéril da especificidade cinematográfica"; sobre o segundo ponto, Paulo Emilio recorre à história do cinema ao demonstrar que na época da realização de *Intolerância*, de Griffith, e dos filmes de Chaplin, no período Mutual, o próprio cinema era considerado, em relação às nobres artes, um gênero inferior[494].

Posicionando-se contra a defesa do cinema puro, produzido apenas com elementos "essencialmente cinematográficos", Paulo Emílio recorre ao exemplo de *Rashomon* (1951), [495] filme premiado um ano antes no Festival de Veneza:

> Rashomon de Kurosawa – grande prêmio de Veneza 1951 – é um dos melhores trabalhos de após-guerra, e sua estética está ligada intimamente ao teatro e dança clássicos, e é à pintura e à arquitetura que se devem as virtudes maiores de *A Vida de Oharu*, mulher galante, de Mizoguchi, a mais bela fita apresentada em Veneza 52. Ambos são baseados em obras literárias e certamente a temática de Rashomon contribuiu poderosamente para o seu êxito internacional. [496]

Apesar do fato de que a literatura baseia ambos os filmes, Paulo Emílio não atribui às qualidades literárias do original (livro do romancista japonês do século XVII, Ibara Saikaku) ou do roteiro o sucesso do filme, muito pelo contrário. Segundo o crítico, em *A Vida de Oharu* (1952), a acumulação dos episódios mais ou menos autônomos compromete a unidade do trabalho, além de acumular as desgraças em torno da figura central feminina cuja vida está sendo contada. Para Paulo Emílio, a soma desses defeitos teoricamente bastaria para o inevitável desastre do melodrama.

> E, entretanto, todos os defeitos de construção ou mesmo de concepção desaparecem, redimidos pela constante e prodigiosa beleza das imagens. O que temos são mais de duas horas de pinturas e estampas japonesas animadas pelos movimentos sutis da natureza, pelos gestos de atores de uma incomparável nobreza, pela precisão dos deslocamentos da câmera. Numa primeira visão é difícil fixar o papel da montagem neste milagre plástico. A participação da arquitetura na composição das paisagens é grande, mas ainda maior nas imagens de interior cuja nudez nos faz descobrir por contraste a pouca fotogenia dos móveis do ocidente, particularmente as cadeiras, tão prosaicas. São muitas as imagens do cinema ocidental que recebem uma luz desconcertante quando comparadas a essa produção japonesa. [497]

Em conjunto, a crítica de Paulo Emílio ao filme *A vida de Oharu* (1952) marca o momento em que pensar o cinema em termos puros, alheio às influências das artes populares e de vanguarda, colabora para o falseamento do problema, revelado a partir de sua concepção

---

[493] GOMES, Paulo Emílio Sales. Veneza 1952: Seleções Anglo-saxônica e oriental. *Anhembi*, São Paulo, n. 26 vol. 9, jan. 1953, p. 397-398.
[494] Ibidem.
[495] RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Daiei Film, 1950.
[496] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 397-398.
[497] Ibidem.

enquanto fenômeno social. Paulo Emílio apresenta uma compreensão próxima à de Adorno, no sentido de que a mediação entre forma e conteúdo deve ser orientada pelo fato de "a forma estética ser conteúdo sedimentado". [498] Segundo Adorno, "o caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e como fato social faz-se sentir sem cessar na esfera de sua autonomia", que ao mesmo tempo apresenta "os antagonismos não resolvidos da realidade" que "retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma". [499] *A Vida de Oharu* (1952) se desenvolve a partir do diálogo com as artes tradicionais japonesas, como a literatura, a pintura e o teatro, cuja vitalidade em representar a história da cortesã formalmente nos transporta para o Japão do século XVII. O conteúdo imagético pautado na plástica e encenação teatral apresenta uma história autêntica, que a representa a cortesã do passado e remete às situações do presente das mulheres japonesas após a Segunda Guerra Mundial.

Partindo dessa premissa, a crítica à adaptação literária não se consolida nos antigos termos da *Clima*, segundo os quais o cinema não poderia ser submetido à literatura ou a qualquer outra arte. Ao comentar o filme graduando os elementos literários, teatrais e pictóricos em relação à sociedade, Paulo Emílio demonstra que a linguagem literária e a montagem ocupam posição menor diante da unidade plástica do filme atingida a partir da fusão entre a pintura, a arquitetura e a encenação. Se o problema da especificidade cinematográfica não está mais presente na crítica a *A Vida de Oharu* (1952), Paulo Emílio pode graduar a influência de cada elemento artístico na consolidação da linguagem e do estilo do filme de Mizoguchi adequado ao conteúdo e a sociedade japonesa (a opressão sofrida pela personagem feminina), ou em outras palavras, o fato de que as impurezas teatrais e pictóricas da tradição japonesa aparecem harmonizadas ao conteúdo – ou ao contexto social do Japão do pós-guerra, repleto de viúvas desamparadas, vítimas da miséria e da destruição. Pensar o cinema nos termos apresentados até aqui demonstra claramente como Paulo Emílio adequou em sua metodologia crítica as ideias e os debates que participa ao longo de sua estada na Europa entre 1946 e 1954, mas ao lado da consolidação de uma perspectiva crítica capaz de pensar a pluralidade de problemas artísticos e sociais que atravessava o cinema daquele período, Paulo Emílio também irá participar como integrante da formação dos estudos históricos de cinema na França após a II Guerra Mundial, experiência central no delineamento de uma perspectiva para o Brasil, no que se refere ao passado, ao presente e ao futuro do cinema brasileiro.

---

[498] ADORNO, W. Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 15.
[499] Ibidem, p. 16.

2.7 - A história do cinema antes e depois da II Guerra Mundial

O desenvolvimento das pesquisas históricas sobre cinema na França após a Segunda Guerra Mundial consolida um processo iniciado uma década antes, com a publicação do livro dos escritores Maurice Bardèche e Robert Brasillach, *Histoire du Cinéma* (1935), sofre novo impulso com a realização do evento *50 ans du cinéma*, mostra de tamanho memorial que procurou estabelecer um panorama da história do cinema em seus primeiros 50 anos. Segundo o historiador François Albera, as "apostas patrióticas" do evento objetivavam reafirmar a França como berço do cinematógrafo e como "nação de cultura e de arte". [500] Se ao deixar o Brasil Paulo Emílio já conhecia a obra de Bardèche e Brasillach, ao chegar a Paris, Paulo Emílio participa das comemorações dos 50 anos de cinema, como poderemos comprovar a partir da preservação de suas credenciais de participantes, assim como em documento emitido por Henri Langlois, conservador-chefe da instituição, no qual atesta a frequência assídua do jovem intelectual em todas as sessões cinematográficas do Cercle du Cinéma e dos Amis de la Cinémathèque, entre 1946 e 1950, assistindo 175 filmes de longa-metragem, assistindo-os duas vezes, entre 1946 e 1947; 150 filmes entre 1948 e 1949, assistindo-os três vezes, além de 250 filmes de ensaio e vanguarda projetados no programa 50 ans de Cinéma, projetados entre 1949 e 1950. [501]

O documento emitido por Langlois afirma ainda que Paulo Emílio assistiu cursos de História do Cinema ministrados na Sorbonne e na Cinémathèque, além de atestar a assistência prestada na correção do programa de aulas dos professores e o acompanhar em viagens ao exterior para montar diferentes exposições sobre a história do cinema. Ao final do documento, Langlois atesta que Paulo Emílio é "uma das pessoas mais qualificadas por conhecer o trabalho de uma cinemateca e sua cultura cinematográfica é baseada em projeções e não em leituras". [502] As comemorações dos 50 anos da invenção do cinematógrafo suscitaram a publicação e republicação de livros sobre a história do cinema, assim como a republicação de textos críticos dos anos 1920 e 1930, que aparecem compilados em almanaques e revistas especializadas, de textos que haviam preservado valores ainda verdadeiros aos críticos estimulados pelas ideias científicas, ou seja, que resistiram ao tempo, impulsionando uma série de pesquisas históricas, ou mesmo sua compreensão.

---

[500] ALBERA, François. 1945: trois "intrigues" de Georges Sadoul. *Cinémas: revue d´études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, 2011, p. 56.
[501] O documento ainda necessita de adequado registro na base de dados da Cinemateca Brasileira.
[502] O documento ainda necessita de adequado registro na base de dados da Cinemateca Brasileira.

Antes de se tornar história, livros como *Le Cinéma* (1921), de Ernest Coustet, estavam preocupados em mostrar para os leitores como os diretores realizavam seus truques, as cenas, ou ainda o que se fazia para acrescentar ao filme a impressão de verdade.[503] Em suma, o objetivo de Coustet ao escrever seu livro sobre a história do cinema residia "[...] em descrever os processos e as ferramentas, em explicar seu valor, documentário e artístico, o interesse e a variedade de representações às quais ele se presta". O objetivo fundamental do livro era apresentar os progressos até então conquistados pelo cinema a fim de dar relevo àquilo que ainda lhe faltava: "a cor, o relevo, o discurso, em uma palavra, a vida integral em todas suas manifestações". [504]

Entre as intenções da obra de Coustet, notamos que a escrita da história do cinema nos anos 1920 pauta-se na descrição dos processos técnicos responsáveis pelos avanços vistos na tela, uma história que elenca tal qual um índice as etapas atravessadas pelo cinema no desenvolvimento de sua linguagem e estilo. As histórias desse período ainda não eram propriamente histórias, mas relatos, testemunhos calorosos de seus contemporâneos diante daquilo que consideravam uma arte, cultuada pelas multidões que se dirigiam ao cinema em busca de distração, mas já havia também coletâneas e ensaios como os compilados em revistas como *L´Art Cinématographique*, nos anos 1920-30, em que especialistas em distintas áreas do conhecimento, como a psicanálise, a filosofia, sociologia, interessados em compreender os problemas suscitados pelos filmes. Mas mesmo nesses trabalhos, o cinema aparece submetido aos modelos teóricos elegidos pelos autores, sendo o cinema tratado mais como um instrumento de validação teórica do que a própria história do cinema. Temos nesse entremeio a obra de Paul Rotha, *The Film Till Now*, publicado em 1930 e republicado em 1949, sofre processo parecido ao da obra de Bardèche e Brasillach, primeiro depoimento, depois história, sendo ele próprio ampliado e revisto pelo agora diretor de cinema.

A partir da década de 1940, notamos a presença de maios número de obras dedicadas à história do cinema, que atestam a ampliação do apelo editorial destas "histórias" com a aproximação do cinquentenário do cinematógrafo. Em 1941, o livro *Le Cinéma et Son Histoire* (1941), de André Boll[505], já condensa algumas interpretações distintas das anteriores.

---

[503] "Na multidão que se apaixona ainda por estas modernas fantasmagorias, que não são questionadas como são elaboradas? Como são compostas estas cenas, que revive na tela? Como elas são reproduzidas? Por quais artifícios, com a ajuda de quais *trucs* nos fazem ver o impossível e a fotografar o inexistente? O que lhe resta descobrir, doravante, para acrescentar ainda a impressão de verdade que nós gostaríamos mais e mais perfeito?" COUSTET, Ernest. *Le Cinéma*. Paris: Librarie Hachette, 1921, p. 06

[504] Ibidem.

[505] BOLL, André. *Le cinema et son histoire*. Paris: Sequana, Editeur, 1941.

Boll reafirma que àquela altura o cinema já tinha uma história, embora não fosse comparável com a história das outras artes, como a do teatro, que remonta da antiguidade.

Após posicionar a história do cinema em relação à história das outras artes, Boll observa que o cinema está em perpétua evolução, em uma velocidade que não encontra correspondência nas outras artes, porque nenhuma arte apresenta a variedade que o cinema reuniu em um espaço de tempo tão curto. Segundo Boll, esta grande variedade de transformações só ficou clara quando foram capazes de "[...] fixar com precisão, através das obras mestras, os pontos importantes de suas transformações sucessivas", ao criar um tipo de índice histórico diante da rápida transformação do cinema: "[...] um filme se desatualiza tão rápido quando uma roupa. Realista por excelência, ele é obrigatoriamente episódico", ou seja, inserido em uma determinada época, produto de uma sociedade específica. [506]

Um ano depois, no livro *Histoire du Cinéma*, Lo Duca[507] reflete sobre o modo como trata a documentação na redação de seu trabalho, ao mesmo tempo em que procura alcançar uma clareza narrativa para tornar a obra mais acessível ao público. Sua *História* analisa "as ideias motrizes do cinema, seu percurso, desde a série de invenções que se resumiram no cinematógrafo, até a realização do estilo" [508], tendo em vista compreender o papel "da atmosfera, da evolução técnica, da personalidade dos diretores e dos atores" [509] na realização do cinema.

Nota-se nas ideias de Duca a manifestação da tomada de consciência da crítica sobre a dimensão social do cinema, ao situar as ideias cinematográficas no contexto (atmosfera), examinando o papel de realizadores nos progressos técnicos que resultaram na invenção do estilo cinematográfico, atingido em sua plenitude a partir dos massivos investimentos que criaram as condições para a realização de tais filmes. Apesar de não citar realizadores, na quase totalidade das histórias do cinema redigidas até os anos 1950, essa etapa é marcada pela realização do filme *O Assassinato do Duque de Guise* (1908), cujo massivo investimento de banqueiros retira o cinema de seu estágio plebeu, alçando-o à condição de arte. Ao pensar a história do cinema levando em conta não apenas os filmes, mas o contexto, as personalidades envolvidas e o papel dos fatores econômicos no desenvolvimento da técnica, Duca compreende que era impossível "[...] estudar a história do cinema como uma arte – esse que é o objeto deste estudo – sem evocar seus aspectos industriais. E a indústria é inseparável da sociedade, de sua economia, de sua técnica. Em síntese, o autor reafirma como meta do

[506] Ibidem.
[507] DUCA, Lo. *Histoire du Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1942, p. 5-6.
[508] Ibidem, p. 05.
[509] Ibidem.

trabalho “[...] estudar o cinema como uma arte, estreitamente condicionada pela indústria, a economia, a sociedade, a técnica”. [510]

Ao demonstrar a importância em se estudar o cinema enquanto obra de arte, mas também como fenômeno social, o autor questiona a escrita da história do cinema que se pauta na reunião de obras consagradas. Segundo Duca, tal modalidade historiográfica não oferece mais que uma “série de documentos de interesse mais ou menos demarcados, que na vida do cinema, se contenta em fixar suas etapas; únicos pontos de referência de uma arte que ainda não encontrou suas possibilidades definitivas de expressão”. [511]

Curiosamente, a crítica de Duca ao estabelecimento de uma história do cinema forjada nas grandes obras se aplica também ao modesto índice histórico realizado por Paulo Emílio em *Clima*, em um momento em que o cinema era “invadido” por elementos artísticos extracinematográficos, do teatro, literatura, pintura, ballet e música, nessa fase de redescoberta imposta pelo desenvolvimento técnico do som. Apesar da comparação entre a crítica de Duca e o índice histórico de Paulo Emílio forjado a partir da obra de Bardèche e Brasillach seja desproporcional, a crítica ao estabelecimento da história apenas a partir de critérios artísticos pode ser aplicada. Contudo, entre Duca e Paulo Emílio à época da revista *Clima*, existem pontos de contato, como acreditar na possiblidade de síntese entre o mudo e o falado na definição da arte cinematográfica mediante uma afirmação profética de que no momento em que o cinema completasse suas descobertas técnicas, deixaria então ao cinema "[...] o tempo necessário para conservar uma nova forma espetacular” capaz de personificar “[...] a sétima arte, far-se-á entre suas irmãs um lugar de importância”. [512]

Como observamos, apesar de Duca chamar a atenção para a importância da compreensão do contexto em que a obra de arte está inserida, ao mesmo tempo anseia pela transformação do contexto futuro que viabilize a recuperação de seu status artístico, tal qual nos textos críticos dos anos 1920, a partir da expectativa de que novas invenções técnicas que certamente reluziriam no horizonte. Curiosamente, Duca aplica a compreensão do fenômeno cinematográfico na renovação das ambições estéticas da geração anterior. Mas o problema principal continua sendo a inserção do cinema na sociedade em determinada época.

Outra modalidade historiográfica do período foram os panoramas históricos que visam oferecer uma visão geral da evolução do cinema desde as origens, ou seja, propor uma narrativa histórica a partir das grandes obras, criticado anteriormente por Duca, mas que na

[510] Ibidem, p. 06.
[511] Ibidem, p. 08.
[512] Ibidem.

republicação do livro *Panorama du Cinema* (1947)[513], de Georges Charensol, aparece fundida à compreensão do cinema enquanto fenômeno social, o que a distância da crítica de Duca. Citada como fonte bibliográfica no livro *Jean Vigo*, a obra de Charensol opta em estabelecer um panorama por considerar que com o desenvolvimento da sociedade, o "[...] papel do cinema na vida contemporânea, os problemas que ele coloca estão se tornando cada vez mais numerosos e mais complexos," [514] tratar do cinema em todas essas esferas era tarefa para um enciclopedista, o que não é seu objetivo. Charensol destaca que se ele quisesse ser outra coisa que um panorama, seu trabalho poderia de qualquer maneira se encontrar "[...] rapidamente obsoleto em razão da constante evolução que é uma das características essenciais da arte cinematográfica; fixar esta matéria intensamente viva já é uma empresa muito temerária". [515]

Após assegurar os leitores dos motivos que o levaram a optar por um panorama, Charensol propõe algumas reflexões sobre o modo como o crítico e historiador pode julgar imparcialmente um filme, seria indispensável ao estudioso se reportar à época de sua realização porque uma obra importante por sua influência poderia ser "[...] aquela que envelhecerá mais rapidamente, e em dez anos, em três anos, uma película de alto valor técnico e estético se encontrará frequentemente ultrapassada". A partir desta posição, Charensol afirma que o exato lugar do filme se dá mediante a perspectiva histórica, a partir da recepção crítica do filme à época de seu lançamento, de tal modo que não caberia julgar filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) e *A Roda (*1923)[516], de Abel Gance, senão segundo os princípios críticos dos primeiros anos da década de 1920. Ao posicionar o cuidado em julgar as obras mediante um olhar contemporâneo, Charensol observa que é justamente nas obras consideradas desatualizadas pela crítica que lhe era contemporânea que os pesquisadores poderiam encontrar o ponto de partida de estilos que marcaram as obras posteriores, porque já se sabia naquela época que "[...] as inovações formais são aquelas que o efeito se esgota mais rapidamente". A fim de precisar seus comentários, Charensol analisa o caso de filmes como *Le Crime de M. Lange* (1936)[517], de Jean Renoir, que apareciam dez anos depois plenos de uma juventude que não resultava de suas inovações técnicas e formais, mas diretamente do "[...] valor da humanidade ou da poesia", ou seja, da atualidade de seu conteúdo. Dentro dessa perspectiva, filmes como *Caligari* (1919), *A Roda* (1923), *A Carruagem Fantasma* (1921)[518]

---

[513] CHARENSOL, Georges. *Panorama du Cinéma*. Paris: Éditions Jacques Melot, 1947, p. 9-10. A primeira edição do livro é de 1930.
[514] Ibidem, p. 9.
[515] Ibidem.
[516] A RODA. Direção: Abel Gance. Paris: Pathé, 1923.
[517] LE CRIME de M. Lange. Direção: Jean Renoir. Paris: Oberon, 1936.
[518] A CARRUAGEM Fantasma. Direção: Victor Sjöström. Suécia: Svensk Filmindustri, 1921.

e *Intolerância* (1916)[519] deveriam ser recepcionados naquela época "[...] como magníficas peças de museu". [520]

As reflexões de Charensol sobre o processo de envelhecimento das obras nos permite compreender aspectos distintos da transformação do cinema, de fato artístico a fenômeno social. Segundo o historiador, as razões pelas quais estas invenções se tornam mais rapidamente obsoletas residem na eficácia dos procedimentos técnicos e artísticos adotados pelos realizadores: à medida que seus procedimentos técnicos são copiados por novas obras, conferindo-lhe novos desdobramentos artísticos, o ponto de partida torna-se cada vez mais distante. É por esse motivo que os aspectos formais da obra se desgastam muito mais rapidamente do que os laços que a obra estabelece com a sociedade, através de seu conteúdo humano, por vezes imperecível, como a sátira à autoridade vivificada nos filmes de Chaplin. Para se prevenir de julgamentos parciais, Charensol toma como precaução analisar a história do cinema a partir da recepção dos filmes no momento de sua produção, ou seja, inseridos em sua época, possibilitando evitar erros de interpretação precipitados pelo desgaste artístico de filmes que se notabilizaram pela forma, como *Caligari*, *Intolerância*, etc.

Até aqui, observamos como Boll procura definir uma narrativa histórica pautada na comparação com as histórias das outras artes, ao afirmar que a história do cinema evolui em um ritmo mais acelerado do ponto de vista técnico. Já Duca conclui que esse rápido desenvolvimento técnico atesta a impossibilidade de escrever a história do cinema sem adotar como ponto de partida a análise da conjunção de aspectos sociais que viabilizaram a produção da obra, demonstrando ainda a ineficiência em escrever a história do cinema a partir do papel técnico e estético das grandes obras, porque ao estarem inscritas no tempo, tal abordagem não realiza a relação entre a obra e a sociedade, que passa a configurar como critério básico da compreensão artística e científica do fenômeno cinematográfico. No caso de Charensol, o autor condensa em seu panorama a análise das grandes obras inseridas no momento de sua produção, o que o permite analisar o contexto em que a obra foi recepcionada e, ao mesmo tempo, evitar o estabelecimento de critérios parciais, pautados em impressões atuais, que destituiria de sua obra o que persegue: o estabelecimento de critérios científicos para o estudo histórico do cinema.

Dentro do conjunto de autores esboçado até aqui, Marcel Lapierre se distingue dos demais ao publicar o livro em *Les cent visages du Cinéma*[521], também citado por Paulo Emílio

[519] INTOLERÂNCIA. Direção: D.W. Griffith. Hollywood: Triangle Distributing Corporation, 1916.
[520] CHARENSOL, Georges. Op. cit., p. 09-10.
[521] LAPIERRE, Marcel. *Les Cent Visages du Cinéma*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1948.

em *Jean Vigo*, que consiste em um balanço histórico dos últimos cinquenta anos do cinematógrafo, considerado sem sombra de dúvida uma invenção francesa, ao recordar dos filmes dos irmãos Lumière na criação do espetáculo público comercialmente explorado, ou seja, afirmando o cinema enquanto obra e técnica, mas também como espetáculo inserido em um contexto específico, que o permite apresentar a invenção do cinematógrafo como um resultado lógico do desenvolvimento histórico das lanternas mágicas e dos espetáculos de sombras. Ao compreender o cinema enquanto espetáculo, Lapierre prepara as bases para refletir sobre o modo como o cinema se instala nos hábitos, procurando detectar a influência de algumas lições estrangeiras para a indústria cinematográfica francesa em seu processo de desenvolvimento, demonstrando ser viável um balanço histórico que transcenda as fronteiras nacionais, que "[...] não se aplica apenas à estética do filme", mas que considera o cinema em suas relações com a vida política e econômica. "Dito de outro modo, nós não consideramos o cinema no contexto restrito da tela, mas no contexto imenso da vida dos povos". [522]

As ideias de Lapierre reforçam a compreensão do cinema enquanto fenômeno social amplo, ao procurar examinar o impacto dos filmes nos hábitos ou ainda a inserção da obra em uma dinâmica cosmopolita, considerando ser este um processo em transformação. No livro *Le Cinéma*[523] (1954), Henri Agel, assim como Charensol e Lapierre e Lo Duca, compreende o cinema enquanto um problema em constante transformação, mas é apenas Charensol e Agel que consideram a compreensão do acelerado desgaste de noções calcadas no estilo: "A invenção do cinemascope coloca em pauta algumas das verdades de hoje: o cinema continua a ser uma arte em evolução" [524]. Mas é Henri Agel que atribui a seu livro um papel pedagógico inscrito nas transformações do contexto cultural francês, voltado a professores e espectadores "já atentos aos problemas do cinema". Para tanto, era necessário situar as análises cinematográficas em uma perspectiva pedagógica a fim de acompanhar o "[...] vasto movimento de eventos e de curiosidade se desenha na Europa e particularmente na França, na Bélgica e na Itália a respeito do fenômeno cinematográfico". Agel ainda afirma como papel de seu livro a cristalização de linhas gerais de um processo que havia permitido a cidades como Paris, Lyon, Caen, Saint-Étienne, Toulouse, Charleroi, Louvain, Bruxelas, etc. "[...] a criação de vivazes centros de estudos. Se ele poderia incitar todos os diretores de instituições de educação secundária a integrar o cinema de um aspecto metódico nas matérias do

[522] Ibidem.
[523] AGEL, Henri. *Le Cinéma*. Tournai (Belgique): Éditions Casterman, 1954, p. 07-08.
[524] Ibidem.

programa, o presente trabalho terá atendido seu objetivo". [525] Ao considerar seu livro um livro de iniciação de jovens na compreensão de um novo universo, Agel concebe seu trabalho como uma peça de formação pedagógica de jovens e cineclubistas, amplificando o alcance dos debates históricos travados em festivais e retrospectivas dedicadas aos filmes antigos, realizas em Cannes, Bruxelas, Veneza, etc., e impulsionadas pela atividade das cinematecas.

Dentro da lógica de difusão dos novos conhecimentos produzidos sobre cinema, outra obra mobilizada por Paulo Emílio em Jean Vigo é o livro de René Jeanne et Charles Ford, *Histoire Encyclopédique du Cinéma* (1947), notável ao apresentar um balanço das obras sobre a história do cinema publicadas na França: "[...] os amantes do cinema já tem em suas bibliotecas muitas 'Histórias' onde nenhuma lhe fornece todas as informações que eles desejam sobre cada um dos domínios em que se exerce a atividade complexa do cinema". [526] Esse é o objetivo fundamental da enciclopédia.

Na medida em que objetivam dispor enciclopedicamente as informações disponíveis sobre o cinema, os autores naturalmente passam em revista as obras que foram publicadas na França sobre a história do cinema, que nos permite compreender um pouco melhoro aperfeiçoamento do tratamento histórico aplicado ao fenômeno cinematográfico. Segundo os autores, o livro *L´Histoire du Cinématographe* (1925) , de G. Michel Coissac é mais um resumo da invenção e da técnica, portanto, do movimento industrial nascido desta invenção que uma verdadeira história", ou seja, uma descrição pautada nos fatores externos da obra, concentrada em narrar o processualmente a evolução da técnica, semelhante ao que elabora Coustet (1921), autor que tratamos anteriormente. Demonstrado como os esforços históricos dos anos 1920 não eram propriamente históricos, Jeanne e Ford dirigem sua atenção para a obra *Histoire du Cinéma* (1935), de Bardèche e Brasillach, ao afirmar que o livro era uma compreensão da evolução do cinema contemplada a partir do temperamento dos autores, tratando-se de uma "[...] compreensão plena de percepções ao mesmo tempo engenhosas e profundas, mas que não se fixam sobre um certo número de homens, de obras e de fatos". [527]

Naturalmente os autores posicionam o livro de Bardèche e Brasillach como um livro de fãs e fonte de pesquisa antes de comentar o livro *L´Histoire de L'Art Cinématographique* (1939), de Carl Vincent[528], criticado por deixar "de lado tudo o que concerne aos aspectos técnicos, industriais e comerciais da questão". Segundo Jeanne e Ford, um dos maiores

[525] Ibidem.
[526] JEANNE, René; FORD, Charles. *Histoire Encyclopédique du Cinéma*. Vol. 01. Paris: Robert Laffont, 1947, p. 09-10.
[527] Ibidem.
[528] O livro também consta entre as referências bibliográficas do livro *Jean Vigo*.

problemas desta "história" foi o de ter se restringido ao aspecto artístico, atendo-se à pesquisa das "grandes correntes intelectuais e artísticas que são condicionadas à evolução da arte das imagens". Nesse sentido, a obra de Vincent concentra-se na análise dos problemas essencialmente cinematográficos, elencados em uma perspectiva evolutiva. [529] No prefácio da história do cinema redigida por Vincent, Jacques Feyder, uma das inúmeras personalidades que haviam colaborado ao fornecer fontes de pesquisa e conceder entrevistas ao "crítico", destaca como maior qualidade do livro ser concentrar seus esforços ao elucidar o desenvolvimento histórico do estilo, algo de grande importância para os realizadores cinematográficos que até então não haviam meditado em profundidade sobre o tema. [530]

Nesse sentido, a obra de Vincent concentra-se na análise dos problemas essencialmente cinematográficos, elencados em uma perspectiva evolutiva, e o livro de Lo Duca, sobre o contexto em que as obras floresceram, "[...] um resumo, um *Liebig* em que as 130 páginas foram dirigidas a pessoas apressadas que querem saber tudo em trinta minutos". [531] Apesar das críticas, os autores reconhecem o mérito das obras citadas, e de outros livros da mesma natureza que foram publicados em outros países e que em sua maioria eram mais de caráter nacional que internacional. Apesar do desenvolvimento dos trabalhos sobre a história do cinema, os autores acreditavam que os assuntos ainda não haviam sido esgotados, pelo fato de que o cinema, "[...] considerado ao mesmo tempo, como arte, como instrumento de progresso social e humano e como... assim como outras coisas ainda", como o estabelecimento dos nomes de todos os pioneiros que participaram da formação do cinema, e muito menos de todos os filmes produzidos em sues primeiros 50 anos de vida. [532] O livro de René Jeanne e Charles Ford é de sumária importância para a tarefa de maior fôlego que entraria no horizonte das pesquisas de história do cinema, como os trabalhos de Georges Sadoul, organizados em uma perspectiva de história geral, ou universal do cinema.

2.8 - Georges Sadoul: crítico e historiador de cinema

Dos historiadores que se dedicaram ao estudo do cinema no período, a obra de Georges Sadoul seja uma das mais amplas[533], representando ao mesmo tempo a vontade de

[529] JEANNE, René; FORD, Charles., Op. Cit.
[530] VINCENT, Carl. *Histoire* de I'*art cinematographique*. Brussels: Trident, 1939.
[531] JEANNE, René; FORD, Charles. Op. cit., p. 09-10.
[532] Ibidem.
[533] Obras que Georges Sadoul publica entre a década de 1940 e 1950 : *Histoire Générale du Cinéma* compreende três partes: I- *L´Invention du Cinéma* (1832-1897), *Les Pionniers du Cinéma* (1897-1909) e *Le Cinéma Devient une Art* (1909-1920), dividido nos tomos *L'avant-guerre* e *La première guerre mondiale* *L´Art Muet* (1920-

escrever uma história geral do cinema cosmopolita, abarcando a história do cinema em todos os países, ou ainda em situar historicamente o momento em que o cinema nasce na França, ao completar 50 anos d´*A chegada do trem a estação* (1896). Segundo Albera, detinha uma posição importante no campo da crítica cinematográfica, escrevendo para publicações como *Les Lettres Françaises* e *La Radio,* ministrando cursos universitários na Sorbonne por meio de parcerias da instituição com o Instituto de Filmologia e a Cinemateca Francesa, ou ainda no IDHEC; participar de colóquios científicos, contribuir com verbetes para enciclopédias (Encyclopédie de La Plêiade) e atuar na consolidação dos trabalhos da *Cinémathèque Française*, da FIAF, etc. [534]

Além da lista de atividades de Georges Sadoul apresentada por François Albera, Valérie Vignaux avança ao afirmar a atuação de Sadoul como secretário-geral do Comité do Cinquentenário, instaurado para celebrar a primeira exibição pública de filmes, o *50 ans du cinéma*, que estudamos anteriormente. "Em 1945 ele era secretário-geral da Federação Francesa de Cineclubes, onde trabalha para criar uma Federação Internacional a fim de facilitar a difusão de filmes nestes espaços a partir das Cinémathèque" e um ano antes, já ocupava a titularidade da cadeira de história do cinema no Institut des Hautes Études Cinématographiques, dirigido em 1946 por Leon Moussinac, com quem também era membro do conselho do Instituto de Filmologia. No mesmo ano, Sadoul também era membro do conselho da Associação Francesa dos críticos de cinema, ocupando em seguida a posição de vice-presidente, mas é ao lado de Henri Langlois que Sadoul, ao ocupar função de vice-secretário secretário da Cinémathèque Française na concepção dos trabalhos da *Commission de recherches historiques* e, a partir de 1948, será o secretário-geral *Bureau international de recherches historiques cinématographiques.* [535] Apesar de Vignaux fixar a data de formação do Bureau em 1948, veremos mais a frente que será apenas na década seguinte que ele será oficializado como uma seção de trabalho da FIAF. Diante do conjunto de atividades voltadas a organização e prospecção de fontes de pesquisa, difusão de cultura cinematográfica, crítica de cinema e organização de instituições com esse fim, Sadoul redigiu livros de história do cinema que revelam algumas etapas desse período fascinante e cheio de descobertas da formação dos estudos históricos de cinema na França.

1930), organizado nos volumes *L'après-guerre en Europe* e *L'Art muet - Hollywood - La fin du muet* e um livro dedicado à época contemporânea: *Le Cinéma pedant da guerre* (1939-1945).

[534]ALBERA, François. 1945: trois "intrigues" de Georges Sadoul. *Cinémas: revue d´études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, 2011, p. 55.

[535] VIGNAUX, Valérie. Georges Sadoul et l'Institut de filmologie : des sources pour instruire l'histoire du cinéma. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n°2-3, 2009, p. 251-252.

No prefácio do livro *L´invention du cinema* (1832-1897)[536], Georges Sadoul afirma que "[...] há 20 anos, as controvérsias sobre a invenção do cinema eram apaixonadas; os proponentes de teses adversas se combatiam com violência. Este ardor diminuiu e hoje nós podemos julgar imparcialmente" [537], ao menos de sua parte. O comentário inicial já indica a preocupação com o distanciamento que o historiador deve tomar da obra, diferindo-o dos críticos anteriores. Após as ressalvas iniciais, o historiador apresenta o percurso que acompanhou a publicação, inserindo-a na marcha dos acontecimentos, como o atraso de sua publicação, que deveria ter deveria ter sido publicada sob um pseudônimo durante a ocupação alemã. Após comentar o tom empregado[538] na redação do texto, Sadoul sugere as algumas lacunas a serem preenchidas por futuras pesquisas, além de elencar uma relação de documentos que não estavam preservadas ou disponíveis para consulta, como "[...] os catálogos dos editores e as numerosas revistas corporativas que existiam antes de 1914 não são objeto de nenhum depósito e não figuram entre as coleções da Bibliothèque Nationale". Diante das numerosas lacunas que o historiador de cinema que tivesse como objetivo estudar "[...] a partir dos arquivos vinte anos do cinema francês não encontra mais que fragmentos esparsos e deve proceder por hipótese, como um paleontólogo ou um pré-historiador". [539]

A fim de suprir as inúmeras lacunas documentação não-fílmica, Sadoul declara que a *Cinémathèque Française* estava em processo de constituir uma biblioteca do cinema, e convoca os leitores a contribuírem com a formação da biblioteca, doando qualquer documentação – sem preço para os historiadores. Sadoul assinala enfim que a *Cinémathèque* havia formado "[...] uma comissão de pesquisas históricas que ficará muito feliz em recolher testemunhos dos pioneiros do cinema para esclarecer certos pontos da história e que permitiriam sem dúvida completar certas lacunas dessa obra". [540]

Três anos mais tarde, Sadoul acrescenta ao prefácio da segunda edição (1948) alguns resultados diretos do apelo: Madame Louis Lumière havia passado com ele muitas semanas redigindo uma longa memória, refutando os erros dos capítulos onde ele era nomeado, assim como lhe forneceu documentos que o obrigaram a reescrever integralmente a parte do livro que se dirigia aos Lumière. [541] A colaboração direta de Madame Lumière, assim como de

---

[536] SADOUL, Georges. *L´invention du Cinéma* (832-1897). Paris: Les Éditions Denoël, 1945.
[537] Ibidem, p. 01.
[538] "Eu tinha exprimido certas verdades elementares em uma linguagem episódica, contando com a fraternal cumplicidade dos leitores que existiam então. Eu não pude, em reparação às últimas dificuldades, alterar o tom da obra. Eu penso, portanto, que essas tendências, por estarem envoltas, não são menos claras". SADOUL, Georges. Op. cit., p. 02.
[539] Ibidem, p. 03.
[540] Ibidem.
[541] Ibidem, p. 04.

outras pessoas que confiaram seu testemunho a Langlois, sinalizam no conjunto a importância do recolhimento de relatos, ou da história oral, para a composição da história do cinema. Os depoimentos naquele momento ajudaram historiadores como Sadoul a precisar a narrativa e suprir a incompletude de fontes e informações, reparar erros e mobilizar o olhar para outras direções. Sadoul reconhece a importância das atividades de prospecção de obras e testemunhos levada a frente pela *Cinémathèque Française* e é claro, por Henri Langlois.

Os prefácios de *L´invention du cinema* estabelecem um desenho bastante claro de como se desenvolve na França o processo de reunião de informações históricas, através da prospecção de fontes fílmicas e não fílmicas, que propriamente também indicam a compreensão do cinema enquanto fenômeno social a obra inserida na sociedade. As ideias do livro acabam por suscitar o artigo *O mito do cinema total* (1946), de André Bazin, onde critica o fato de Sadoul situar as descobertas científicas ou as técnicas industriais que irão tomar um lugar tão grande no desenvolvimento do cinema, no princípio de sua invenção, porque antes de ser um fenômeno técnico, o cinema era um fenômeno ideal, como vimos anteriormente, voltado para a reprodução integral da vida a fim de retirar o chão dos defensores do cinema mudo. Dentro dessa perspectiva, "admirável livro de Georges Sadoul" sustenta uma "[...] causalidade histórica que vai da infraestrutura econômica às superestruturas ideológicas e considera as descobertas técnicas fundamentais como acidentes providenciais e favoráveis, porém essencialmente secundários, em relação à ideia preliminar dos inventores". [542]

Ao analisar a "intriga" entre Sadoul e Bazin, Albera afirma que é a despeito das convicções marxistas do autor que Bazin diz retirar deste livro a revelação de uma inversão das relações entre a evolução econômica e técnica e a imaginação dos pesquisadores, insinuando que Sadoul estabelece relações unívocas entre a infraestrutura e a superestrutura. Sempre com Albera, a compreensão da obra de Sadoul não se sustenta ao observar que Bazin evoca a presença de tal inversão do fenômeno ao ressaltar a presença da abordagem psicológica deste que irá chamar posteriormente de marxista de serviço. Ao tecer a crítica ao livro de Sadoul, Bazin reúne em uma única entidade econômica e técnica (agregando ainda a ciência) e lhe opõe a prevalência da ideia preliminar dos inventores, desde o mito diretor, o do realismo integral, pensando o desenvolvimento do cinema enquanto um fenômeno idealista e para Sadoul, a técnica limita o espírito humano. Sadoul se destaca ao analisar a "[...] emergência, a tomada de posição e o desenvolvimento do cinema no sentido de um todo complexo dominante onde os diferentes componentes desfrutam de uma autonomia relativa e

[542] BAZIN, André. *O Mito do Cinema Total*. Op. cit., 1991, p. 27.

jogam de uma maneira diferencial uns com os outros". Tal estratégia permite ao autor "[...] excluir a história unicamente científica ou técnica (auto engendramento das invenções e de suas aplicações) ou comerciais (instrumentalização unívoca)" com o objetivo fundamental de "[...] dar um lugar ao que ele chama de 'ordem social', uma espécie de conjuntura intelectual e cultural que suscita um meio receptivo e produtivo". [543]

O debate entre Sadoul e Bazin quanto à natureza material ou ideal do cinema parece exercer certa influência nas produções posteriores de Sadoul. No livro *Les Pionniers du Cinéma* (De Méliès à Pathé – 1897-1909)[544], o autor pontua que seu interesse não é o mesmo que o que orientou sua obra anterior, em que partia das condições técnicas presentes na sociedade para explicar a invenção do cinema. Em seu livro, "o estudo da obra de arte prevalece sobre o da técnica, enquanto que nós nos esforçamos em estudar ao mesmo tempo o cinema sobre os planos econômicos e sociais. Os filmes são o principal objeto deste volume e de outros a aparecer", ou seja, observamos uma inversão de foco, acompanhado de reflexões sobre as fontes de pesquisa disponíveis para o historiador do cinema, à medida que o situa em relação aos historiadores das outras artes.

Após realizar um balanço do que foi perdido das obras de Méliès, Lumière, da Pathé e, da cinematografia americana, com a sobrevivência de poucos filmes de Edwin S. Porter, além de algumas fotografias, o historiador discute o fato paradoxal de ter dedicado um volume de mais de 100 páginas "ao estudo de uma época onde todos os vestígios poderiam atualmente ser mostrados em uma tarde de projeções". Ao lado de seu comentário, Sadoul refere-se em maior medida à disponibilidade das cópias em condições de serem projetadas, e não aos negativos que, em certa medida, haviam sido preservados. Ainda assim, quase todos "os filmes que são estudados neste livro desapareceram para sempre, nós não os vimos, e nós falamos a partir de catálogos de época, ou alguns raros testemunhos". Apesar de muitas produções consideradas perdidas tenham sido encontradas posteriormente, naquele momento as atividades de prospecção, restauro e difusão da Cinémathèque pouco a pouco ganhavam corpo. Mas naquele momento, a ausência dos filmes tratados historicamente permite que Sadoul elaborasse uma comparação entre o ofício do historiador do cinema ao da arte ou da literatura em relação à disponibilidade das fontes de pesquisa. Dentro dessa perspectiva, os historiadores da arte ou da literatura poderiam consultar facilmente nos museus e nas bibliotecas, mas no caso do historiador de cinema, principalmente para aqueles que se

[543]ALBERA, François. 1945: trois "intrigues" de Georges Sadoul. *Cinémas: revue d´études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, 2011, p. 62-63.
[544] SADOUL, *Georges. Histoire Général du Cinéma. II – Les Pionniers du Cinéma (De Méliès à Pathé)* 1897-1909. Paris: Les Éditions Denoël, 1947.

dedicam ao período dos pioneiros, muito havia se perdido, em grande parte em decorrência do desprezo dos "homens de arte", já que os negativos dos irmãos Lumière, devidamente conservados, ainda estavam intactos como livros e jornais editados ao final do século XIX. A partir destas considerações, Sadoul afirma que o "[...] historiador do cinema se encontra ainda submetido à regra geral da história que não lhe permite jamais reviver o evento, mas que o obriga a reconstituir a partir de textos ou de testemunhos contemporâneos", já que ao investigar os primeiros passos do cinema, encontrava-se "[...] nas mesmas condições que o historiador do teatro, da opera ou do ballet no século XVIII, que não pode saber da encenação, da voz dos cantores ou da graça das dançarinas se não através de escritos ou gravuras". [545]

Ao destacar as dificuldades enfrentadas naquele momento, Sadoul elabora um panorama da preservação dos acervos não fílmicos, ao afirmar que periódicos cinematográficos, catálogos de mostras ou prospectos comerciais eram bases indispensáveis para os estudos históricos, mas que naquele momento eram materiais desprezados pela Bibliothèque Nationale. Em contrapartida, "As coleções da Cinémathèque Française e do fundo Rondel (Bibliothèque de L´Arsenal) tem ajudado a salvar muitos desses documentos, que tem sido de outro modo coletado, pela Inglaterra, pelo British Film Institut". [546]

Já no livro *Histoire d´un Art: des origines a nos jours* (1949), Sadoul lamenta o fato de que apesar de terem visto o nascimento de uma arte, e do fato de grande número de seus pioneiros ainda estarem vivos, estudar as origens do cinema impõe dificuldades de tal ordem que "o pesquisador deverá agir como paleontologista, reconstituir um animal a partir de algumas ossadas, sempre desejando que as descobertas posteriores não venham jogar abaixo suas hipóteses". [547]

O empenho em reunir informações esparsas, valendo-se de fontes como folhetos, revistas, prognósticos comerciais, notas em jornais, livros de cinema e testemunho, os historiadores adotam espetáculos de sombras chinesas e lanterna mágica como estágio inicial do desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Diante do lugar comum, Sadoul observa que os espetáculos de sombras chinesas e apresentações de lanternas mágicas não haviam despendido maior influencia que a literatura, o teatro, a pintura ou toda outra arte nobre, "[...] as imagens de Espinal, os almanaques, as marionetes, a caricatura ou toda outra arte popular ou menosprezada". Ao situar o cinema em relação à grande pluralidade de influências artísticas, Sadoul observa que uma arte não pode nascer em uma "[...] terra virgem e sem

[545] Ibidem, p. XIX.
[546] Ibidem.
[547] SADOUL, Georges. *Histoire d´um art. Le Cinéma: des origines a nos jours*. Paris: Flammarion, 1949, p. 05.

cultura: ela assimilou rapidamente os elementos tomados de todo o saber humano. Isso que faz a grandeza do cinema, isso é que ele é uma soma, uma síntese ainda de muitas outras artes". [548]

Ao tecer o seguinte comentário, Sadoul compreende que o desenvolvimento da linguagem e do estilo cinematográfico se deu a partir do diálogo entre o desenvolvimento técnico dos dispositivos ópticos, e das artes, plebeias e aristocráticas, aproximando-se nas considerações de Bazin acerca do caráter impuro do cinema, que se vale das outras artes para se renovar enquanto expressão. É do contexto em que está inserido que o cinema retira sua vitalidade e que nos permite compreende-lo enquanto fenômeno. Após explicar a natureza da arte cinematográfica, forjada entre as artes que lhe são contemporâneas, Sadoul reconhece o aspecto industrial do cinema, elaborando uma reflexão bastante elucidativa acerca do caráter artístico e industrial do cinema *em relação*, afinal, não poderíamos conceber a produção cinematográfica dissociada das condições materiais, do investimento maciço na produção de filmes monumentais, conduzidos invariavelmente por diretores conhecidos, motivados em cumprir com as exigências do grande capital: a lucratividade. Nesse sentido, Sadoul destaca que estudar a história do cinema como arte era impossível "[...] sem evocar seus aspectos industriais. E a indústria é inseparável da sociedade, de sua economia, de sua técnica. Nosso projeto é ainda de estudar o cinema como uma arte, estreitamente condicionada pela indústria, economia, sociedade e técnica". [549]

Ao analisarmos os três livros de Sadoul, observamos que em *L´invention du cinema*, a história de técnica se sobrepõe a da arte e em *Les Pionniers du Cinéma*, o estudo da obra de arte prevalece sobre o da técnica. Já em *Histoire d´un Art: des origines a nos jours*, arte e técnica aparecem em relação, ou seja, é a partir da consolidação da noção do cinema enquanto arte industrial que Sadoul harmoniza lições artísticas e científicas na compreensão histórica do cinema. Ao escrever a história do cinema, Sadoul mescla critérios artísticos e científicos para compreender o fenômeno ao qual dirige sua atenção, sua narrativa destaca-se das anteriores, ao partir da analise do contexto, e não propriamente da obra, dos fundamentos e princípios artísticos que orientam os historiadores anteriores, como Lo Duca (1942), que ao se interessar pelas ideias motrizes do cinema o compreendeu antes como um fenômeno ideal, do que material, como Sadoul, que apenas após a crítica de Bazin estabelece a análise histórica pautada na compreensão do cinema enquanto fenômeno social, ideal e material. Em conjunto, a leitura o estudo da obra de Sadoul e de outros historiadores franceses participará

[548] Ibidem.
[549] Ibidem, p. 05-06.

decisivamente do delineamento de um método histórico próprio, delineado a partir do enfrentamento direto com as fontes de pesquisa, contrapondo-se à narrativa de Sadoul e de outros historiadores, aptas mais a justificar o modelo teórico do que revelar os problemas artísticos, ideológicos e sociais, historicamente analisados a partir dos sensos e dissensos entre os juízos críticos à época do lançamento dos filmes e na histórica a fim de mesurar o impacto dos acontecimentos na recepção dos filmes do cineasta francês de Jean Vigo.

2.9 - Jean Vigo e a crítica histórica

Paulo Emílio conduz sua pesquisa como verdadeiro historiador, ao recolher artigos publicados em jornais e revistas dos anos 1930, pesquisar no arquivo de Claude Aveline (detentor legal dos direitos da obra), registrar depoimentos de velhos amigos do cineasta (como o de Henri Storck) e analisar a recepção da obra de Vigo pela crítica cinematográfica após a guerra.

Na biografia *Paulo Emílio no paraíso* (2002), José Inácio de Melo Souza afirma que o livro sobre o cineasta Jean Vigo é um momento central na formação de Paulo Emílio como crítico, historiador e biógrafo. A partir da trilha aberta pelo autor, veremos como Paulo Emílio mobiliza farto número de fontes de pesquisa, entre elas, depoimentos e entrevistas realizadas com aqueles que conheciam o cineasta, morto precocemente em 1934. Segundo José Inácio, Paulo Emílio realiza uma profunda pesquisa documental no arquivo mantido por Claude Aveline, responsável pela guarda e detentor legal dos arquivos e da obra de Vigo, conservada na Cinémathèque Française e contava com 230 dossiês de correspondência, documentação sobre os filmes do cineasta, como os roteiros, etc., ação que permitiu a Paulo Emílio ter maior segurança para realizar entrevistas com Aveline sobre o amigo. [550] Seguindo José Inácio, foi ainda Aveline o responsável por apresentar Paulo Emílio ao documentarista belga Henri Storck, outro personagem principal da história de Vigo, ao disponibilizar o acesso à documentação que mantinha sobre o amigo, como as correspondências trocadas, seu diário pessoal, além de conceder uma entrevista e indicar outros nomes que haviam travado contato com Jean Vigo. O contato travado com Storck propiciou a publicação de um ensaio assinado por Storck e Paulo Emílio sobre o cineasta na revista *The Cinema 1951*, intitulado *Nought for behaviour*, ampliando ainda mais a lista de interessados em conceder seus testemunhos. [551] Como nos informa José Inácio, os contatos com os contemporâneos de Vigo ainda vivos, filão

[550] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit., p. 325-26.
[551] Ibidem.

escasso antes do encontro com Claude Aveline, aumentaram enormemente diante do projeto do artigo para a coletânea:

> Paulo entrevistou-se com Francis Jourdain, Jean Marestan, ambos a propósito de Almereyda e da infância de Vigo; Pierre de Saint-Prix, possuidor de uma correspondência trocada com o cineasta; o produtor de *Zéro*, Nounez; Jean Dasté, segundo ator em *L´Atalante*, no papel de comandante da barcaça; e por intermédio de Aveline chegou a Jean Colin, colega de Vigo no Liceu de Chartres. Os amigos no exterior também foram acionados. [552]

A experiência adquirida na realização das pesquisas sobre Jean Vigo foi fundamental para que Paulo Emílio se consolidasse como historiador de cinema, ao levantar grande volume de fontes documentais disponíveis no arquivo Jean Vigo, mantido por Aveline, ou na realização de entrevistas com aqueles que haviam travado relações próximas com o cineasta. Das entrevistas realizadas, ao menos a de Jean Dasté e de Jean Colin fora publicadas no sétimo número da revista francesa de cinema *Positif*, no ano de 1953.

A pesquisa iniciada em 1949 toma forma final com a publicação do livro *Jean Vigo* (1957), agraciado no ano seguinte com o prêmio Armand Tallier de melhor livro de cinema por um júri presidido por Abel Gance. Entre 1949 e 1953, a pesquisa se desdobra em três artigos e uma republicação na revista francesa *Positif*, na italiana *Bianco e Nero* e em uma coletânea organizada por Roger Manvel, *Cinema – 1951*, que escreve em parceria com Henri Storck[553]. No conjunto de artigos publicados, seguindo os critérios artísticos e científicos, Paulo Emílio analisa a obra do cineasta Jean Vigo em relação ao contexto social e a biografia do cineasta. O geral e o particular se articulam para demonstrar como Vigo retira da sociedade a matéria de seus filmes e como a própria sociedade francesa os recepciona em momentos distintos: comercial/imediata e cultural/histórica.

Ao longo da trajetória crítica de Paulo Emílio, observamos em *Clima* que a análise da forma e do conteúdo aparece separadamente ou em desequilíbrio, a reflexão histórica narra o desenvolvimento da linguagem cinematográfica em relação aos seus modos de produção: artesanato e indústria. O registro de Lumière, a trucagem de Méliès e os narrativos de Porter; a nobreza de *Duque de Guise* (1908), a montagem de Griffith e a perturbação do som que juntos, sustentam teoricamente as noções artísticas e o horizonte que sugere ao cinema moderno: a síntese entre o mudo e o falado com predileção pela montagem – e repúdio ao

---

[552] Ibidem, p. 327.

[553] GOMES, Paulo Emílio Sales; STORK, Henri. Nought for Behaviour. MANVEL, Roger (org.). *The Cinema 1951*, London, Penguin Books, 1951. p. 101-30; GOMES, Paulo Emílio Sales. Jean Vigo. *Bianco e Nero*. Roma, vol. 14, n°8-9, p. 63-5, ago./set., 1953; GOMES, Paulo Emílio Sales; STORK, Henri. Jean Vigo. Zero in Condotta. *Cinema*, Milano, vol. 9, n°110, p. 286-91; n°111, p. 336-42, maio./jul. 1953; GOMES, Paulo Emílio Sales. L´oeuvre de Vigo et la Critique Historique, p. 67. *Positif*, Paris, n.07, p. 67-76, maio 1953. Ilus.

.

teatro filmado. Nos ensaios da fase intermediária, entre 1946 e 1948, pensar historicamente o cinema conduz Paulo Emílio a observar como a política cultural soviética interferiu negativamente no estilo de Eisenstein e, contraditoriamente, persistiu no documentário de Raizman e em menor medida, no filme de Youtkevitch. A análise de *Fragmentos do Império* (1929) destoa do conjunto ao recontar a história da revolução através do caso particular: a amnésia e a rememoração conduzem à comparação entre o passado recente (Comunismo de Guerra) e o presente (Nova Política Econômica). O personagem apenas poderá seguir em frente após recuperar a memória, ou seja, ao aplicar o passado no delineamento de seu presente e futuro. Sobre os festivais de 1949, a reflexão histórica viabiliza o modo como o tempo (ou o distanciamento) interfere negativamente na recepção de *Cidadão Kane* (1941) e o aprendizado das lições estéticas de Fischinger, Ruttmann e Eggling apresentam a importância das pesquisas formais dos realizadores. Podemos dizer que o terreno histórico abre caminho para reflexões mais precisas sobre forma e conteúdo da obra, que no exercício crítico de Paulo Emílio se desenvolve no sentido de harmonizar no comentário apreciações sobre a forma e o conteúdo, posicionando como ponto de partida de análise da obra as relações que esta estabelece com a sociedade.

Feito isso, a tarefa seria demonstrar como os realizadores manuseiam a matéria social no desenvolvimento do estilo em suas obras, de modo que observamos uma tentativa de harmonização entre forma e conteúdo que segue os passos das ideias de André Bazin sobre o filme *Trágico Amanhecer* (1939), de Marcel Carné. Bazin observa que o maior valor do filme é o conteúdo social adequado à forma, opinião compartilhada por Paulo Emílio e materializada textualmente na crítica a *Ladrões de Bicicleta* (1948), em que a análise do conteúdo prevalece sobre os aspectos formais no processo de criação. A autenticidade derivada das relações que a obra estabelece com a sociedade toma, na crítica de Paulo Emílio um caminho de mão dupla no artigo que escreve sobre *A Vida de Oharu* (1952), ao partir do destaque à presença marcante do teatro e da literatura japonesa. Ao eleger como ponto de entrada a filiação do filme às artes tradicionais japonesas, Paulo Emílio compreende que no contexto cultural, a maior contribuição de *Oharu* reside no campo artístico, já que o sofrimento feminino era um tema universal – e real –, seja no contexto japonês ou europeu através dos séculos. Se no comentário a *Ladrões de Bicicleta* (1948) o conteúdo social forja o estilo, em *A Vida de Oharu* (1952), o comentário ao estilo ganha concretude social, ou seja, a harmonização entre forma e conteúdo, parte da premissa de que a existência da obra precede a essência, mas os pontos de entrada na matéria cinematográfica se adequam à ocasião, ao

objeto, distanciando-se de estudos que resumem os desenvolvimentos estéticos a meros desdobramentos do contexto social.

Na contramão dessa tendência, Paulo Emílio recorre à biografia como estratégia para dosar até que ponto as relações entre obra e sociedade impactam o desenvolvimento estilístico do cineasta, assim como analisar sua recepção no contexto de produção para mesurar o impacto da obra na sociedade. Ao refletir sobre a recepção histórica da obra de Vigo, podemos afirmar que Paulo Emílio investiga o processo que transformou o filme de um cineasta até então pouco conhecido em obra incontornável da história do cinema. É um trato essencialmente histórico, que examina os impactos dos acontecimentos posteriores no modo como os críticos e historiadores analisam os filmes de Vigo, como a ascensão do fascismo, os processos de Moscou e a guerra de 1939-45. Nesse conjunto, o caráter libertário dos filmes de Vigo possui excelência ao estar diretamente ligado ao contexto social e sua acelerada transformação, de tal modo que se constituiu para Paulo Emílio um excelente campo de experimentação histórica – o filme censurado, esquecido, e após a renovação dos estudos e do desenvolvimento da dimensão histórica do cinema, recuperado – tema do artigo mais importante do conjunto de artigos publicados sobre Jean Vigo entre 1951 e 1953: *L´oeuvre de Vigo et la critique historique.* [554]

No artigo, Paulo Emílio apresenta o método que aplicará na análise de Vigo: a divisão da recepção de sua obra em duas fases distintas, ou seja, ao separar recepção imediata de recepção histórica, o crítico brasileiro observa a presença de "duas posições muito diferentes dos espíritos sobre Vigo". Ao tratar da recepção crítica, Paulo Emílio analisa o trabalho de escritores como Maurice Bardèche, Robert Brasillach e Carl Vincent, cujas posições seriam insignificantes em comparação ao artigo de Alberto Cavalcanti, publicado em 1934 no *Cinema Quartely*, em Londres. Além dos autores comentados, Paulo Emílio analisa as posições de Charles Charensol frente ao filme no livro *Panorama du Cinéma*, publicado em 1930. Àquela altura, Vigo ainda apresentado ao mundo *Zero em Comportamento* (1933) e *Atalante* (1934), de tal modo que o crítico não poderia mencionar seu trabalho, mas com a morte precoce do realizador em 1934, tornou-se possível a Charensol "[...] dar uma primeira visão do conjunto de sua obra nos limites de um artigo de jornal, e marcado pelo tom da época". Segundo Paulo Emílio, seria instrutivo observar na reedição ampliada de *Panorama*

[554] GOMES, Paulo Emílio Sales. L´oeuvre de Vigo et la Critique Historique. *Positif*, Paris, n.07, maio 1953, p. 67-76.

du Cinéma (1947), que Charensol considera Atalante (1934) "[...] uma das obras mais curiosas que o cinema nos deu". [555]

No comentário, ao comparar o modo como *Panorama du Cinéma* sofreu alterações em sua reedição (1930; 1947), Paulo Emílio repetira a estratégia na análise mais aprofundada da obra *Histoire du Cinéma* (1935; 1943; 1948), de Maurice Bardèche e Robert Brasillach, que estudaremos quando refletirmos sobre a importância da história do cinema no contexto brasileiro. O importante no presente momento é dar relevo ao fato de que Paulo Emílio detecta no cenário cultural pós 1945 novos estímulos, um campo excepcional diante dos temas que os filmes de Vigo sugerem – momento em que críticos como Bazin reclamam ao cinema uma estética social.

Diante destas novas proposições cinematográficas, os filmes de Vigo despendem papel fundamental para os novos cineastas, críticos, historiadores e cineclubistas, que passam a estudar suas lições e acrescentar comentários sobre o cineasta em suas obras. Podemos dizer que Paulo Emílio detecta o renascimento de um cineasta esquecido e já falecido, mas avaliando as produções, o crítico observa que os debates resumiam-se a comentários sumários como o de Marcel Lapierre: "É uma das mais belas esperanças do cinema francês que desaparece". [556]

No conjunto da crítica francesa, Paulo Emílio destaca a tentativa de Georges Sadoul em estabelecer noções mais completas e ainda assim pouco relevantes sobre a biografia do cineasta. Para o brasileiro, Sadoul não compreende historicamente a recepção dos filmes de Vigo nos 1930, ao julgar com um olhar contemporâneo os espectadores que não souberam assistir aos filmes. O julgamento de Sadoul preserva uma modalidade crítica similar a de Bardèche e Brasillach quando demonstra que alguns filmes antigos, ricos em defeitos e muitas vezes rejeitados pelo público, anunciavam novos desdobramentos artísticos do cinema e sua história – apesar de ter passado despercebido ou galgado pouco prestígio de críticos e público. Mas o julgamento de Sadoul é sumário, e é com a reprovação de amante da história do cinema que o crítico condena a oportunidade desperdiçada por seus antepassados, ao lamentar a morte precoce e as contribuições artísticas que Vigo poderia ter oferecido ao cinema francês. Para Paulo Emílio, o julgamento tecido por Sadoul o afasta dos critérios históricos e o posiciona no campo da crítica, aos constatar que na análise de Vigo, Sadoul era "melhor crítico que historiador". [557]

---

[555] Ibidem, p. 67.
[556] Ibidem.
[557] Ibidem, p. 68.

Após estabelecer um panorama dos trabalhos publicados sobre o cineasta, Paulo Emílio observa no conjunto a insuficiência de trabalhos mais disciplinados, capazes de investigar a fundo a questão. Em contrapartida, o historiador apresenta a disparidade entre os estudos críticos e o processo que transformou os filmes do cineasta em obras indispensáveis da cultura cinematográfica a partir de 1945, momento em que os filmes de Vigo passam a figurar no repertório da Cinemateca, dos cineclubes, nas programações de estúdios e de salas especializadas – fenômeno que a crítica não acompanha. Ao comentar uma publicação da *Fédération Française de Ciné-Clubs*, Paulo Emílio observa a ausência de críticas e a predominância de testemunhos daqueles que haviam conhecido Vigo em vida. Apenas críticas publicadas em revistas como a *Raccord* e a *Positif* teriam contribuído "para substituir as posições esclerosadas dos críticos oficiais". [558]

Ao analisar o modo como os filmes de Vigo reaparecem no contexto cultural, Paulo Emílio elabora um quadro preciso sobre a importância que os movimentos de cultura cinematográfica exercem na recepção histórica da obra do cineasta pela crítica não oficial. Estas considerações redobram a importância da obra de Vigo na formação de Paulo Emílio, no que se refere às reflexões históricas que irá aplicar em seus comentários sobre difusão e recepção da obra, tanto no momento de produção quanto de revitalização pelo movimento de cultura cinematográfica.

Acerca do desenvolvimento metodológico de Paulo Emílio, a análise do estilo ganha concretude social ao mobilizar grande número de fontes, entre depoimentos, críticas, fotografias e roteiros originais na redação de sua pesquisa e recomposição de *Atalante*, devolvendo-lhe às telas o mais próximo possível da versão original. A grande mobilização de fontes que reúne sobre o cineasta permitem – a partir das reflexões sobre arte e sociedade, forma e fundo, estilo e expressão social – que Paulo Emílio adota como ponto de partida o objeto, analisando a obra a partir da comparação com a documentação não fílmica. A colocar o objeto – ou a existência deste – no centro de sua narrativa histórica, Paulo Emílio desenvolve uma metodologia bastante apropriada para fazer frente aos trabalhos que tomavam o caminho inverso, ou seja, a imposição do modelo teórico ao objeto, como o faz o italiano Glauco Viazzi, que em 1947 publica o artigo *A proposito di Jean Vigo*, que, segundo crítico brasileiro, era pobre em fontes e rico em imprecisões. Ao analisar o trabalho de Viazzi, Paulo Emílio destaca que talvez seja ele o primeiro a colocar Vigo ao lado de René Clair e Jean Renoir e a interpretar *Zero em comportamento* e *Atalante* como dois movimentos de uma

[558] Ibidem.

mesma marcha poética e ideológica. Em resumo, "[...] Glauco Viazzi nos propõe uma interpretação marxista da vida e da obra de Vigo, ou ao menos uma interpretação que depende fortemente dos esquemas e das terminologias marxistas", que acaba por implicar na mistificação do cineasta: "Viazzi é mal documentado e não fez da vida e da personalidade de Vigo mais que uma ideia vaga e convencional [...] ele nos descreve um Jean Vigo confinado a uma existência humilhada e rejeitada, quase que banido pela sociedade francesa, notadamente pela burguesia". [559]

Ao comentar o trabalho, Paulo Emílio ao mesmo tempo observa que o filme é recepcionado sob uma nova luz ao passo que critica a submissão do objeto de estudo à dialética. É justamente ao enfrentar as fontes fílmicas e não fílmicas que Paulo Emílio precisa as distinções entre crítica e história, de tal modo que Bazin considerou que "[...] este extraordinário trabalho histórico e crítico comprova a importância adquirida após a guerra pela obra de Jean Vigo", cujo exame "[...] das reações críticas na França e no estrangeiro diante de *Zéro de Comportamento* (1933) e de *L´Atalante* (1934), antes e depois da guerra, demonstra claramente que, ao se transferir das mãos da crítica dos anos 1930 para a dos anos 1950, a estrela de Jean Vigo adquiriu novo brilho". [560]

Paulo Emílio altera a ordem das coisas ao posicionar aspectos sociais e artísticos em relação de mutualidade, ou seja, ao demonstrar como Vigo encontra na sociedade a matéria para seu estilo. Em *Zero em comportamento* (1933), Paulo Emílio observa a unidade do estilo e o rigor de sua dosagem poética, e, em *Atalante*, "o vigor substitui o rigor, a desordem individual substitui a desordem social, a aristocratização das bestas e dos mais humildes objetos [...], além de todo o simbolismo, a explosão sem controle da poesia". [561]

Ao examinar a obra de Paulo Emílio, Mendes nos informa que é na pesquisa sobre o cineasta que a análise interna dos filmes amplia-se à medida que se relaciona a critérios histórico-biográficos "[...] numa investigação das mediações extracinematográficas e sua continuidade artística", [562] mas o autor não nos atenta para a importância do método historiográfico delineado para tanto: a comparação direta entre a recepção crítica e histórica ao filme, a fim de dosar até que ponto as relações entre obra e sociedade impactam o desenvolvimento estilístico do cineasta, assim como analisar sua recepção no contexto de

[559] Ibidem.
[560] BAZIN, André. Presença de Jean Vigo, p. 386. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Jean Vigo*. São Paulo: COSACNAIFY/Edições SESC SP, 2009.
[561] GOMES, Paulo Emílio Sales. L´oeuvre de Vigo et la Critique Historique. *Positif*, Paris, n.07, maio 1953, p. 68.
[562] MENDES, Adilson. Escrever imagem. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. São Paulo: COSACNAIFY/Edições SESC SP, 2009, p. 428-430.

produção para mesurar o impacto da obra na sociedade. Ao refletir sobre a recepção histórica da obra de Vigo, podemos afirmar que Paulo Emílio investiga o processo que transformou o filme de um cineasta até então pouco conhecido em uma obra inscrita na história do cinema. É um trato essencialmente histórico, que examina os impactos dos acontecimentos posteriores no modo como os críticos e historiadores analisam os filmes de Vigo, como a ascensão do nazismo (1933), os processos de Moscou (1937) e a guerra de 1939-45.

Enfim, resta dizer que analisar a trajetória intelectual de Paulo Emílio através de seus ensaios sobre cinema redigidos entre 1946 e 1953 é um percurso através do qual a essência cinematográfica defendida nos primeiros artigos de *Clima* e a manifesta predileção de filmes autênticos e a recusa aos valores burgueses irão se desdobrar na predileção do crítico por uma estética social. Essa nova postura ideológica se desenvolve lentamente, texto a texto, nos quais percebemos como pouco a pouco a reorganização e harmonização dos critérios artísticos e científicos voltados à análise do fenômeno cinematográfico inscrito no tempo. Mas de que modo essas lições poderiam ser aplicadas ao contexto nacional? Antes de nos aprofundarmos na atuação político-pedagógica de Paulo Emílio no desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil, trataremos de algumas noções estabelecidas pelo crítico ao refletir sobre o contexto nacional, ao participar das discussões do *Congrès de Rome* (1949), da *Fédération Internationale des Archives du Film.*

2.10 - Um projeto para o Brasil no IV Congresso da FIAF

No IV Congresso da FIAF, realizado entre 23 e 26 de novembro de 1949, Paulo Emílio elabora uma profunda análise da cultura cinematográfica no Brasil, tratando dos antecedentes históricos e das formulações cineclubistas após a formação do Clube de Cinema de São Paulo. Em sua tese de doutorado, intitulada O Cinema como Instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filme (1948-60), Correia Jr. afirma que entre os propósitos do congresso estava a tarefa de "[...] encontrar um *modus viventi* que harmonizasse as relações entre cinematecas e cineclubes". Segundo o autor, essa será a primeira grande participação de Paulo Emílio na história da FIAF. O acordo visava estabelecer como princípios "[...] a primazia do caráter não comercial das atividades do acordo, o estabelecimento de uma

comissão mista entre a FIAF e a FICC (*Fédération Internatilnal des Ciné-Clubs*), bem como os limites dos poderes dessa mesma comissão, e um cronograma de trabalho". [563]

A comissão, da qual Paulo Emílio foi eleito comissário permanente da FIAF, "[...] foi encarregada de promover um estudo extenso e detalhado não apenas sobre o acordo propriamente dito, mas sobre a situação do movimento cineclubista mundial, mesmo em países onde não houvesse membros das duas federações (FIAF e FICC)". [564] Diante das perspectivas do congresso e da comissão propriamente dita, Paulo Emílio apresenta uma narrativa possível para representar o passado, o presente e o futuro da cultura cinematográfica do Brasil, retirado diretamente dos anais em francês do congresso. Após a explanação de Ernest Lindgreen, do *British Film Institut*, Paulo Emílio, representando o Museu de Arte Moderna e na condição de tesoureiro adjunto do congresso toma a palavra e afirma que "[...] o desenvolvimento da cultura cinematográfica foi muito tardio no Brasil", a fim de tratar da atividade cineclubista do Chaplin Club (1928) como ponto de partida. As intenções do grupo "muito ilustrado" era o de estudar o cinema "no plano artístico" e de difundir os filmes que consideravam ser arte, mas com o advento do falado, o grupo se recusa a reconhecer nele qualquer valor artístico e interrompe as atividades, até que em 1937, "[...] os bolsistas brasileiros que faziam seus estudos em Paris adotaram o hábito de frequentar os cineclubes", e ao voltar ao Brasil, "[...] decidiram reviver o movimento em favor da cultura cinematográfica e fundaram cineclubes", que àquela época "[...] entraram em confronto com a mentalidade brasileira de então, que não era favorável a este gênero de empreendimento e desapareceram para renascer em 1946", até que no ano seguinte a Filmoteca foi fundada como uma organização privada. [565]

Ao apresentar o histórico da cultura cinematográfica no país, fica evidente que Paulo Emílio delineia uma tradição brasileira a partir das trajetórias de Plínio Sussekind Rocha e dele mesmo, ao viver em Paris e se apaixonar pelo cinema, que levará na bagagem de volta ao Brasil, onde, a partir da colaboração de pequenos colecionadores, começou a se formar o acervo da instituição. Segundo Paulo Emílio, "a cultura cinematográfica, no Brasil, do ponto de vista artístico, é de inspiração francesa, enquanto que, do ponto de vista prático, é a América do Norte que nos serviu de base", [566] ou seja, efetivamente, é "[...] sob o modelo do

---

[563] CORREIA JR. Fausto Douglas. *O Cinema como Instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes* (1948-60). Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista – UNESP. 2012, p. 17-8.
[564] Ibidem.
[565] Anais do Congrès de Rome 1949. *Fédération Internationale des Archives du Film*. Secrétariat Exécutif, Paris: 1949. p. 28.
[566] Ibidem.

Museu de Arte Moderna de New York que foi criado, em 1948, a de São Paulo, e é na estrutura deste museu que a cinemateca começou a funcionar". [567] Para Paulo Emílio, em 1949, já estava claro os desafios que a instituição iria enfrentar no âmbito da prospecção cinematográfica. Havia a intenção de "[...] reunir todos os filmes brasileiros que foram feitos. A história do cinema brasileiro é muito modesta e a produção foi fortemente reduzida após o advento do falado". Apesar do dado, Paulo Emílio destaca que a partir da influencia de "nossos anciões", como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga, e pouco depois Plínio Sussekind Rocha e Octávio de Faria, havia o receio de "[...] seguir a opinião que as pessoas puderam exprimir sobre os filmes produzidos no Brasil e nós decidimos pesquisar tudo e de tudo ver e rever", mesmo em alguns casos evidentes, como o filme brasileiro realizado em 1921 sobre a biografia de Napoleão Bonaparte, que havia sido julgado na época de seu lançamento como o "[...] filme mais ridículo do mundo. No que concerne aos filmes estrangeiros, nós procuramos ter o maior número possível de filmes de importância histórica ou artística e, é claro, tanto quanto possível, os filmes clássicos". [568]

Na fala de Paulo Emílio, a influência da *Cinémathèque Française* na condução das pesquisas é evidente, assim como o desejo já manifestado em outras ocasiões, de que os livros de história do cinema não seriam suficientes para compreender todos os problemas suscitados pelos filmes. Era necessário, para um conhecimento aprofundado da cultura cinematográfica brasileira e universal, assistir aos filmes, e para isso, eles deveriam ser encontrados a partir das atividades de prospecção, a serem realizadas em todo o território nacional, aparentemente propícia para novas descobertas:

> Nós já encontramos alguns filmes no Brasil, mas nós estamos convencidos que existe um grande número de filmes disseminados pelo país; em muitas regiões afastadas, há ainda os cinemas privados de instalações sonoras, que passam sejam filmes mudos, sejam filmes falados sem a banda sonora. Enfim, numerosos distribuidores conservam ainda os filmes desde a época em que eles os compraram para os distribuir. A dificuldade com a qual nos deparamos para a pesquisa dos filmes é constituída pelas enormes distâncias a cobrir e a necessidade, para a pessoa encarregada da pesquisa, de se ausentar durante muitos dias, coisa na maioria das vezes impossível para as pessoas competentes na matéria que, todas elas, residem no Rio ou em São Paulo. [569]

Ao analisarmos a perspectiva de Paulo Emílio em relação ao trabalho de prospecção a ser desenvolvido pela Cinemateca Brasileira, não podemos deixar de observar a importantíssimo trabalho de prospecção e pesquisa histórica de Caio Scheiby. O pesquisador percorreu vários estados do país, seguindo rastros e recuperando filmes até então considerados

[567] Ibidem.
[568] Ibidem.
[569] Ibidem, p. 29.

perdidos, ou mesmo desconhecidos[570]. Segundo Correia Jr., a prospecção realizada por Scheiby foi fundamental para a realização da I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952), motivada pela doação de Adhemar Gonzaga de filmes fundamentais para compreendermos a história do cinema brasileiro. O autor ainda especula que a iniciativa de Gonzaga possa ter sido motivado pela perda do filme *Barro Humano* (1929)[571]: "[...] essa perda, sem dúvida nenhuma, fez as coisas se apressarem e ajudou a consolidar a consciência do arquivista (dentre outros) de que era preciso evitar que outro *Barro Humano* (1929) se perdesse". [572]Além do trabalho de prospecção e difusão da cultura cinematográfica, Paulo Emílio destaca um plano de publicações sobre a história do cinema brasileiro "[...] que será em grande parte uma obra de psicologia social, pois, não apenas ela falará dos primeiros filmes que foram projetados no Brasil, mas ela definirá igualmente a curva da sensibilidade cinematográfica do povo brasileiro". A fim de amparar suas considerações, Paulo Emílio se vale do exemplo do galã de cinema Rodolfo Valentino, bastante cultuado entre as espectadoras estadunidenses e europeias, mas que não "[...] não desperta nenhum eco nas damas brasileiras". [573]

A menção de Paulo Emílio ao desenvolvimento de uma história do cinema brasileiro que considerasse os aspectos psicológicos da sociedade encontra-se, por um lado, associada ao impacto do livro de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (1947), [574] mas também ecoa no interesse em compreender integralmente a sensibilidade cinematográfica do povo brasileiro para forjar uma metodologia capaz de elevar o gosto do público e formar críticos e realizadores. Estava também entre suas ambições compreender porque filmes brasileiros, como as chachadas, encontravam maior adesão do público que filmes estrangeiros. Já se delineava no horizonte do crítico uma perspectiva nacional popular a ser revelado pelos

[570] CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 125.
[571] BARRO Humano. Direção: Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: Cinédia, 1929.
[572] CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. Op. Cit., 2010, p. 125.
[573] Anais do Congrès de Rome 1949. *Fédération Internationale des Archives du Film*. Secrétariat Exécutif, Paris: 1949, p. 29.
[574] O primeiro contato de Paulo Emílio com a obra de Siegfried Kracauer é o texto do autor sobre Jean Vigo, publicado na *Hollywood Quartely*. A transcrição do texto de próprio punho pode ser datada no mês de Setembro de 1949, se observarmos o conteúdo de uma mensagem telegráfica destinada ou a Hélio Silva ou Genil Vasconcelos sobre a exibição do filme Sertão: frente a frente com os Xavantes (1949), no Festival de Cannes (1949), que deveria ser remetido com urgência para que pudesse tomar parte no festival. A segunda referência a obra de Kracauer que tomamos conhecimento nesse período, agora sobre o livro *De Caligari a Hitler* que, apesar de não citado nominalmente, aparece na carta de Ann Stevick, datada de 28 de março de 1950, onde que adverte Paulo Emílio de que o livro se trata de um trabalho sério. Tudo indica que à época do Congresso de Roma (1949), realizado no mês de Novembro, Paulo Emílio já conhecia a obra de Kracauer, ao menos sua abordagem histórica, psicológica e social. Cinemateca Brasileira. Coleâço Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/CP: 0742.

trabalhos historiográficos, que poderiam auxiliar realizadores e produtores na tarefa de responder os anseios psicológicos do público brasileiro.

Ao tratar de temas tão caros ao Brasil, Paulo Emílio é indagado pelo professor e historiador de cinema Nikolai Alekseevich Lebedev, observador russo no certame, acerca do estágio de desenvolvimento do cineclubismo no país, Paulo Emílio responde que naquele momento existiam muito poucos cineclubes, e mesmo que mais existisse, a Filmoteca do MAM-SP não havia meios e cópias para animar as atividades culturais dos clubes, que na maioria das vezes se dirigiam "[...] às distribuidoras e só se reúnem quando encontram os filmes". E em resposta a Luigi Rognoni, musicólogo e fundador da Cineteca Italiana, Paulo Emílio assegura que os cineclubes que recebem os filmes da cinemateca funcionam sob as bases do regulamento internacional. [575]

Ao elaborar sua explanação sobre o estágio de desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil, Paulo Emílio traça um histórico da Filmoteca, na qual estabelece a posição periférica do país antes de apresentar os desafios de prospecção e difusão de filmes, a formação de cineclubes, os embaraços aduaneiros, assim como demarca como objetivo realizar uma investigação histórica, psicológica e social do cinema brasileiro, que o permitiria determinar a sensibilidade de nosso povo para avançar com o projeto modernista de delinear a cultura cinematográfica brasileira a partir da adequação de lições estrangeiras ao contexto nacional. Em conjunto, a participação em festivais de cinema, congressos e cursos, as críticas que escreve, a pesquisa sobre Jean Vigo, as leituras críticas e históricas, assim como as inúmeras sessões cinematográficas que assiste, preparam Paulo Emílio para o projeto que estava por vir: ativar no Brasil o gosto pela cultura cinematográfica universal. O primeiro passo dessa ambiciosa iniciativa se dará na realização do *I Festival Internacional de Cinema* (1954), realizado como parte das festividades do IV Centenário da cidade de São Paulo.

[575] Anais do Congrès de Rome 1949. *Fédération Internationale des Archives du Film*. Secrétariat Exécutif, Paris: 1949, p. 29.

Capítulo 3 – Adequação das lições estrangeiras ao contexto nacional

Após oito anos vivendo em Paris e participando de festivais, escrevendo críticas e textos históricos, Paulo Emílio retorna ao país trazendo na bagagem um projeto de formação cultural voltado à formação do cinema brasileiro. Estava evidente que sem história, sem vida social, enfim, sem cultura cinematográfica, não havia as condições necessárias para a formação do cinema brasileiro, ou mais propriamente de um sistema que interligasse obra e público, seja ele leigo ou especializado. Era necessário formar um público de elite, capaz de apreciar os filmes antigos ao passo que visava influir culturalmente na produção de filmes capazes de responder aos anseios do público brasileiro em geral. As dificuldades, como o leitor poderá imaginar, não foram pequenas. O animador cultural e historiador enfrentará os desafios, um a um, agindo como um malabarista que não pode deixar sua clave cair, ao atuar na formação cultural do campo cinematográfico.

No presente capítulo, trataremos das iniciativas empreendidas por Paulo Emílio na difusão cultural a partir da concepção de mostras, da redação de textos sobre a história do cinema estrangeiro e de seus primeiros trabalhos sobre o passado do cinema brasileiro. Nosso ponto de partida será o papel de Paulo Emílio na realização do I Festival Internacional de Cinema (1954), no qual o historiador foi o responsável por planejar a programação histórica do festival dedicada ao cinema estrangeiro. Ao analisarmos a recepção do festival, teremos uma exata dimensão do estágio de desenvolvimento do interesse no país pelos clássicos da cultura cinematográfica universal, antes de explorarmos os textos sobre o cinema estrangeiro em que Paulo Emílio trata criticamente das programações a partir do método histórico delineado anteriormente: analisar a linguagem, o estilo e a expressão social dos filmes, comparando recepção imediata e histórica como critério para dosar os efeitos do tempo e dos acontecimentos posteriores na recepção histórica, com o fim de revelar problemas artísticos, ideológicos e sociais presentes e característicos na fisionomia das escolas nacionais.

Após examinar os textos históricos de Paulo Emílio sobre o cinema estrangeiro, analisaremos os primeiros artigos e pesquisas que o historiador realiza sobre a história do cinema brasileiro, no qual poderemos observar a aplicação de seu método científico nas pesquisas históricas, sentido tanto em seus textos quanto nos comentários que tece aos livros de história do cinema escritos até então. Ao mesmo tempo, veremos como o historiador participa da formação das pesquisas históricas no âmbito internacional ao presidir o I Congresso de História do Cinema (1957), mostra da estatura que lhe confere no contexto

francês a pesquisa histórica sobre Jean Vigo e as iniciativas que empreende como conservador-chefe da Cinemateca Brasileira.

Veremos ainda como será após o incêndio de janeiro de 1957 que Paulo Emílio é precipitado pelos acontecimentos ao comentário ao cinema estrangeiro, ao retomar as filmografias de Eisenstein, Orson Welles e Jean Renoir em três séries de ensaios que marcam, no conjunto, o retorno do historiador aos filmes icônicos não apenas de sua juventude, mas da própria história do cinema. Por último, analisaremos a importância atribuída por Paulo Emílio à ação de John Grierson, particularmente do modelo de produção cinematográfica, lições de grande valia para a formação do cinema brasileiro, a começar pela realização do I Festival Internacional de Cinema (1954) e o grande impacto que suscitou nos meios culturais do país.

3.1 - O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)

O I Festival Internacional de Cinema do Brasil foi realizado entre os dias 12 e 27 de fevereiro de 1954, como parte das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo. As programações foram concebidas pela Filmoteca do MAM e por Paulo Emílio, responsável por fazer os convites e conceber boa parte das programações do Festival. Na primeira parte de nosso trabalho, procuramos delinear algumas especificidades dos festivais de Veneza (1947), Bruxelas (1947), Knokke-le-Zoute (1949) e o Festival de Cannes (1946), apresentando interesses diversos na concepção dos certames cinematográficos.

A tradicional mostra de arte cinematográfica de Veneza nos mostrava como combinar mostras de cinema à exibição de artes plásticas; o festival de Cannes nos oferecia um modelo de como eleger os melhores filmes do ano a partir de mostras internacionais que visavam integrar as nações participantes; já os festivais de Bruxelas e Knokke-le-Zoute expandiram as lições de Veneza e combinaram, ao lado das mostras de cinema e de artes plásticas, exposições de documentos, revistas de cinema, fotografias e objetos em geral, ao lado de apresentações teatrais e musicais. O festival de Knokke-le-Zoute, assim como Cannes e Veneza, oferecia prêmios aos melhores filmes do ano e possuía espaço para discussões que envolviam a política de preservação e difusão cinematográficas, propostas de estudos e abordagens, formação cultural da crítica e do público, a função dos cineclubes, entre outras atividades, mesmo comerciais, como o estabelecimento de colaborações internacionais (coproduções) na realização de filmes.

A idealização do festival fez parte da estratégia de Paulo Emílio em difundir nestas paragens a cultura cinematográfica – condição da proliferação do cinema e da elevação do

gosto do público no Brasil. Em entrevista ao boletim do festival da *Folha da Manhã*, Paulo Emílio afirma 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 Knokke-le-Zoute (1949), que demonstraram ser impossível dar a essas manifestações cinematográficas um lado cultural e artístico sério sem apelar para as filmotecas do mundo. Para o crítico, a presença entre os responsáveis pelo festival de alguns homens cinematograficamente cultos fez com que São Paulo aproveitasse e aprofundasse a experiência belga,[576] no campo das retrospectivas, das exposições e das conferências.

A combinação dessa atmosfera cultural que delineamos paralelamente ao desenvolvimento de Paulo Emílio no exercício da crítica de cinema foi empregada na concepção estrutural das mostras e insere tardiamente o Brasil no movimento mundial de salvaguarda e difusão da história do cinema, ou da cultura cinematográfica com o objetivo de interagir com a formação do cinema que lhes era contemporâneo.

No mesmo período, a cidade que fica para trás (São Paulo) passa por uma grande efervescência cultural logo após o término da II Guerra Mundial. Segundo Maria Rita Eliezer Galvão, a cidade de São Paulo assistiu com orgulho e perplexidade ao nascimento de muitas instituições voltadas para a difusão da cultura[577], como sintoma do fim do Estado Novo e da expansão da cultura eminentemente urbana e burguesa. Em São Paulo, uma cidade que se pretende moderna, sua burguesia adota como estratégia criar instituições voltadas para a produção e difusão cultural cujo alcance poderia se estender por toda a sociedade. [578]

Esse projeto cultural, o de formar no país, ou ao menos em São Paulo, um mercado de arte e, por consequência, seu público, incorporou neste movimento todo um grupo com "[...] formação mais séria e estimulante bagagem cultural que a cidade podia oferecer" – como os organizadores do I Festival Internacional de Cinema do Brasil – como Francisco Luís de Almeida Salles, B.J. Duarte, Paulo Emílio, Lourival Gomes Machado, etc., amparados por mecenas e apoiadores como Francisco Matarazzo Sobrinho.

Diante das boas perspectivas do cenário brasileiro, Paulo Emílio concebeu a mostra Grandes Momentos do Cinema, a Retrospectiva Erich von Stroheim, as homenagens além de trazer personalidades como Sonika Bô e Jean Painlevé e, é claro, seus acervos, para compor o

---

[576] GOMES, Paulo Emílio Sales. Retrospectiva do cinema europeu e americano. Suplemento Especial Cinematográfico do jornal *O Estado de São Paulo*, 27 fev. 1954.

[577] 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.

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

programa do Festival de Cinema Infantil e do Festival de Cinema Científico Educativo e congregou ainda na programação a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, conferências, exposições e mostras artísticas, enquanto que a faceta mundana do Festival foi representada pelas Jornadas Nacionais.

O Cine Marrocos foi palco da Retrospectiva Erich Von Stroheim e de exibições de maior envergadura. 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 se juntaram para discutir sobre as possibilidades de interação entre o cinema e a ciência. Já as Jornadas Nacionais contaram com a participação de 23 países convidados. Mas antes, vamos às exposições e conferências pensadas para ampliar o potencial cultural do festival.

É a realização de conferências, exposições e atividades culturais que define propriamente a caracterização dos festivais europeus como eventos de cultura cinematográfica, ao combinar a vocação artística de Veneza à vocação cultural dos festivais de Bruxelas e Knokke-le-Zoute. No ensejo de ativar no Brasil o gosto pela cultura cinematográfica estrangeira, ou pela história do cinema, Paulo Emílio concebe para o festival exposições, conferências e atividades culturais que tiveram – ou poderiam ter – um importante impacto no cenário nacional.

A partir da organização do acervo de Paulo Emílio realizada em 2016 na Cinemateca Brasileira, encontramos um projeto no mínimo curioso, de onde podemos extrair a partir da ótica do que *poderia ter sido* os planos culturais que participam ativamente de um projeto maior, em que o cinema seria determinante para a formação da nação a partir da cultura. Uma das estratégias pedagógicas para atender ao nobre propósito se fundamenta na interação entre o público e a cultura material cinematográfica, ou acervo não fílmico, composto de documentos, fotos, cartazes, cartas, desenhos, partituras, fragmentos de películas, dispositivos ópticos, projetores e maquinários em geral.

O projeto de exposição para o festival brasileiro foi concebido através da colaboração entre Paulo Emílio e Henri Langlois, notável colecionador de artefatos cinematográficos. As realizações conjuntas entre os dois já haviam se repetido anteriormente nos festivais europeus, como o de Edimburgo, com Paulo Emílio na condição de assistente na montagem de exposições sobre a história do cinema. A parceria se repetiria na concepção

conjunta de uma grande exposição da história do cinema para compor as mostras culturais do I Festival Internacional de Cinema. Apesar da magnitude da exposição, o projeto não se concretizou por problemas de organização e corrosão do orçamento.

A exposição planejada por Paulo Emílio e Henri Langlois contava com 22 seções dedicadas não apenas ao cinema, mas à imagem em movimento através dos tempos. Discorreremos brevemente sobre as seções, por entender o seu valioso caráter pedagógico, bastante semelhante ao que o acompanhará na elaboração das aulas para o curso para dirigentes dos cineclubes, quatro anos mais tarde.

Temos o seguinte percurso: quatro imagens presentes em obras dos séculos XVI e XVII que ilustram "a caverna de Platão", as lanternas de Bacon, Leonardo e Padre Kircher, ilustrados por livros e documentos; placas de cristal e lanternas mágicas originais dos séculos XVII, XVIII e XIX, assim como manuscritos chineses e japoneses sobre o espetáculo de sombras; jogos ópticos e mágicos do século XIX; o pré-cinema de Reynaud e as origens da cronofotografia de Charles, Marey e Demmeny; fotografias sobre transparências e composição de Muybridge; os discos de Plateau e maquetes do fuzil fotográfico de Marey; o teatro Robert Houdin e o Museu Grévin, ilustrado por fotos dos espetáculos teatrais de Méliès e da sala do Museu Grévin durante a exibição do teatro óptico; Thomas Edson; Os irmãos Lumière; o filme científico das origens aos nossos dias; ampliações fotográficas de imagens do gigante de neve (*A conquista do Polo*), do estúdio e do sol, do filme *Viagem através do impossíve*l; uma maquete reduzida do estúdio de Montreuil em 1904 e partes do cenário; maquetes reduzidas dos estúdios de países como Inglaterra, Estados Unidos e Suécia; desenhos animados, de Émile Cohl até aquele momento; os burlescos franceses; Max Linder; os filmes cômicos e realistas de Zecca e documentos sobre o nascimento do filme de arte (Comédie Française); o cinema monumental da Itália representado por uma maquete reduzida e complexa de *Cabiria*, além de maquetes de teatro e representações da monumentalidade de Griffith e B. De Mille; o naturalismo europeu sob a hegemonia francesa, assim como os filmes naturalistas franceses, italianos, russos, dinamarqueses, alemães, ingleses e estadunidenses (representados pela Biograph); filmes produzidos entre 1909 e 1918, de crime *Judex, Fantomas, Os mistérios de New York, Os olhos de aço, Houdini, Os Vampiros, Ravangard, Zalamor*, etc. e de aventura como os faroestes americanos, e de outros países; imagens de *femmes fatales*, uma ampliação fotográfica de um filme de Peret, para conectar a França naturalista à Rússia, Asta Nielsen em um dos filmes de Bertini, além de filmes de Lyda Morelli, Buñuel e Dali; uma grande coleção de maquetes de teatro "que será a base para a escola cinematográfica muda" e, na última seção, Langlois se preocupou em demonstrar

como o desenvolvimento do cinema americano estava intimamente ligado ao cinema francês, mostrando a influência de realizadores e atores como Zecca, Onésime, Méliès, Linder e do filme de arte para o desenvolvimento do cinema americano, de realizadores como D. W. Griffith e Mack Sennett. [579]

A exposição planejada por Henri Langlois e Paulo Emílio pretendia apresentar um retrato panorâmico da história do cinema mundial, mas sentimos no conjunto apresentado o destaque consagrado à história do cinema francês, dos dispositivos ópticos a sua influência na formação da indústria cinematográfica mais poderosa do mundo. O tom exacerbadamente nacional revela a majoritária atuação de Langlois no projeto, na medida em que o colecionador sugere, ao lado das maquetes, fotografias, documentos, dispositivos óticos, lâminas de cristal, etc., arquivos não fílmicos a serem solicitados em diferentes arquivos, instituições, colecionadores particulares ou exposições recentes que haviam exibido as peças que pretendia trazer para o festival brasileiro e adquiridas por empréstimo em França, Estados Unidos, Inglaterra, Bélgica, Itália e Alemanha. Ao acompanharmos o projeto da exposição, percebemos sua grande dimensão e comprometimento pedagógico ao procurar apresentar ao grande público a história do cinema, dos dispositivos ópticos e teatros de sombras ao cinema propriamente dito. Do ambicioso projeto, foram realizadas exposições de fotografias, documentos e desenhos que participavam da inteligibilidade da importância histórica de Abel Gance e Erich von Stroheim, a quem ainda na exposição foi dedicada uma parte didática que reproduzia extratos de filmes como *Ouro e Maldição*, *Esposas Tolas* e *Marcha Nupcial.*

Ao lado das exposições montadas para o Festival, a Biblioteca Municipal de São Paulo prolongou a permanência da exposição "Que é a pintura moderna?", concebida como parte didática para a II Bienal de Artes Plásticas do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O objetivo da mostra foi produzir uma ponte entre a exibição internacional da Bienal e as coleções de livros e álbuns da biblioteca, onde o público poderia adquirir conhecimentos sobre as obras expostas no Brasil. Além do conteúdo pedagógico proposto, a própria II Bienal complementou a programação cultural do festival e emprestou ao catálogo imagens pintadas por artistas brasileiros modernos, parceria que se repetiria nas Bienais seguintes. Os participantes do festival ainda poderiam desfrutar de visitas guiadas à II Bienal e conferir quadros de Cândido Portinari, Graciano, Di Cavalcanti, etc., expostos na galeria Candido Portinari; contemplar trabalhos de pintores brasileiros e estrangeiros na galeria do IV

[579] O documento intitulado Exposition de São Paulo ainda não possui número na base de dados da Cinemateca Brasileira, pois o encontramos recentemente no processo de catalogação realizado nos trabalhos do Centenário de Paulo Emílio, o Festival 100 Paulo Emílio.

Centenário e visitar a coleção da Pinacoteca do Estado, [580] que propriamente não faziam parte do festival, mas integravam os esforços culturais das comemorações do IV Centenário da cidade. "O teatro, o folclore, a poesia, a historiografia e mesmo a numismática e filatelia foram lembrados, seja por meio de concursos e exposições, seja pelos congressos de que São Paulo será sede durante o ano". O IV Centenário também marcou os esforços para a organização de uma orquestra nacional, que, apesar do empenho das comissões, não foi formada a tempo devido ao pequeno número de músicos brasileiros capacitados para a função – apenas 25 dos 300 inscritos foram aprovados, o resto deveria ser contratado no exterior. [581]

Ainda dentro da programação do festival foram realizadas as conferências: *Tendenzie del Cinema Italiano*, com Gianni Comencini; *Robert Bresson ou a Tirania do Estilo*, com a exibição de *As damas do bosque de Bolonha* sob a responsabilidade de André Bazin; a palestra "*O caso Prévert*", com projeção do filme *Adien Leonard*, foi ministrada por Henry Langlois. Ernst Lindgren apresentou a obra do diretor britânico Anthony Asquith e Henry Langlois, encerrando o programa de conferências, se dedicaria a dissertar sobre *A obra francesa de Alberto Cavalcanti*, sendo exibido *Rien que les Heures*, filmado pelo diretor brasileiro em Paris, 1926. [582]

Paralelemente ao festival iniciam-se também as conversações que pouco tempo depois iriam se concretizar com a formação da seção latino-americana da FIAF, diante do esforço de Langlois em travar contato com representantes de instituições congêneres, como a Cinemateca Uruguaia, além de ter deixado um projeto pronto para a criação da seção. [583] As exposições, conferências e reuniões relativas aos assuntos de cinema proporcionaram – ou poderiam proporcionar – no público brasileiro impactos culturais que poderiam participar na formação do cinema brasileiro moderno; mas, antes de analisarmos a importância das lições culturais do passado, o festival propiciou a exibição das Jornadas Nacionais, dedicadas aos melhores filmes dos últimos dois anos e que ofereceu um panorama do que se estava fazendo no estrangeiro em matéria de cinema.

Realizada no Cine Arlequim[584], as Jornadas Nacionais seguiram o modelo de festivais europeus, como Cannes, Berlin e Veneza, mas apresentou como distinção a ausência de prêmios. Mesmo assim, a França foi representada pelos filmes *O salário do medo*, de Henri-

[580] Museus e exposições. Jornal *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1954, p. 8.
[581] Pobre o programa de comemorações musicais elaborado pela comissão do IV Centenário. *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 fev. 1954.
[582] Conferências. *Última Hora*, 10 fev. 1954.
[583] CORREIA JR. Fausto Douglas. *O Cinema como Instituição:* A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-60). Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2012, p. 45.
[584] Localizado na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 1401.

Georges Clouzot, e *Esta noite é minha*, de René Clair. O filme de Clouzot se atém à 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 (não identificado) da *Folha da Manhã*, uma jornada de vida e morte. Sobre o filme de René Claire, a nota do jornal detém-se ao argumento, cenários, diálogos, letras das canções, direção; para concluir que o filme é criação unitária de seu artista, responsável por oferecer as condições necessárias para 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*. Os franceses ainda exibiram *Les Enfants de L´Amour*, de Léonid Moguy, *Les compagnes de la nuit*, de Ralf Habib e *L´étrange désir de M. Bard*, de Geza Radvanyl. [585]

Muito criticados, os ingleses não enviaram atores e atrizes, mas técnicos, jornalistas, além de Ernst Lindgreen, do *Film Library*, Henry Cornelius (diretor) e o jornalista Francis Koval, da revista *Sight and Sound*. Dos filmes enviados, o mais aclamado foi o documentário sobre *A Conquista do 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 (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, M*izzar*, *Musoduro*, *O Sol nos Olhos* e *Pão, Amor e Fantasia*, foram verdadeiros destaques das *Jornadas Nacionais.* [586]

Apesar da presença das delegações italiana e francesa, 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 partiu de Dulce de Brito e Jorge Guinle, representantes da *Comissão Executiva do Festival* em Hollywood. No festival, compareceram personalidades como 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 Marylin Monroe pareceram não

[585] A seleção francesa nas Jornadas Nacionais do I Festival Internacional de Cinema do Brasil. *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 de fev. 1954.
[586] A Itália só mandou garotas ao festival. *Tribuna da Imprensa*, 17 fev. 1954.

ofuscar a delegação que apresentou nas jornadas filmes como *Os brutos também amam* e *Os homens preferem as louras*. [587]

A programação das jornadas contou ainda com uma polêmica entorno do filme espanhol Dois Caminhos, que retratava a Guerra Civil Espanhola sob a ótica franquista. Os franceses pediram que o filme não fosse exibido, por ser ofensivo "aos brios do povo francês". Poderíamos acrescentar que não se trata de uma ofensa aos brios do povo francês, redução conveniente aos franquistas, pobres coitados, que não puderam exibir seu "melhor filme". [588]

O cinema brasileiro foi representado pelos filmes *Chamas no Cafezal*, *Na senda do Crime* e O *Gigante de Pedra*, do estreante Walter Hugo Khouri, nos seus 24 anos de idade. A escolha dos filmes atendeu a critérios como o ineditismo no Brasil, além do valor técnico e artístico "como realizações industriais", com a exceção de *O Gigante de Pedra*, "numa homenagem ao esforço da nossa produção independente, e aos seus valores formais de linguagem cinematográfica". [589] Na categoria curta-metragem foram escolhidos os documentários *Fortunas Escondidas* e *Entre o Mar e o Tendal*: "o primeiro a cores, revelando aspectos de uma região inteira do país e da sua fascinante paisagem, e, o segundo, desenvolvendo-se na Bahia como alimento plástico de suas praias, e a humanidade dos seus humildes, místicos e fortes pescadores". [590]

Ao realizar o balanço das Jornadas, Bazin elege os sete melhores filmes exibidos nas jornadas nacionais. É de grande importância listá-los: temos os italianos *Pão, Amor e Fantasia,* de Luigi Comencini, e *Le Soleil dans les Yeux*, de Antonio Pietrangeli; os franceses *Julietta*, de Marc Allégret, *Le Guérisseur*, de Yves Ciampi, *L´amour d´une femme*, de Jean Grémillon e *Le blé en herb*, de Claude Autant-Lara. Representando os espanhóis, Bazin elege os *Condenados,* de Manuel Mur Oti[591].

A história do cinema brasileiro foi relembrada pela *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro,* que teve início no dia 24 de janeiro, sediada no Teatro Leopoldo Fróes, 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

[587] A seleção norte-americana nas Jornadas Nacionais do I Festival Internacional de Cinema do Brasil. *Folha da Noite*, São Paulo, 11 fev. 1954.
[588] A pedido dos franceses, não veio ao melhor filme espanhol. *O Globo,* Rio de Janeiro, 08 fev. 1954.
[589] Escolhidos os filmes brasileiros para o I Festival Internacional do cinema. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1954.
[590] Ibidem.
[591] BAZIN, André. Un Festival de la Culture Cinématographique. *Cahiers du Cinéma*, n. 34, Avril 1954.

Monumento do Ipiranga, *Rui Barbosa*, *Metrópole de Anchieta*, *Nordeste*, *Sonegação de Impostos*, etc.

A reunião destes filmes, assim como a redação do catálogo ficou 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 dessas 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 paulista. [592]

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 a homenagem que o povo de São Paulo prestaria a Rui Barbosa, em 1928, poucas semanas após seu falecimento.

Quanto à exibição de *São Paulo, sinfonia da metrópole*, obra dos cineastas húngaros Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny. Este filme foi um retrato da cidade tirada em 1929, na época em que a crise ainda não havia abalado o apogeu do café e o acelerado crescimento da cidade. 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, a cultura, até sua história – o grito do Ipiranga, por exemplo.

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 Fróes, na Rua General Jardim, os filmes tomaram também as salas dos cines Sabará, Vogue, Braz, Star, São

[592] O Primeiro Festival Internacional de Cinema em São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1954.

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 a filmes infantis emprestados por Sonika Bô, fundadora e diretora do *Clube Cendrillon*, voltado ao público infantil. [593]

Dentre os filmes apresentados, selecionados entre as 800 produções inventariadas entre as posses do *Clube Cendrillon*, 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 princípio 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, fazendo uso desse 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 dirigido. Essa professora "demonstrou-se encantada com a oportunidade de apresentar às crianças brasileiras filmes feitos para a compreensão infantil". [594]

Sonika Bô defendia em entrevista as exibições por faixa etária, estabelecendo os critérios a partir da análise do conteúdo imagético e do tempo de duração dessas produções. Inquirida sobre Walt Disney, salientou que seus filmes não foram feitos especialmente para crianças, porque possui 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. [595]

Segundo Bô, "[...] 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 filmes". 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, estima-se que 50 mil crianças

[593] Mostra de Cinema Infantil. *Jornal A Gazeta*, São Paulo, 11 fev. 1954; Exibições gratuitas para as crianças durante o Festival. *Jornal Diário de São Paulo*, 11 fev. 1954.
[594] A importância do cinema na educação da criança. *Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo,* 14 fev. 1954.
[595] Ibidem.

puderam prestigiar sua vasta programação, cumprindo as metas planejadas pela Secretaria de Educação, pelas escolas e pela comissão executiva do festival. [596]

O Festival de Cinema Científico Educativo ficou sob a responsabilidade de B.J. Duarte e o MAM-SP sediou a exibição de documentários de caráter cientifico 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 como 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, para a qual o cinema seria um ótimo veículo. Para Painlevé, os cineastas com esses interesses deveriam se aplicar no estudo das técnicas cinematográficas que 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 é. [597]

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 microcinematografia, 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

[596] Brazil Film Festival from a Special Correspondent. *The Times Educational Supplement*, London, 12 mar. 1954.
[597] As pesquisas cinematográficas não ficam em torres de marfim. *Folha da Manhã*, São Paulo, 16 fev. 1954.

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 Pinguim Imperador*, fruto de imagens de uma expedição francesa ao polo sul e também as *Minas de Sal de Wielieczka,* 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 tireoide*. 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 operavam a fusão entre arte e ciência, cuja importância, segundo Painlevé, reside 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[598].

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 *Pneumonectomia por câncer Broncogênico,* tendo este recebido o *Prêmio Internacional Marey*, ao qual concorreram diversos países. O terceiro documentário retratou a *Técnica da Gastrectomia* e foi feito para a instrução de médicos, contendo todos os pormenores técnicos. Anos mais tarde, Paulo Emílio teria a cristalização de algo que apenas desconfiava: Benedito Junqueira Duarte teria se tornado um grande nome do cinema científico mundial. [599]

A programação d´Os Grandes Momentos do Cinema contou 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

[598] Festival do Cinema Científico. Muito aplaudidos os documentários brasileiros sobre cirurgia. *Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo,* 23 fev. 1954.
[599] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Será o Benedito?* Jornal A Gazeta, São Paulo, 18 mai. 1968.

mundial. Griffith, George Méliès, Victor Sjöström, 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. [600]

Paulo Emílio apresentou ao público na abertura da retrospectiva a programação geral e comentou os filmes escolhidos para a ocasião ao ressaltar o que havia orientado sua decisão: Méliès criou direção em cinema, foi o pai do primeiro estúdio do mundo, e abriu o infinito de possibilidades para o truque fílmico e Max Linder, o criador do estilo cômico que consagrou Charles Chaplin.[601]

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 modo tal 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 teatrais que ele transportara do Chatêlet 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 farândola 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. [602]

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. Os filmes de Linder impressionaram a crítica nacional por seus atributos, pela disposição que ele passeia pelo mundo, com sua disponibilidade ingênua e sedutora.

Além dos classicos franceses, *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, chamou a atenção da crítica pela arrojada cenografia, o grande número de figurantes e a movimentação de câmera,

---

[600] 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 fev. 1954.
[601] Grandes Momentos do Cinema: Méliès e Max Linder no Festival. *O Estado de S. Paulo*, 13 fev. 1954.
[602] Ibidem.

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 cinematográfica à procura de exigências estéticas autônomas e definidas.

Dentro do programa do festival, a *Retrospectiva Erich Von Stroheim* nasceu do encontro de Paulo Emilio com Erich Stroheim na *Cinemateca Francesa*. Ao intelectual brasileiro coube redigir o catálogo da homenagem, divulgá-la n´*O Estado de São Paulo*, organizar a exposição de fotografias sobre a obra do veterano cineasta e selecionar, dentro das possibilidades dos arquivos, treze filmes com que procurou compor um panorama dos vinte e oito anos de carreira de diretor e ator. Entre os títulos que atuou, foram exibidos *La Grande Ilusion* (1937), de Jean Renoir, e *Old Heidelberg* (1915), de Emerson. Dos filmes que dirigiu, foram exibidos *Esposas Tolas* (1922), O*uro e Maldição* (1923), *Queen Kelly* (1926) e *A Marcha Nupcial* (1928), todos eles produzidos ao longo de sua carreira estadunidense.

O filme escolhido para abrir a retrospectiva foi *Ouro e Maldição*, apresentado por Alberto Cavalcanti na sessão de gala. No jornal *OESP* [603], Paulo Emílio justificou a escolha do filme por dois motivos: sua importância tanto para a história do cinema quanto para Stroheim. Paulo Emílio escreve que o apreço do diretor pelo filme teve início em 1914, enquanto Stroheim passava longos momentos de espera às 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 Goldwyn[604], que de início concedeu-lhe grande liberdade de ação. Após dois anos de trabalho, o cineasta teve seu filme de oito horas reduzido a duas por técnicos que, segundo Stroheim, sequer haviam lido o livro que inspirou a filmagem.

Segundo o jornal *Folha da Manhã*, a exibição de *Esposas Tolas* deu ao festival um de seus maiores dias[605], apesar do atraso. Rudá de Andrade escreveu que, com a demora, Stroheim relutava em comparecer à sessão por supor o imerecido fracasso que quase sempre

[603] GOMES, Paulo Emilio Salles. Retrospectiva Erich Von Stroheim. *O Estado de S. Paulo*, 14 fev. 1954.
[604] 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).
[605] GERTEL, Noé. Com a homenagem a Von Stroheim viveu ontem o Festival de Cinema um de seus maiores dias, *Folha da* Manhã, 16 fev. 1954.

acompanhará 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 Emílio, após ir pessoalmente verificar o que se passava no Cine Marrocos, pôde persuadi-lo. Chegando lá, Stroheim encontrou o cinema de mais de mil lugares lotado a ponto de o público quebrar os vidros e entrar à força, ocupando todos os espaços disponíveis e indisponíveis, com excedentes fora a exigir uma segunda sessão[606]. A realização da retrospectiva representou para o velho artista o reconhecimento de sua obra, de seu trajeto artístico, daquilo que fora sua vida. Viveu apenas mais três anos. Os filmes de Stroheim exibidos no Brasil, os quais havia mais de dez anos, estavam sendo vistos apenas nos restritos espaços das cinematecas, desta vez teriam contado com a lotação máxima do Cine Marrocos.

André Bazin viu *A Sinfonia Nupcial* em meio a um público leigo e simplesmente disposto e, desse modo, pôde medir a vitalidade desta importante obra, de grande modernidade. Para Bazin, Stroheim estava entre os três ou quatro grandes nomes da história do cinema, apesar de o nome de Stroheim ter sido malogrado na crítica cinematográfica que lhe era contemporânea. Esta experiência vivida pelo crítico, diante de um público que Bazin chamou de verdadeiro teria renovado sua apreciação pela obra de Stroheim e seu fascínio não teria envelhecido com o estrondoso desenvolvimento das técnicas cinematográficas. [607]

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* a partir dos discos de acompanhamento do ano de exibição do filme, em 1927. O vigor dessa 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 sonoro não representou uma ruptura dentro da história da linguagem cinematográfica.

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, mas foram comentadas na retrospectiva dos *Grandes*

[606]ANDRADE, Rudá. Fragmento de uma festa centenária. In: ANDRADE, Rudá. *Festival Internacional de Cinema de 1954*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004.
[607] BAZIN, André. Un Festival de la Culture Cinématographique. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 34, p. 29, avril 1954.

Momentos do Cinema. [608] O público pôde visitar a exposição de algumas fotografias e desenhos de Gance, e também assistir a *Napoleão* (1927) no tríptico[609], tal como o cineasta concebeu e projetou uma única vez, na *Ópera de Paris*, em 1927. Após anos de esquecimento, a polivisão ganhou vida novamente em São Paulo. No entanto, existem controvérsias entre os críticos Bazin e Francis Koval[610] sobre a exibição do filme. 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*, para quem oferece a exploração comercial de sua obra, apoiando seu argumento no sucesso na exibição de São Paulo[611]. 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 como a experiência parecia impraticável aos franceses antes da experiência no tríptico realizada em São Paulo. [612] Na realidade, o operador Rudá de Andrade, em depoimento à Cinemateca Brasileira, afirmou que a exibição em polivisão nas telas laterais do tríptico não funcionou corretamente e acabaram exibindo as imagens da tela central. Apesar dos problemas técnicos, a exibição foi um grande sucesso, de tal modo que entre junho e agosto de 1954, extratos da obra de Gance foram exibidos na *Exposition Abel Gance*, em Paris. Após o festival de São Paulo, o cineasta parecia pouco a pouco recuperar espaço na história do cinema. [613]

Já a homenagem a Alberto Cavalcanti possuiu um sentido mais profundo, como alerta Bazin, que até então não conhecia a obra francesa de Cavalcanti, a ele apresentada no Festival pela conferência de Henri Langlois após a exibição do filme *Rien que les heures*. Em sua crítica ao festival, Bazin afirma ter se sentido um estrangeiro entre viajantes, como Stroheim e Abel Gance, mas julgou ser necessário apresentar ao leitor da *Cahier du Cinéma* seu encontro em São Paulo com Cavalcanti e sua visita a sua casa em São Bernardo do Campo, onde pôde se impressionar com a obra e coleção do cineasta brasileiro, composta de fotogramas,

[608] Segundo Francisco Luís 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 Emílio, adicionando à lista a *Retrospectiva Stroheim*. In: As Retrospectivas no Festival do Brasil. *Suplemento Especial Cinematográfico O Estado de São Paulo,* 27 fev. 1954.
[609] Polyvision: 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°.
[610] Film Festival in Brazil. Discriminating Audiences in São Paulo. *The Tablet*, London, 27 mar. 1954, p. 307.
[611] Carta de Abel Gance à Roger Sallard, 5 août 1954. Cinémathèque Française. Espace Chercheurs
[612] Carta de Roger Sallard a Abel Gance, 22 oct. 1953. Cinémathèque Française. Espace Chercheurs
[613] *Le Cardinet – Gazette: Bulletin de spectateurs du Cardinet*. N° 2.

películas, tesouros escondidos em uma extraordinária "gruta da cultura cinematografica". Sobre a obra deste cineasta de ascendência italiana, Bazin lamentou até então sua ignorância, o que chamou de miopia intelectual. Para o crítico francês, Cavalcanti possuía um refinamento atemporal, prenhe de um humanismo moderno, e ao mesmo tempo, anacrônico. [614]

O festival popular por essência, internacional por necessidade, congregou diversas tendências da arte, ateve-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 Biáfora representou o maior aspecto positivo do festival, apesar do fato de que a ausência de prêmios possa ter causado o retraimento dos produtores em enviar seus lançamentos para os programas das Jornadas Nacionais. [615]

3.2 - Recepção e impacto

Em seu balanço para o Boletim do Festival, o crítico Novais Teixeira reconheceu que o certame de São Paulo foi um completo curso da história do cinema, desde sua mais tenra infância até suas produções mais recentes. O público brasileiro deveria ser formado, e aquelas constatações de Bazin, logo após a guerra, apresentam uma síntese das ambições de Paulo Emílio e da Filmoteca: formar um público para os velhos filmes a partir da irradiação de cultura cinematográfica, seguindo o modelo de festivais como o de Bruxelas (1947) e de Knokke-Le-Zoute (1949), fato que levou o crítico português Novais Teixeira a afirmar que o festival foi um completo curso da história do cinema, desde sua mais tenra infância até as suas mais recentes inovações como o cinemascope, marcando um novo capítulo da cultura brasileira. Segundo o crítico, a importância do festival se equiparou à II Bienal de artes plásticas de São Paulo e afirmou que "[...] o último milagre de São Paulo foi decerto, o de oferecer ao mundo um de seus festivais de cinema mais importantes, sem ter passado pela fase do aprendizado". [616] Em conjunto, o festival foi o marco de um novo capítulo da cultura cinematográfica no Brasil, correspondendo noutro plano, mas sem diferenciação de nível, à Bienal de Artes Plásticas aberta em São Paulo, que provocou surpresa e admiração a todas as

[614] BAZIN, André. Un Festival de La Culture Cinematographique. *Cahiers du Cinéma*, n.34, avril 1954.
[615] Críticos de cinema falam sobre a Mostra Internacional. *Shopping News*, 14 fev. 1954.
[616] *Boletim do Festival* da *Folha da Manhã*. São Paulo, 20 de Fevereiro de 1954.

individualidades estrangeiras que aqui haviam estado. Catharine De La Roche, enviada como correspondente da BBC e das revistas *Everybody* e *Spectator* [617] elaborou a seguinte reflexão sobre o festival: "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".[618] A crítica inglesa ainda ressaltou que as retrospectivas do festival foram sem precedentes quanto ao alcance, a excelência e à popularidade; e, para os estrangeiros, a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro havia sido 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 Prévert, Méliès, Max Linder, Prince Rigadin, Onésime (Ernest Bourbon), uma coleção da obra de Abel Gance, uma cópia de *Atalante* e os filmes da carreira francesa de Cavalcanti". [619]

Os clássicos alemães (República de Weimar) 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 Eastman 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 importantes filmes 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 Sjöström e *O Tesouro de Arne*, de Mauritz Stiller. *Diário de uma mulher perdida*, de Pabst, ficou por conta da Filmoteca de Laussane. Contamos também com o apoio dos arquivos de Portugal, da Holanda e da Filmoteca de Praga. A fabulosa programação rendeu críticas pesadas por parte da imprensa, disposta à alimentar qualquer polêmica e encontrar

[617] Catherine de La Roche no Festival Paulista. *Correio do dia*, Belo Horizonte, 13 fev. 1954.
[618] Análise do Festival de Cinema pela Crítica Inglesa. *Última Hora*, São Paulo, 03 jun. 1954.
[619]Cinquenta anos mais tarde, Rudá de Andrade acrescentou que depois se descobriu 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 triacetato. As películas inflamáveis teriam sido armazenadas no subterrâneo da Biblioteca Mário de Andrade, sem contar com qualquer aviso de proibido fumar. CORREIA JR., Fausto Douglas. Op. Cit.

qualquer coisa que aos seus olhos parecia apontar a "origem de um fracasso já previsto", [620] como a exibição massiva, excessiva segundo a imprensa, de filmes. Vale lembrar que observações semelhantes foram tecidas pela crítica europeia ao comentar os festivais de Bruxelas e Knokke-Le-Zoute, como observamos anteriormente.

A Filmoteca estava abastecida para realizar a difusão dos filmes incorporados ao acervo durante todo o ano do IV Centenário, podendo desenvolver 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 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 à margem". [621]

Os interesses pessoais a que se Rubens Castelo Branco se refere referia tinha 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 festival.[622] Foi tamanha a pressão que a comissão do festival foi autuada pela COAP – Comissão de Abastecimento e Preços, por crime contra a economia popular, sustentada pelo gabinete do prefeito Jânio Quadros, opositor natural a Adhemar de Barros e seu protegido político, o governador Lucas Nogueira Garcez.

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". Artistas[623] 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.[624] Estavam, na verdade, interessados nos vinte milhões de cruzeiros destinados pelo governo federal e estadual ao festival. Enquanto

[620] Excesso de Filmes – Origem de um fracasso já previsto. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1954.
[621] Boletim do Festival. *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 fev. 1954.
[622] 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.
[623] Anselmo Duarte, Liana Duval, Marisa Prado, Ilka Soares e Nicete Bruno.
[624] Realizam seu festival os cineastas brasileiros. *Noticias de Hoje*, São Paulo, 25 fev. 1954.

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. Fizeram de seu festival nacional a bandeira do dízimo. Sobre a polêmica, a protagonista do filme, Cacilda Becker, afirmou, "com indisfarçável revolta", que pediram à Comissão do IV Centenário um "auxílio", a fim de que o filme *Floradas na Serra* (1954), já em fase final, pudesse ser aprontado a tempo para participar das Jornadas Nacionais. "Dois milhões que fossem emprestados e o Brasil estaria condignamente representado na festa, com um filme prenhe de possibilidades de sucesso". [625]

É necessário dizer que o movimento organizado pelos "setores artísticos realmente nacionais" apostou na detratação, acusando o festival de pagar os artistas estrangeiros a peso de ouro; investiram na contraposição binária dos campos em disputa, a fim de advogar em causa própria. Apesar da insatisfação de Cacilda Becker, ao assistir o filme *Floradas da Serra*, notamos que a produção não resistiu ao tempo, e tampouco foi um filme expressivo em sua época, devido à história de uma mulher entediada com a vida repleta dos prazeres que o dinheiro pode comprar, viaja a Campos do Jordão onde descobre em um sanatório ser portadora de tuberculose. Se o festival foi considerado impopular por esse setor da classe artística brasileira, podemos dizer que o filme tampouco possui um argumento popular, à medida que extrai seu tema de um mundo aristocrático, longínquo e distante para o público brasileiro.

A revista *Anhembi*, de Paulo Duarte,[626] abriu espaço para ouvir o que teria a dizer José Gonçalves Andrade Figueira, secretário-geral do festival. [627] O organizador é categórico ao responder sobre a tentativa da Companhia Cinematográfica 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 empréstimos". [628]

Apesar da grande importância cultural, o festival internacional foi atacado massivamente pela imprensa brasileira. Não seria por plásticas femininas mais ou menos sugestivas que um festival ficaria de fora na história do cinema, mas pela qualidade de seus

[625] Críticos de cinema falam sobre a Mostra Internacional. *Shopping News*, São Paulo, 14 fev. 1954.
[626] Irmão de B. J. Duarte, organizador do *Festival de Cinema Científico Educativo* e da *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro*.
[627] Festival de cinema não é exibição de biquínis. *Revista Anhembi*, 27 fev. 1954.
[628] Festival de cinema não é exibição de biquínis. *Revista Anhembi*, 27 fev. 1954.

filmes, pela concepção de seus programas, pela devoção de seus objetivos, e, quanto a isso, os organizadores do festival teriam feito muito bem seu papel. Não faltaram 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 atriz cubana Ninón Sevilla, "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*:

> 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, mas pedindo um museu de cera às margens do Ipiranga. [629]

A crítica de Pongetti mobiliza como querela a contraposição entre o gosto popular e o erudito, que repete no espiral do tempo histórico os campos em disputa na querela mudo falado, dos filmes apreciados por intelectuais no Pico da Bandeira contra os habitantes da planície da Cinelândia, fãs da cinematografia e das estrelas estadunidenses. 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, se deveria à oposição da política municipal, que se dedicou 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.

Em entrevista à *Anhembi*, Andrade Figueira respondeu as acusações, destacando que o festival de cinema não é uma festa onde se reúnem vedetes e artistas para exibição de vestidos e biquínis, e sim um congresso onde cada país procurava apresentar o melhor da sua produção para que todos aproveitem as lições; ou seja, não trouxeram apenas vedetes, mas personalidades efetivamente representativas da cinematografia mundial, como André Bazin,

[629] Coluna *O Show da Cidade*. São Paulo, 06 fev. 1954

Stroheim, Henri Langlois, 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 à categoria de povo culto e civilizado. Convidar moças bonitas para exibir as pernas em nossas praias não era fazer a propaganda do Brasil, conforme nosso desejo. [630]

Apesar dos esforços dos organizadores, aparentemente ainda não éramos um povo culto e civilizado, como a maior parte da imprensa, em especial a Tribuna de Imprensa, ocupada em atacar todas as atividades amparadas pelo governo federal (Getúlio Vargas), ao se alimentar de cada pequeno problema que atravessava a organização do festival, seja mencionando problemas técnicos ou dando vazão à insatisfação dos profissionais do cinema brasileiro, em que Alberto Cavalcanti, o herói de outrora desses setores, convertia-se em inimigo do cinema nacional, assim como Paulo Emílio e todos os envolvidos no certame. Falou-se mais dessas polêmicas e da ausência de vedetes que dos pontos positivos do festival, salientados por Bazin em uma entrevista concedida ao jornal *O Tempo*. O crítico frisou 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 arte. [631]

No jornal *O Tempo*[632], Maria Luíza 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 do público e da imprensa 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 os delírios do público. Esforçados em atender os desejos do público, 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

---

[630] Festival de cinema não é exibição de biquínis. *Revista Anhembi*, 27 fev. 1954.
[631] Ressaltada a crise financeira por que passa nossa indústria cinematográfica. *O Tempo*, São Paulo, 17 fev. 1954.
[632] Coluna *Vitrine de Eva*: *A Nossa Hospitalidade*, 16 fev. 1954.

da hipótese de uma organização ideal, o festival ainda teria sido incapacitado pela falta de interesse do público pela maioria das seleções nacionais. [633]

Parece-nos que tantos tumultos e polêmicas sobre questões desta importância são apenas um dos indicadores de que a cultura cinematografica no Brasil ainda estava refém das produções comerciais, em sua maioria as Hollywoodianas. Os enganos, mal-entendidos e atritos são reveladores do subdesenvolvimento de nossa cultura cinematografica, à medida que nos implicamos em constatar o grande impacto do festival em nossa cultura. Paulo Emilio e seus colaboradores moveram uma importante 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 movimente o cenário, que coloque 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. Comparou o festival a uma exposição que congregasse na mesma galeria quadros de agentes de polícia ao lado de uma retrospectiva das obras de Cézzane. 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 paulista. [634] Para Lefort, o fato de o Festival apresentar no Cine Marrocos um programa de filmes recentes, inéditos, contra velhos clássicos do cinema, provocou uma inversão nas expectativas.

Os filmes mais esperados pelo público foram medíocres, aplicando a regra de ouro da produção comtemporânea: "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, mais que têm satisfeito a todos os amantes do verdadeiro cinema. "Eis aqui que fez, a nossos olhos, do festival de São Paulo uma pequena revolução". [635] Talvez uma pequena revolução, sem dúvida um grande impacto que daria fôlego 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.

---

[633] BAZIN, André. Un Festival de La Culture Cinematographique. *Cahiers du Cinéma*, n.34, p. 29, avril 1954.
[634] 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.
[635] Ibidem.

Dos sete eixos do festival, Paulo Emilio concebeu quatro, todos eles sobre a história do cinema. 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 Brasil no campo da cultura cinematográfica a primeira grande iniciativa em reverter nosso subdesenvolvimento no campo da cultura cinematografica, majoritariamente condenada às informações alcançadas até então apenas a partir de estudos bibliográficos, e não mediante o impacto direto com os filmes.

As retrospectivas do Festival não findaram com a despedida dos artistas, prolongando-se de março a dezembro de 1954 e ampliaram ainda mais a iniciativa de difusão cultural. Paulo Emílio 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 tenham sido prematuras [636] para o contexto cultural brasileiro. Apesar do grande impacto, Paulo Emílio 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 principiados produziriam os frutos esperados. [637]

Na perspectiva de formar culturalmente público, críticos e realizadores, Paulo Emílio vê na difusão cultural uma das bases desse processo. Ao contrário da França, onde os filmes clássicos eram exibidos em cinematecas e cineclubes, ou seja, para um público iniciado, Bazin destacou em sua crônica sobre o festival que os filmes foram exibidos em grandes cinemas, para um público amplo e produziram uma alteração na escala a que os franceses estavam acostumados no que se refere à difusão de cultura cinematográfica. Segundo Bazin, era necessário tempo para que a experiência fosse depurada, pois o público dos filmes exibidos nas retrospectivas era frequentemente composto por algumas dezenas de iniciados em cinematecas e cineclubes. A Bazin, o festival mostrou que "as capelas (cineclubes) irradiando (cultura cinematográfica) em torno das catedrais (cinematecas) não devem nos fazer esquecer-se de rezar a missa no grande altar (palácios de cinema)", [638] constatação cristalizada mediante a profunda adesão do público brasileiro aos filmes das retrospectivas

[636] GOMES, Paulo Emílio Sales. O cinema na Bienal. *Suplemento Literário* d´*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 jun. 1957.
[637] Ibidem.
[638] BAZIN, André. Un Festival de La Culture Cinematographique. *Cahiers du Cinéma*, n.34, p. 29, avril 1954.

culturais, especialmente a dedicada a Erich von Stroheim. Segundo Claude Lefort, a retrospectiva dos filmes de Stroheim tem um profundo sentido simbólico, por sua adesão à realidade e, ao mesmo tempo, por ser ele próprio uma vítima do cinema oficial e comercial, o a Retrospectiva Stroheim consolidou-se entre o público como um "antifestival" de grande sucesso. [639]

Em entrevista conservada na Cinemateca Brasileira, podemos mesurar a percepção de Paulo Emílio sobre as retrospectivas que organizou a partir do seguinte questionamento de um repórter:

> R: As Retrospectivas organizadas por você o foram numa perspectiva ligada aos seus estudos particulares sobre cinema?
> PE: Não. Em suas linhas gerais, a Grande Retrospectiva foi planejada tendo em vista uma concepção objetiva da história do cinema e sua ambição seria abranger todos os aspectos do cinema, de todos os países, desde 1895 até pelo menos o fim da última guerra mundial. Na prática, porém, fomos obrigados a certas limitações; temo, por exemplo, que o Japão e a Índia sejam muito mal representados. Por outro lado, mesmo a seleção que representará os Estados Unidos da América do Norte provavelmente não exprimirá a importância fundamental do cinema americano, particularmente ao que se refere aos últimos anos do período silencioso. [640]

Ao ser questionado sobre a homenagem a Erich von Stroheim, Paulo Emílio estabelece um panorama acerca da programação de filmes e de outras manifestações, como a exposição de fotografias e documentos originais. Segundo o curador,

> O interesse dessa iniciativa é múltiplo. Como é sabido, grande parte da obra de Erich von Stroheim foi mutilada pelos industriais e comerciantes de cinema. Pela exposição, será possível, pela primeira vez no mundo, dar uma ideia aos espectadores do que era originalmente uma obra como *Greed* [...]. A reunião dessa documentação foi possível devido à gentileza do senhor Stroheim, que nos abriu os seus arquivos e suas coleções de fotografias. [641]

A montagem da exposição mediante a pesquisa realizada nos arquivos pessoais de Stroheim apresenta a disposição do crítico em suscitar a recuperação histórica de um filme, considerado por seu realizador incompleto, a partir da documentação não fílmica, que em outro momento auxiliou Paulo Emílio na recomposição do filme *Atalante*, de Jean Vigo. Mas o que mais surpreende é uma declaração que desmistifica a notável máxima que adotaria para explicar sua conversão ao cinema brasileiro na década de 1960: antes só se interessava pelo cinema estrangeiro.

---

[639] 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.
[640] Entrevista de P.E. Sales Gomes sobre a "Homenagem Eric von Stroheim" e "Grandes Momentos do Cinema" da retrospectiva geral do cinema. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0333.
[641] Entrevista de P.E. Sales Gomes sobre a "Homenagem Eric von Stroheim" e "Grandes Momentos do Cinema" da retrospectiva geral do cinema. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0333.

Ora, já observamos em *Sertão* (1949) seu interesse pelo cinema brasileiro e, se aprofundarmos mais um pouco, seu importante papel na inscrição do filme no Festival de Cannes (1949) e no intermédio da aquisição de cópias do filme pelas cinematecas da Suíça, França e Inglaterra, ou ainda suas declarações no Congresso de Roma (1949), ao apresentar um projeto de história para o cinema brasileiro que visava compreender os aspectos psicológicos de nosso povo e empregar este conhecimento na produção de filmes que poderiam satisfazer os anseios do público, críticos e realizadores; ou ainda poderemos afirmar, dentro da preocupação de Paulo Emílio com o cinema brasileiro, o fato de observar a necessidade de apresentar ao país a cultura cinematográfica de outras nações a fim de contribuir no delineamento de uma fisionomia nacional para o cinema brasileiro.

Na entrevista citada, observamos o profundo interesse cultivado pelo cinema brasileiro: "A mim, pessoalmente, uma das coisas que mais me interessam é a Retrospectiva do Cinema Brasileiro, organizada por Almeida Sales e Caio Scheiby, pois praticamente tudo é para mim inédito". [642] Após listar os filmes de Cavalcanti realizados no exterior e todo o programa da mostra *Grandes Momentos*, o repórter, surpreso, questiona se no festival não passariam "filmes mais modernos". Para isso estavam programadas as *Jornadas Nacionais*, representadas por filmes como *Les Dames du Bois de Boulogne*, de Robert Bresson, *A Regra do Jogo*, de Jean Renoir, *Os Amantes de Verona*, de André Cayatte, etc., mas sentimos na preocupação do repórter algum estranhamento com a programação exclusiva de filmes antigos.

A concepção do programa *Grandes Momentos do Cinema*, dedicado aos clássicos da história do cinema, possui a condensação dessas lições na iniciativa de propor um panorama histórico do fenômeno cinematográfico. Se em *Clima* a tentativa de sistematização aparece com a construção de um índice histórico formado a partir das ideias de Schowb, seguindo a formação da linguagem cinematográfica e do estilo, no catálogo de *Grandes Momentos do Cinema*, notamos a combinação de apreciações referentes à linguagem, ao estilo e à expressão social cinematográfica como modelo explicativo de um fenômeno cultural bastante amplo. Essa compreensão será uma constante nos ensaios do *Suplemento Literário*, embora ainda não tão sistematizada em conjunto, tal qual será realizado nas vinte e três aulas da disciplina de *Linguagem Cinematográfica, Estética e Expressão Social* que ministra durante o ano de 1958 para o Curso para dirigentes de cineclubes. Segundo Zulmira Ribeiro Tavares,

[642] Entrevista de P.E. Sales Gomes sobre a "Homenagem Eric von Stroheim" e "Grandes Momentos do Cinema" da retrospectiva geral do cinema. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0333.

> A escrita de Paulo Emílio sobre cinema é muito extensa, abarca três décadas e naturalmente reflete, no seu curso, o curso de vida e de pensamento do autor. Quem se dispõe a examiná-la em uma visão de conjunto, não pode pretender chegar à uniformidade. Seus aspectos são muitos e variados, por vezes contraditórios. Ainda assim, tal escrita revela, ao longo dos anos, traços que lhe são constantes e a tornaram inconfundível desde o início. Na raiz de sua originalidade encontra-se uma notável compreensão para com o fenômeno cinematográfico, um modo de examiná-lo limpo de preconceito, uma aptidão muito particular em determinar os elementos concretos desse ou daquele filme, dessa ou daquela circunstância cinematográfica, tanto para recuperar a entidade descrita como para fazê-la ingressar numa viva especulação sobre as formações socioculturais do mundo contemporâneo. [643]

Apesar da grande validade do comentário de Zulmira Ribeiro Tavares, não podemos concordar inteiramente, pois na revista *Clima*, a compreensão artística está embebida de algumas das perspectivas do Chaplin Club, mediante a subordinação de seu índice histórico à defesa da essência cinematográfica. A compreensão do cinema enquanto fenômeno social "livre de preconceitos" no epicentro de sua crítica só pode ser pensado a partir dos ensaios sobre *Os Festivais de Cinema de 1949*, e que irá marcar determinantemente as ações que desenvolverá no Brasil a partir da realização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954).

Em conjunto, as exposições e retrospectivas, idealizadas ou realizadas, procuraram demonstrar o desenvolvimento do cinema como um todo e a partir da trajetória particular de um realizador, fundindo história e biografia, como complemento aos vinte e oito programas concebidos pelo historiador. Os programas propriamente ditos articulam o geral (a história do cinema) e o particular (biografia) para demonstrar dois caminhos possíveis no aprendizado de cultura cinematográfica, amparado nas três linhas mestras já bastante consolidadas na trajetória intelectual de Paulo Emílio: Linguagem Cinematográfica, Estilo e Expressão Social. Podemos sentir a importância desses fios condutores de maneira mais precisa na análise dos catálogos das mostras redigidas pelo crítico brasileiro para *Os grandes momentos do cinema* e para a *Retrospectiva Erich von Stroheim*.

3.3 - Grandes Momentos do Cinema

A fim de comprovar o emprego dessa metodologia aplicada na formação cultural, analisaremos a seleção de clássicos que Paulo Emílio realiza para a retrospectiva *Grandes*

[643] TAVARES, Zulmira Ribeiro. O Antes e o depois, p. 179. CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, 401 p.

Momentos do Cinema[644], momento em que o crítico realiza seu primeiro esforço narrativo ao tratar da história do cinema, após a redação do livro *Jean Vigo*, ainda em fase de finalização e que seria publicado apenas em 1957.

Na concepção da mostra, Paulo Emílio cita os principais livros que emprega na seleção, idealizada com a colaboração de Jean Mitry e Lotte H. Eisner. Apesar de não mencionar quais foram as contribuições dos respectivos autores, Paulo Emilio elenca os títulos que consultou para produzir a mostra. São eles: *Histoire d´un art – le cinéma (des origines à nos jours)* e *Histoire Générale du Cinéma*, tomos II, III e IV (1897-1920), de Georges Sadoul; *Histoire Encyclopédique du Cinéma* (1895-1929), de René Jeanne e Charles Ford; *Histoire du Cinéma*, de Maurice Bardèche e Robert Brasillach; *A tela demoníaca*, de Lotte H. Eisner; *The Film Till Now*, de Paul Rotha; *Classics of the Swedish Cinema*, de Bengt Idestam-Almquist; *The Rise of the American Film*, de Lewis Jacobs; além das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Bianco e Nero*, etc. Embora sem citar na bibliografia, a obra de Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler: História Psicológica do Cinema Alemão* aparece citada no corpo do texto. Antes de prosseguirmos, contudo, é necessário dizer que os catálogos das mostras organizadas por Paulo Emílio não possuem paginação e, nesta condição, o material será tratado aqui sem maiores referências que a citação do catálogo. [645]

Paulo Emílio parte da experiência de Georges Méliès, o primeiro mágico do cinema. Segundo o crítico, Méliès era um prestidigitador de grande experiência como caricaturista e construtor de autônomos que compreendeu no cinema um campo mais vasto onde pôde exercer seus dons, mas, apesar de ter contribuído grandemente para seu progresso, ele nunca sentiu o seu caráter de linguagem nova:

> Em suas mãos, o cinema nunca deixou de ser uma extensão do teatro, não o literário, mas o de variedades, de prestidigitação, ou então o de tipo feries de grande espetáculo como eram montados no Chatêlet no fim do século. Apesar de dezenas de descobertas feitas, Méliès nunca quebrou a convenção teatral, e nunca deixou de colocar sua câmera na posição ideal de um espectador num bom lugar na plateia de teatro. [646]

Mediante essas informações, Paulo Emílio demonstra que Méliès se vale dos espetáculos populares para transformar o cinema em instrumento de mágica e fantasia, ao explorar as possibilidades que o novo instrumento incorporava aos Vaudevilles e ao nunca abandonar a perspectiva do espectador teatral. Para o crítico, Méliès foi quem descobriu o potencial do novo equipamento técnico, ao destacar o célebre momento em que ao filmar na

[644]GOMES, Paulo Emílio Sales. *Grandes Momentos do Cinema*. São Paulo: Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fevereiro de 1954. Obs: O catálogo não possui paginação.
[645] Ibidem.
[646] Ibidem.

praça da Ópera em Paris, um defeito no equipamento mudaria o destino do cinema. Nasce assim a trucagem, quando Méliès percebe que um ônibus se transforma abruptamente em um carro fúnebre. A trucagem marca profundamente os filmes do mágico, como nas cenas de *Viagem à Lua*, em que os seres lunares desaparecem na fumaça ao serem golpeados pelos terráqueos. Paulo Emílio afirma que Méliès poderia ter compreendido no acidente a invenção da montagem, mas inventou o truque de substituição, "[...] que deu a sua rica fantasia grandes possibilidades de desenvolvimento". Norman Mac Laren posiciona a descoberta de Méliès no contexto sociocultural:

> Na França, Lumière utilizou o filme para registrar fatos e gestos cotidianos. Na Dinamarca, Elfelt filmou famílias reais europeias. Na Alemanha, a câmera foi utilizada com muita imaginação para registrar um passeio de bicicleta (moto). Um cinegrafista de Lumière realizou filmagens na China e no Tibet. Nos Estados Unidos, um realizador tentou registrar *in loco* a invasão militar americana em Cuba. Quase em toda a parte, este novo meio foi utilizado para fins de documentação. (...). É contra essa fase documental e pela escolha de seus personagens que Méliès foi um verdadeiro inventor. Ele foi o primeiro a conceber o filme como um espaço de fantasia e de conto de fadas. Enquanto outros se contentavam em registrar a vida tal qual ela é, Méliès aproveitou para registrar as maravilhas de uma outra realidade, feita de pinturas, cenários e tradições teatrais.[647]

Nas considerações de Paulo Emílio, "[...] os filmes de Méliès aparecem para a sensibilidade moderna como exemplos de um estilo de arte primitiva extremamente poética e rica em fantasia". Temos então na organização histórica de Paulo Emílio a transformação do registro em instrumento de fantasia a partir da influência que sofreu das artes "plebeias". Paulo Emílio não comenta as encenações, os figurinos, a cenografia, mas, ao destacar o papel da trucagem, concentra sua exposição do papel de Méliès na formação da linguagem cinematográfica, ainda presa à perspectiva do melhor assento do teatro. [648]

O próximo tópico tratado pelo crítico foi a representação do surgimento do gênero cômico a partir dos filmes de Max Linder, o "primeiro grande cômico da tela". Embora Paulo Emílio encerre seus comentários declarando que Linder fora tão importante que Charles Chaplin atribuía a ele grande papel em sua formação, pergunta: qual o significado das comédias no desenvolvimento histórico do cinema? [649]

Nas comédias de Max Linder, o ator retira das cenas cotidianas e das relações conjugais a matéria para seus filmes. Como em *Max repensa sua liberdade*, podemos observar que Linder não se baseia apenas no burlesco, dando preferência à construção

---

[647] MCLAREN, Norman. Hommage à Georges Méliès. In: SHEPARD, David; BROMBERG, Serge; LANGE, Eric; MASINO, Jeffery; PERETTI, Pascaline. *Index des Films - Georges Méliès: Le Premier Magicien du Cinéma* (1896-1913). Paris: Lobster Film, 2009-2010, p. 03.
[648] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Grandes Momentos do Cinema*. Op. cit., 1954.
[649] Ibidem.

psicológica de seu personagem. Na primeira década do século, as comédias da *Pathé Frères* e os filmes de Linder estavam presentes no mercado estadunidense, tendo fama internacional e admiração da crítica, que o considerava um dos "maiores comediantes de imagem em movimento do mundo". [650]

> Max Linder foi um artista talentoso que vinha fazendo filmes desde 1905 para a *Pathé*, prática que o transformou na primeira estrela internacional do cinema de comédia. Seu estilo e sua técnica influenciaram Chaplin. O personagem de Linder foi um *boulevardier* engenhoso e galante que engenhosamente conseguiu desvencilhar-se dos muitos dilemas que o confronta. [651]

Estrelando filmes como *Max se engana de andar (Max se trompe d´étage)*, de Lucien Nonguet (1909); *Max quer crescer* (*Max veut grandir*, 1913) e *Max pratica todos os esportes* (*Max pratique tous le sports*), de Louis Gasnier, Linder cria um tipo, 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, quando é movido pelo desejo de dobrar de tamanho. A citação sucinta de Max Linder é empregada por Paulo Emílio para introduzir o grande Carlitos, cuja obra ocupou programas inteiros e/ou passou como complemento em várias sessões. [652]

Ao tratar dos filmes de Chaplin, Paulo Emílio parte do momento em que o ator abandonou a *Karno Pantomime Company* para aceitar um contrato que o pagava três vezes mais na Keystone. Paulo Emílio afirma que ao lado de Max Linder, Mack Sennett foi uma proveitosa influência e, apesar do estilo de Chaplin ser oposto ao estilo da casa, "[...] foi lá que aprendeu os rudimentos de sua arte". Paulo Emílio embasa suas considerações ao examinar o processo de produção da Keystone, na razão de um filme a cada três dias. Eram filmes "que não contém propriamente uma história, trata-se de improvisação em torno de um ambiente, de uma situação, dos quais se procura tirar uma sucessão de efeitos cômicos". [653] Buscando realizar filmes para divertir, Mack Sennett acreditava ser necessário situar o sucesso do estúdio segundo sua capacidade de produzir filmes que expressassem os termos de cultura e de valor de seu público:

> O público de filmes, ele sugeriu, raramente é composto exclusivamente de magnatas, heróis, etc. Para o "povão", observou ele, não pode haver nada mais

---

[650] WALKER, Brent E. The Fun Factory: Class, comedy and Popular Culture 1912-14. In: *Mack Sennett´s Fun Factory. A History and Filmography of His Keystone and Mack Sennett Comedies with Biographies of Players and Personnel*. New York: Mc Farland, 2008, p. 20. Trad. do Autor

[651] VANCE, Jeffrey. *Chaplin at Keystone*: The Tramp is Born. Adapted from his book Chaplin: Genius of the Cinema: New York, 2003. Disponível em: http://www.charliechaplin.com/en/filming/articles/212-Chaplin-at-Keystone-The-Tramp-is-Born

[652] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., 1984.

[653] Ibidem.

> engraçado do que a redução da autoridade ao absurdo, e foi este princípio que se tornou a peça central de sua comédia. [654]

Mack Sennett eternizou personagens como os policiais e os vagabundos. Primeiro, trataremos dos policiais. Dos filmes que estavam preservados na época, temos o filme *The Man Next Door*, que inaugura uma das mais famosas comédias de estúdio, o *Keystone Kops*, como viria a ser conhecida a série. Ao transportar o mundo burlesco para a tela e alçar a outro patamar as comédias de perseguição, Sennett retrata policiais aloprados, incapazes de realizar uma tarefa sem pôr tudo a perder. O realizador, conhecido como o homem das tesouras de ouro, montava seus filmes e reaproveitava todo o material recolhido, articulando costumeiramente cenas no gabinete de polícia a tomadas de perseguição, como no filme *Law and Order-Old School. O* filme se resume a sequências de perseguição, carros em velocidade, tombos, acidentes e trapalhadas das mais inacreditáveis. [655] Apesar da forte influência do estilo Mack Sennett, Paulo Emílio observa que o pastelão, verdadeira marca da Keystone, só aparece em dois filmes da série e relembra que não tardou para que Chaplin assumisse a redação do roteiro de seus filmes – experiência que o permitiria realizar integralmente seus filmes. Sobre o desenvolvimento do personagem de Chaplin, Paulo Emílio destaca que

> [...] na maior parte de seus primeiros filmes não é simpático, muitas vezes bêbado, irritadiço, frequentemente cruel e mesmo sádico. Estas características desaparecerão ou se atenuarão muito. Permanecerá, porém, o lado basicamente desconfiado do personagem e sua extrema riqueza de recursos na adaptação a situações inesperadas. [656]

Findado o contrato com a *Keystone*, Paulo Emílio atribui a mudança para a *Essanay* como fundamental para o desenvolvimento do tipo cômico de Chaplin. Segundo Paulo Emílio, ao fechar contrato com a *Essanay*, em 1915, com um salário dez vezes maior, Chaplin estabiliza sua produção em duas bobinas, aumentando o tempo de produção de uma semana para três:

> O período da Essanay é uma fase de transição. As histórias são mais elaboradas, a comicidade direta por vezes se atenua bastante e permite eclosão de uma pantomima mais sutil. O personagem torna-se muito mais simpático. Seus gestos e movimentos

---

[654] WALKER, Brent E. The Fun Factory: Class, comedy and Popular Culture 1912-14. In: *Mack Sennett´s Fun Factory. A History and Filmography of His Keystone and Mack Sennett Comedies with Biographies of Players and Personnel*. New York: Mc Farland, 2008, p. 20-21.

[655] Brent Walker, autor do livro *Mack Sennett´s Fun Factory* levanta a hipótese de que o realizador, quando o realizou, talvez conhecesse o filme da Pathé *La course des sergents de ville* (1907). No filme, vemos um exército de policiais perseguirem um pequeno cão que rouba um pedaço de pernil da vitrine de um açougue. Dispondo de grande número de oficiais, a força pública persegue o animal por ruas, telhados, quartos, etc., até que finalmente vislumbram a possibilidade de concretizar a prisão. É aí que o perseguido se transforma em perseguidor, e todos os policiais, apavorados com o terrível animal, correm alucinadamente para se esconder na delegacia de polícia. Ibidem, p. 45.

[656] GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., 1954.

> adquirem uma graça e uma finura que se prolongam às vezes até a estilização do ballet. As primeiras transições cômicas fazem sua aparição e dão a Chaplin um tom inteiramente novo e anunciam as obras de sua maturidade artística.[657]

Ao fixar na trajetória da Essanay na transição, Paulo Emílio se vale das ideias de Pierre Leprohon para concluir que é em *The Champion* "que o personagem físico e moral de Carlitos se afirma definitivamente. O filme é em todo caso um bom exemplo da transição". [658] Ao examinar a mutação do estilo de Chaplin, Paulo Emílio afirma que, ao permanecer no quadro escolhido, como o ambiente pugilístico ou o ringue onde ocorre a luta de box, Chaplin transforma sua encenação em dança, além de anunciar a entrada de um cão no universo chapliniano, "um cachorro que não aceita salsichas a não ser que estejam convenientemente salgadas". Segundo Paulo Emílio, o filme marca a primeira vez que os filmes de Chaplin passaram a ser conhecidos pelo título, e não mais apenas como a última novidade de Chaplin. O caminho estava aberto para *O Vagabundo, o "*primeiro Chaplin Clássico".

> Aqui nasceu a emoção e a melancolia que serão desenvolvidos nas grandes obras do futuro. *The Tramp* contém um exemplo característico de transposição cômica: Carlito para tirar o leite da vaca manobra o rabo como se fosse uma alavanca de bomba. É no fim de *The Tramp* que pela primeira vez Carlitos parte sozinho por uma estrada deserta. [659]

Um ano depois, em 1916, Chaplin fecha contrato com a Mutual, realizando agora um filme por mês ao custo de 100 mil dólares. Segundo Paulo Emílio, é na série Mutual que Chaplin leva à perfeição as fórmulas cômicas experimentadas no período Essanay, como as transposições cômicas, "pantômicas", e agilidade nas transformações, ao lado do desenvolvimento nítido das notas "[…] de emoção melancólica, ironia e sátira social que caracterizarão as obras de sua plena maturidade". Ainda nessa fase, Chaplin substitui o vagabundo pelo tipo grã-fino e bêbado, devorado pelo tédio e pelo vício. Nos filmes que Chaplin representou o grã-fino, Paulo Emílio observa que o ator se apoia no solo da pantomima ao evocar seu passado na *Karno* – o filme *The Cure* da série Mutual "é o mais rico em comicidade [...]. É brilhante como Chaplin esgota na introdução as possibilidades cômicas da porta rolante". [660]

Na fase *Mutual*, Paulo Emílio destaca que *O Imigrante* é a obra mais amadurecida do realizador: aqui estão os ingredientes do Chaplin evoluído – comicidade, emoção, sátira, melancolia, ligeiros toques masoquistas substituindo definitivamente o antigo sadismo. Já se

---

[657] Ibidem.
[658] Ibidem.
[659] Ibidem.
[660] Ibidem.

encontram todos e por vezes, na dosagem exata das grandes obras do futuro; mas é no filme *O Garoto* que Chaplin insere os elementos autobiográficos. Paulo Emílio destaca a cena central em que a criança é transportada à força pelos funcionários do orfanato. Segundo o crítico, "[...] o próprio quarto de Carlitos e do garoto reproduz a mansarda em que a pobre Hannah Chaplin morava com os filhos. Pela primeira vez na obra de Chaplin os décors da pobreza dos interiores e da rua, não são estilizados". Paulo Emílio destaca o fato de que *O Garoto* é o primeiro longa-metragem de Chaplin, momento em que funde o gênero cômico ao melodrama, desenvolvendo a primazia em filmes como *Em busca do Ouro* e *City Lights.* [661]

Paulo Emílio ainda detecta em Chaplin a influência de Griffith ao provocar sugestões com símbolos, como nas cenas que se passam na sociedade dos ricos, que segundo o crítico envelheceram, em contraste com a juventude intacta de Carlitos, do garoto e do ambiente miserável onde vivem. Segundo o crítico,

> Naturalmente uma das razões dessa discrepância é que o décor e as roupas dos pobres são muito menos atingidos pelas variações da moda. Justamente graças a *O Garoto* e as novas relações intelectuais de Chaplin, a curiosa divisão do mundo em ricos e pobres tinha deixado de ser uma simples experiência pessoal para se transformar numa concepção ideológica ligeiramente colorida. [662]

Ao analisar as produções de Chaplin, Paulo Emílio estabelece um processo de desenvolvimento do estilo do comediante em relação processo de produção e ao sucesso de público e crítica que conquistou base material para controlar as relações sociais de produção, que propiciaram o campo ideal para o desenvolvimento de suas obras. Desse modo, Paulo Emílio compreende o desenvolvimento do estilo indissociável do contexto social e pessoal do realizador, tributário, ao mesmo tempo, de Mack Sennett e Max Linder. Ao escolher Chaplin, Paulo Emílio representa a formação do gênero cômico primeiro na França, com Linder, e a transposição da pantomima e da comédia física ao cinema, através de Chaplin. Paulo Emílio também demonstra como a indústria cinematográfica surge nos Estados Unidos, com procedimentos artesanais e improvisos ainda não tão distantes dos produzidos pelo cinema de arte a partir do filme *O Assassinato do Duque de Guise* e a subordinação do cinema à literatura e ao teatro. Chaplin daria um passo decisivo na formação de seu estilo cômico/dramático ao consolidar aspectos ideológicos que o acompanhariam em sua carreira no cinema, como o trabalhador explorado de *Tempos Modernos* ou o Rei despossuído em *Um Rei em Nova York*. [663]

---

[661] Ibidem.
[662] Ibidem.
[663] Ibidem.

Ao apresentar a formação do estilo de Chaplin, Paulo Emílio oferece ao leitor exemplos de como o cinema se desenvolveu artesanalmente, até pouco a pouco tomar forma mais acabada ao planejar roteiros, desenvolver narrativas e, mediante o desenvolvimento do processo produtivo, produzir histórias mais elaboradas e mais complexas figurativamente, como os dramas históricos de Giovanni Pastrone. Ao demonstrar a ampliação do tamanho dos filmes pelo número de bobinas rodadas, Paulo Emílio oferece ao leitor a sensação de progresso, de desenvolvimento. [664]

Se em Chaplin o desenvolvimento do cinema é narrado através da personalidade, ao comentar *Cabiria*, de Pastrone, os grandes dramas históricos têm fértil espaço para florescer, com o desenvolvimento da cenografia e do paralelismo na construção narrativa. Sobre *Cabiria*, Paulo Emílio comenta que, apesar de as virtudes permanentes do filme

> [...] não serem muito grandes, o filme é um dos mais importantes na história do cinema. Por um lado, ele é o apogeu do filme italiano primitivo de grande espetáculo, e por outro ele anuncia algumas das direções que o cinema mundial tomará num futuro próximo. Encontram-se no filme exemplos característicos de ações paralelas. [665]

A direção que o cinema toma no ano seguinte é a larga produção de filmes históricos e, do desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao ser empregado no filme um paralelismo de ações, ao apresentar uma ação quase simultânea em diferentes pontos do norte da África e da Europa. A partir do livro de Georges Sadoul, Paulo Emílio destaca que a filmagem se tratava de uma extensão das ações paralelas à construção geral do filme. *Cabiria* não só anunciou como também influenciou *Intolerância* (1916), de D.W. Griffith. O crítico comenta a monumentalidade cenográfica do filme e a decupagem pouco elaborada, já que Pastrone filmou 200.000 metros para selecionar 4 000 metros. [666]

No comentário seguinte, analisa a cenografia de Pastrone, especialmente o fato de ter substituído as pinturas em *trompe-l´oeil* por grandiosas construções arquitetônicas e, para torná-las visíveis, construiu um dispositivo para movimentar a câmera: o *travelling* aplicado na obtenção dos efeitos dramáticos e de certa unidade de atmosfera usou sistematicamente iluminação artificial. Alguns efeitos de luz se tornaram célebres, como as cenas dos sacrifícios no templo de Baal. [667]

Após o desenvolvimento do paralelismo, da iluminação e das composições arquitetônicas, o caminho natural a seguir leva-nos até as invenções de Griffith: a montagem e

[664] Ibidem.
[665] Ibidem.
[666] Ibidem.
[667] Ibidem.

o *close-up*. Ao comentar *O Nascimento de uma nação* (1915), Paulo Emilio afirma que é no filme que Griffith "[…] consolidou todas as descobertas da linguagem fílmica que fizera desde 1907, e encerrou, com a realização do primeiro filme moderno, a era primitiva do cinema", ou seja, o primeiro filme que se distanciava do teatro e das artes populares ao agregar a montagem na formação da linguagem cinematográfica. Paulo Emílio não elabora qualquer comentário sobre a raiz literária da montagem, que tratará em seu último esforço de sistematização do conceito de cultura cinematográfica no *Curso para dirigentes de cineclubes*. Se em Clima a compreensão do papel de Griffith na história do cinema se pautava na libertação do cinema a partir da formação da linguagem essencialmente cinematográfica, agora Paulo Emílio estava preparado para afirmar que o filme

> […] é igualmente decisivo no terreno estético e social. A largueza dos afrescos históricos, das polêmicas sociais e das perspectivas dramáticas de Griffith é de tal forma controlada por uma construção rigorosa, que a sua consistência ainda surpreende o espectador atual. [668]

Ao analisar as contribuições de Griffith no terreno estético e social, Paulo Emílio ainda destaca entre as contribuições de Griffith o arrojo no corte nas cenas de ação paralela e na prodigiosa liberdade com que o diretor passa de uma ação para outra. Para o crítico, é em *Nascimento de uma nação* que os repertórios de todos os elementos fílmicos atingem plena maturidade, ou seja, a montagem continua a ser observada como o momento em que o cinema silencioso atingiu sua maturidade.

Pouco a pouco, Paulo Emílio sistematiza uma narrativa da história do cinema. Nascida da técnica e transformada em fantasia pelas mãos se Méliès, fez do nascimento do gênero cômico espaço de criação de um estilo individual, nascido do pastelão para ganhar a poética social nas mãos de Chaplin, quase simultaneamente ao desenvolvimento do paralelismo, iluminação e cenografia na composição dos monumentais dramas históricos de Pastrone. Com Griffith, o desenvolvimento da montagem e do estilo dramático aprofundado pelo *close-up* é aplicado à depuração histórica das polêmicas sociais, no caso de *Nascimento de uma nação*, no roteiro notadamente apologético às atividades da Ku Klux Klan, adaptado do romance histórico de Thomas Dixon Jr. [669]

Após examinar as contribuições de Griffith para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e do conteúdo social, Paulo Emílio analisa as contribuições de *Carroça Fantasma* (1921), de Victor Sjöström, que, ao abordar no filme o alcoolismo enquanto problema social apresenta uma iniciativa realista. Além dessa preocupação, Paulo Emílio

[668] Ibidem.
[669] Ibidem.

examina as contribuições do filme para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ao adaptar uma novela de Selma Langerlof para o cinema. Segundo o crítico,

> O filme inova pela transposição de *flashbacks* contidos na obra literária para o cinema. A audácia em introduzir um segundo *flashback* dentro de um primeiro em pleno desenvolvimento, se aumentou a complexidade da estrutura do filme, permitiu efeitos de ritmo de narração – com diferentes degraus de aproximação para a entrada de um tema e sua conclusão – absolutamente inéditos. [670]

Ao analisar a recepção crítica ao filme no momento de sua produção, Paulo Emilio afirma que, apesar das notáveis contribuições à linguagem, o que mais impressionou os espectadores foi o emprego da superimpressão ao apresentar com frequência mais de duas exposições da mesma cena para resolver problemas complexos "[…] numa mesma cena os objetos colocados atrás de um espírito deviam ser vistos através de sua transparência. Mas colocados na frente deveriam ser opacos". Esses "[...] progressos técnicos sensacionais de 1920, hoje nos fazem sorrir. Muito menos complicado, mas com virtudes muito mais permanentes, porque não puramente técnicas, mas poéticas, é a descida da carroça da morte ao fundo do mar". Ainda sobre o filme, Paulo Emílio afirma que, ao interpretar Davi Holm, Sjöström se torna o primeiro ator de cinema a não usar maquiagem, precedendo também o estilo de direção de atores de Stroheim e dos russos. Apesar das inovações do filme, o crítico destaca que a presença de grande número de letreiros, "[...] apesar de sua qualidade literária, compromete o ritmo da narração". [671]

Retomando a noção de filme perecível, que cunhou ao comparar a recepção dos filmes no momento de sua produção, e, anos depois, mediante distanciamento histórico, Paulo Emílio considera que o filme envelheceu em sua plenitude: "Seu lado de sermão moralizante é dificilmente suportável para a sensibilidade moderna. A parte de virtuosismo técnico não surpreende mais. Resta, porém, a qualidade particular de sua construção e uma poesia que por momentos tem ainda muito encanto". [672]

Após comentar o significado de *Carroça Fantasma* para a história do cinema, inovando ao introduzir a superimpressão e ampliar a complexidade da narrativa ao introduzir *flashbacks*, Paulo Emilio examina a contribuição no desenvolvimento da linguagem e do estilo no filme *Herr Arnes pengar* (O *tesouro de Arne*, 1919), de Mautitz Stiller, ao destacar no filme a amplificação do papel das grandes paisagens naturais, somadas à habilidade no corte demonstrada pelo cineasta. Mesurando a influência de Griffith no filme de Stiller, Paulo Emílio não pôde precisar se o diretor sueco viu os filmes do estadunidense, mas que de

[670] Ibidem.
[671] Ibidem.
[672] Ibidem.

qualquer forma a autonomia da formação do cinema sueco parece grande. Segundo Paulo Emílio, "[…] uma de suas contribuições principais foi dar à natureza – as vastas paisagens e a neve – uma grande participação, e nesse plano *O tesouro de Arne* é muito representativo e, às vezes, excepcionalmente belo". Apesar das belezas das tomadas, que se aproximam do impressionismo, o crítico observa no corte outro fator determinante nas obras do diretor:

> A habilidade de Stiller manifesta-se sobretudo no corte: a duração média das cenas é de sete segundos, o que no cinema europeu da época é uma notável aceleração. Stiller corta no meio da ação e o movimento continua na imagem seguinte, o todo se organizando numa estrutura sólida. Infelizmente o ritmo ganho é de novo perdido com cerca de cem letreiros para um total de 800 tomadas. Diferentemente de Sjöström, Stiller raras vezes procura aprofundar a psicologia de seus personagens. [673]

De Griffith a Stiller, o comentário de Paulo Emílio ganha precisão ao salientar o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, embora o excesso de letreiros, que destaca a presença excessiva da literatura, atrapalha o desenvolvimento da linguagem cinematográfica em sua plenitude, conseguida por Murnau mais tarde com a realização de *A última gargalhada* (1924) ou com a dimensão impressionista das cenas sugeridas em *Nosferatu*, como na cena em que Hutter se dirige ao castelo de seu algoz ou nas tomadas em que alguns cavalos correm pelo campo. Se Stiller não aprofunda a psicologia de seus personagens, na história do cinema *Caligari* cumpre esse papel. Não por acaso, é o filme comentado na sequência do programa destacado no catálogo. [674]

Após resumir a ação do filme, Paulo Emílio considera que se "[...] perguntarem hoje (1954) a um adulto em 1920, quais os filmes que mais o impressionaram, é certo ver entre os primeiros da lista o nome de *O Gabinete do Dr. Caligari*" (1919). [675] Para o crítico, o filme conservou singularmente os seus poderes, ou seja, imperecível, mantendo-se atual mesmo diante das transformações do mundo após a II Guerra Mundial. Após retomar a importância cultural da exibição do filme no *Clube de Cinema de São Paulo* em 1943, Paulo Emílio analisa a recepção do filme no advento de sua produção:

> O sucesso internacional de *Caligari* em 1919-20 significou a irrupção do filme alemão no mundo. Ele constituiu a extensão ao cinema do expressionismo, escola que até então tivera uma pequena influência na literatura e na música, mas que sobretudo se desenvolvera na pintura. Os cenógrafos do filme vinham todos da escola pictórica expressionista de Munich. Fundamentalmente obra de pintores, a cenografia em *Caligari* tinha uma importância tal que os próprios atores eram maquilados e se movimentavam de maneira a se adaptar o mais possível aos décors pintados. [676]

---

[673] Ibidem.
[674] Ibidem.
[675] Ibidem.
[676] Ibidem.

Para o historiador, outro aspecto que deu ao *Gabinete do Dr. Caligari* uma importância histórica foi o fato de que o argumento havia sido escrito especialmente para o cinema. "Finalmente, *Caligari* contribuiu poderosamente para que as elites intelectuais e *snobs* das grandes capitais do mundo aceitassem o cinema como arte". Não há como não se lembrar da *Polêmica do Rio*, quando Plínio Sussekind Rocha sugere a mobilização do esnobismo das elites para a facilitação da afluência de cópias indisponíveis no Brasil, ou mesmo do primeiro passo dado na formação do cinema de arte com a produção de *O Assassinato de Guise* (1908), entre as altas letras e o teatro. Diante de sua ausência no programa do Festival, *Caligari* representa essa tendência, ao conjugar pintura e encenação na obtenção da unidade plástica do filme, através da submissão do ritmo ao espaço. [677]

Ao selecionar *Caligari*, Paulo Emílio destaca a importância internacional do filme, ao alavancar não apenas o cinema alemão, mas recolocar em pauta as influências artísticas extracinematográficas: a experiência de radicalização da forma no filme gerará protestos ferozes dos defensores do cinema puro, considerando-o uma traição grosseira ao cinema. Se com *Caligari* o cinema expressa o profundo contato com as artes de vanguarda, marcado pela concepção do cenário embasado nas lições do expressionismo, em *Sombras (1924)*, de Arthur Robison, a tendência se manifesta nos efeitos de luz e sombra empregados para projetar a imagem do destino. Pautando-se no livro de Eisner, Paulo Emílio considera o filme de Robison o mais completo da fase expressionista, apesar da substituição do cenário pelas sombras, o que afasta o filme das decorações da "escola ortodoxa" (Wiene e o *Der Sturm*) ao propor em seu lugar a projeção de sombras sobre superfícies planas.

> Mas justamente os efeitos de luz e sombra têm na corrente expressionista, representada por *Schatten*, a função e a importância da cenografia em *Caligari*. Apesar dos trabalhos dos intérpretes serem exemplos clássicos de expressionismo, *Schatten*, sai dos quadros da escola. A construção plástica pela iluminação e estilização do trabalho dos atores, são subordinados a uma expressão fundamentalmente psicológica. Schatten com seu erotismo pesado e às vezes sádico resume vários aspectos de todo o cinema silencioso alemão. A perversidade, em geral tão exterior, do expressionismo, torna-se aqui singularmente intima e anuncia os momentos de aprofundamento psicológico do realismo de Pabst. [678]

Ao posicionar *Caligari* ao lado de *Sombras*, Paulo Emilio demonstra que o expressionismo está presente não apenas na construção cenográfica e encenação dos personagens. Em *Sombras*, a construção plástica ocorre através do jogo de luzes e sombras que está subordinado a uma expressão fundamentalmente psicológica, retirando da

[677] Ibidem.
[678] Ibidem.

representação exterior esse papel. Ao insinuar o adultério através do jogo de luzes e sombras, o ilusionista revela o destino trágico dos personagens, afastando-se do mundo exterior para se concentrar no interior, na psicologia dos personagens e que o aproxima do realismo de Pabst, em filmes como *Rua sem alegria*. A presença das ideias de Eisner é marcante ao tratar do filme *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), de Paul Leni, posicionado pelos historiadores como conclusão do expressionismo decorativo. Mediante uma citação traduzida do livro de Lotte H. Eisner, Paulo Emílio chama a atenção para o estilo particular de cada episódio:

> No episódio do sultão o tom expressionista é dado, sobretudo, pela cenografia desenvolvida em torno do círculo e a qual se adaptam perfeitamente os gordos personagens abundantemente vestidos. Já no episódio do Czar a cenografia não tem importância e a estilização expressionista é alcançada pela iluminação e pela posição, a maior parte das vezes curva, dos personagens. A função de arquitetura é impedir um porte normal. Com a aparição de Jack, o estripador, é tentada uma síntese entre os elementos puramente cenográficos do primeiro e predominância de iluminação do segundo. O resultado obtido é que este episódio é o mais ortodoxamente expressionista dos três. Apesar disso ele é em última análise fracassado porque pretende manejar o sentimento do medo. Para obter alguma coisa nesse terreno, o expressionismo, precisa, como demonstrou *Schatten*, apelar para a psicologia o que é o princípio de sua negação. [679]

Na seleção de *Caligari*, *Sombras* e *O gabinete das figuras de cera*, Paulo Emílio demonstra como no primeiro filme a representação psicológica do personagem é exterior, decorativa, pautada na influência das artes contemporâneas na construção cenográfica. Em *Sombras*, o jogo de luzes substitui a função do cenário, condicionando na psique dos personagens – seus anseios e desejos proibidos pelas convenções – o expressionismo, ao dar vazão aos influxos interiores. *O Gabinete das Figuras de Cera*, de Paul Leni, aparece como síntese do esforço, ao representar o expressionismo exterior no primeiro episódio, o expressionismo interior no segundo, e a síntese de ambas as tendências no episódio sobre Jack, o estripador. Dois anos mais tarde, em *Images du cinéma Allemand (1956)*, Henri Langlois propõe a representação de ambas as tendências ao dividir o expressionismo cinematográfico em decorativo (ortodoxo) e metafísico, e observa o papel das sombras na construção dramática. É verdade que o crítico pensou nessa divisão ao posicionar *Caligari*, de um lado, e *A morte Cansada* (1921), do outro, com as grandes velas que simbolizam as três vidas prestes a se apagar. Se no caso de *Schatten*, as sombras do ilusionista sugerem o destino catastrófico, em *Nosferatu* (1922) as sombras que insinuam a aproximação do vampiro provocam o horror da vítima. A aproximação detida da sombra, em compasso com a encenação expressionista, sugere o ataque inevitável do qual Hunter não pode escapar. [680]

---

[679] Ibidem.
[680] LANGLOIS, Henri. Catalogue: *Images du cinéma allemand*. Paris: *Cinémathèque Française*, 1956.

Pensando nas tendências do expressionismo, Paulo Emílio comenta que *Nosferatu* ilustra uma das direções que o cinema expressionista tomou. Para o crítico, a importância do filme já estava assegurada pelo papel que exerce na formação dos filmes de terror, gênero bastante representativo da história do cinema. Mas Paulo Emílio não vê apenas nesse aspecto as qualidades do filme, que pretende exemplificar ao comparar a recepção crítica latina e germânica à anglo-saxônica. Segundo o crítico, a primeira atribuiu grande importância ao filme, ao passo que a segunda fora extremamente reservada, comparando as críticas de Theodore Huff e Siegfried Kracauer.

> Se por um lado o sentido complexo que Siegfried Kracauer atribui ao filme parece exagerado, não é possível concordarmos com Theodore Huff quando ele nega a presença de elementos psicológicos na fantasia de *Nosferatu*. Não cabe aqui uma discussão sobre as intenções de Murnau e Henrik Galeen. De qualquer forma, a repercussão do filme sobre a maior parte dos espectadores, mesmo atuais, é diferente da provocada pelos outros filmes expressionistas. Na carreira alemã de Murnau, *Nosferatu* representa um passo importante na direção dos grandes momentos da linguagem de *Der Letzte Mann* ou das belezas plásticas de *Fausto*, filmes já familiares aos espectadores da filmoteca. [681]

Ao comentar a beleza plástica de *Fausto* ao lado da contribuição de Murnau ao realizar *O último homem* (1924) inteiramente sem letreiros, o historiador encerra no comentário aos filmes alemães e as contribuições da escola no desenvolvimento da linguagem e da estética cinematográficas. Representando filmes majoritariamente reconhecíveis pelas contribuições imagéticas, Paulo Emílio distancia-se da composição espacial, através do emprego de luzes, sombras, pintura e arquitetura, para tratar dos filmes fundamentados no desenvolvimento temporal; ou seja, pela montagem. Se o ponto de partida escolhido por Paulo Emílio na década de 1910 foram filmes como *Intolerância* e *O Nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith, na década de 1920, *O Encouraçado Potemkin* é um marco introdutório, que prepara o terreno para o comentário sobre *A Mãe,* de Pudovkin. Segundo o crítico, Pudovkin inova ao aplicar os princípios da montagem como base da construção cenográfica, apesar de não alcançar "a complexidade" e a "riqueza de Eisenstein". Ao comparar os realizadores, Paulo Emílio destaca que, ao contrário de Eisenstein, Pudovkin concebe critérios de montagem de simples, "[...] preestabelecidos: contraste, paralelismo, simultaneidade, *leitmotiv*". [682]

Seguindo as observações de Paulo Emílio, outro elemento que destoa dos filmes de Eisenstein é a presença em *A mãe*, do herói individualizado, interpretados pelo Teatro de Arte

---

[681] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Grandes Momentos do Cinema*. São Paulo: Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fevereiro de 1954. Obs: O catálogo não possui paginação.
[682] Ibidem.

de Moscou, porque Pudovkin se foca no indivíduo para relatar a evolução psicológica do personagem, no processo de aquisição da consciência revolucionária de classe. Eisenstein difere de Pudovkin ao substituir o protagonista pelas massas, ou, quando aparecem os indivíduos, concentrando-se na representação de tipos genéricos, como o médico, oficial superior, vítima, aumentando a comunicabilidade do filme ao empregar tipos reais na construção de um tipo teórico e ideal.

Apesar das diferenças, Paulo Emilio afirma que a construção dramática de *A mãe* é digna de *Potemkin:* "os movimentos mais largos são aqueles de montagem paralela do fim, a praça, a manifestação, o degelo da primavera". Outro elemento artístico empregado pelo diretor é a submissão das expressões dos atores à montagem, ao aderir ao recurso narrativo para exprimir felicidade, tensão, expectativa, etc. No conjunto apresentado até aqui, o filme *A Mãe* representa o momento na história do cinema em que a montagem é empregada na construção cenográfica e dramática, ao passo que, ao contrário das poderosas massas de Eisenstein, apresenta indivíduos em processo de conscientização revolucionária. [683]

Afastando-se do emprego da montagem na construção dramática, Paulo Emílio comenta as imagens da vida real encadeadas segundo os princípios da montagem, ao apresentar ao público paulistano o filme *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1926), de Walter Ruttmann. De antemão, o crítico pensa o papel do realizador ao lado de alguns nomes da vanguarda cinematográfica dos anos 1920, como Viking Eggling, Oskar Fischinger e Hans Richter. [684]

Como vimos anteriormente, Paulo Emílio teve a oportunidade de assistir no Festival de Knokke-le-Zoute (1949) uma grande retrospectiva dos filmes abstratos, representados por Ruttmann, Eggling, Richter e Fischinger. Anos antes, ao comentar o filme *Fantasia*, no qual Fischinger colaborou com o episódio da *Tocata e Fuga em Ré menor*, de Bach, Paulo Emílio se opôs ao que considerou uma traição ao cinema, ao subordiná-lo à música. Em 1954, Paulo Emílio já havia muito tempo abandonado as convicções puras que o acompanharam em seus artigos nas páginas da revista *Clima* ou em seus primeiros ensaios franceses publicados no Brasil e na Europa. Estava à vontade para comentar os primeiros passos de Ruttmann no cinema, como a série de *Opus* abstratos que realiza a partir de 1921. Convidado por Fritz Lang, Ruttmann teve a oportunidade de realizar "o sonho de Kriemhild", em *Siegfried*, primeiro filme da sequência *O Anel dos Nibelungos* (1926).

[683] Ibidem.
[684] Ibidem.

Após realizar o episódio para Lang, Ruttmann se notabilizou ao filmar *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade*, um filme de cota, modalidade que servia aos interesses dos estúdios estadunidenses, que para cada filme distribuído na Alemanha, deveriam fomentar a produção de um filme alemão. A maioria desses filmes não eram sequer exibidos, mas *Berlim* percorreu um caminho diferente e atingiu o sucesso mundial ao executar com perfeição os princípios artísticos do cinema puro. Segundo Paulo Emílio,

> Na procura do *absoluter film*, expressão correspondente ao cinema puro francês ou brasileiro, Ruttmann abandonara os exercícios abstratos e influenciado pelos franceses e russos voltara-se para as imagens da vida real encadeadas segundo os princípios da montagem. O ritmo musical em "crescendo" de *Berlim* impressionou muito os contemporâneos. Muito tempo depois René Jeanne e Charles Ford ainda se lembrarão com entusiasmo das imagens de Berlim que acorda, uma rua na qual se abre uma veneziana, as primeiras manifestações de movimento, um gato que passa, um agente de polícia, a aparição da humanidade que não cessará mais de estar presente enquanto o ritmo se acelera cada vez mais, até a alucinação. Mesmo para aqueles que o criticavam o brilho da forma aparecia de uma qualidade excepcional. Hoje o entusiasmo por *Berlin* arrefeceu muito. Parecem bem mais sólidas as virtudes permanentes de um filme de uma concepção próxima e realizado no ano anterior na França: *Rien que les Heures*, de Alberto Cavalcanti. [685]

Ao comentar a recepção entusiasmada do filme no momento do lançamento, Paulo Emílio afirma que, passados quase trinta anos de sua produção, os ânimos haviam arrefecido, talvez pelo envelhecimento dos conceitos puros que pretendiam inserir o cinema entre as artes nobres, no caso de *Berlim*, a partir do diálogo com a música realizada em seus filmes abstratos. Ao comentar *Berlim* ao lado de *Nada além das Horas* (*Rien que les Heures*, 1926), Paulo Emílio reforça a tese de que as qualidades formais do filme envelheceram por pautarem-se apenas na construção formal, enquanto que no filme de Cavalcanti, ao comparar a pintura ao cinema, o diretor emprega a montagem para representar os tipos humanos no cotidiano da cidade, como a velha ou a garota caminhando pelas vielas de Paris, as pessoas sem teto, os banhos públicos, enfim, o filme de Cavalcanti concilia a forma e o conteúdo social pautado na representação da realidade. [686]

Após refletir sobre a contribuição estética de Ruttmann, Paulo Emílio comenta o filme *Um Cão Andaluz* (1929), de Luiz Buñuel e Salvador Dali. Ao tratar do filme, o crítico destaca a predominância da forma sobre o conteúdo social, ao eleger como tema central as forças objetivas e subjetivas que se impõe à realização do amor, representadas em tom de blasfêmia. Apesar da predominância da forma sobre o conteúdo, o filme

> [...] é fotografado de uma maneira calculadamente indiferente e em sua construção não entra nenhuma preocupação de montagem. A superimpressão é abolida. Os

[685] Ibidem.
[686] Ibidem.

> recursos do contraponto sonoro foram utilizados com muita inspiração e associados a uma trucagem, o espelho-céu, para a sequência mais poética do filme. A sequência mais curiosa é a das carícias no jardim. Para se atingir a super-realidade Buñuel abandonou um instante o arsenal surrealista e tratou a cena de uma força impiedosamente documentária. [687]

Ao selecionar o filme, Paulo Emílio apresenta o cinema em diálogo com as artes de vanguarda, embora a trucagem empregada pelos realizadores evoque Méliès e os espetáculos populares. Ao substituir a montagem pela trucagem, o crítico afirma que Buñuel concebe os momentos mais poéticos do filme; ao combinar a trucagem ao estilo documentário, o diretor atinge a super-realidade, como na cena em que o globo ocular é dilacerado por uma navalha. O filme pensado em conjunto demonstra a conjunção de realismo e poética através do emprego da trucagem, instrumento de fantasia nas mãos e Méliès e de super-realismo nas mãos de Buñuel. A preocupação em conjugar fantasia e realidade quotidiana é apresentada por Paulo Emílio como constantes no conjunto da obra de René Clair, representado no festival com o filme *A Viagem Imaginária* (1926). Segundo o crítico,

> [...] os dois elementos permanentes nos filmes de Clair são, de um lado, uma modesta realidade quotidiana, e de outro a fantasia. E *A Viagem Imaginária*, os dois elementos coexistem mais são paralelos, não se fundem. Em *Le milion*, eles se integrarão em uma síntese perfeita. Em *Les belles de nuit*, de novo se separarão. [688]

Ao comentar os filmes de René Clair e Luiz Buñuel, Paulo Emílio demonstra a importância da vanguarda francesa na história do cinema mediante a combinação de realidade e fantasia através da trucagem. Após demonstrar que a montagem não é recurso indispensável para a realização do filme de arte, ao apresentar o esteticismo de *Berlim* fragilizado pelo realismo de Cavalcanti, anteriormente à fusão da realidade e da fantasia, Paulo Emílio desfaz qualquer mal-entendido que condense no emprego da montagem os critérios necessários para avaliar a contribuição efetiva das obras no desenvolvimento artístico do cinema.

O campo estava preparado para que Paulo Emílio analisasse o filme *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, obra "indispensável para se compreender a direção que tomou o cinema soviético". A escolha do filme de Vertov é elucidativa ao empregar a montagem segundo critérios distintos aos traçados até aqui. Paulo Emílio apresenta a biografia do cineasta, que fora operador de atualidades no *front* a serviço do suplemento cinematográfico do *Pravda*, de onde retira a experiência para conceber o *cinema-olho*. Abandonando a encenação, os estúdios, argumentos, atores, maquiagem, iluminação e cenografia, Vertov inova na história do cinema ao adotar como processo artístico realizar

[687] Ibidem.
[688] Ibidem.

grande volume de filmagens em estado bruto, antes de iniciar o trabalho de criação a partir da escolha de unidades segundo critérios definidos pela montagem. Segundo Paulo Emílio, Vertov produz seus filmes tendo em vista uma unidade superior e um ritmo através da montagem rigorosa das sequências em relação ao todo, obedecendo alguns critérios científicos não mencionados pelo historiador. [689]

Ao apresentar a montagem de Vertov, o crítico formula o contraponto à montagem adotada por Eisenstein em *Potemkin,* minuciosamente pensada segundo as regras áureas na construção dos episódios do levante dos marinheiros do encouraçado e a repressão que se segue aos revolucionários. Paulo Emílio retoma a discussão da montagem soviética ao lembrar a influência de Griffith no filme *Esposas Tolas*, de Erich von Stroheim e *A Roda*, de Abel Gance, porém, a influência aparece apenas em alguns episódios, e não na construção estrutural do filme, como em *Potemkin*. Segundo o historiador,

> Eisenstein é o primeiro a fazer da montagem a estrutura fundamental do filme, e a tomar consciência das variações possíveis da montagem, entre outros a rítmica e a tonal, e ainda a montagem que rejuvenesce velhas metáforas e que faz acordar e pôr-se de pé o leão de pedra que exprime a luta contra os horrores da reação tzarista. [690]

Após destacar as contribuições de Eisenstein, as próximas lições agregadas ao cinema pensado em uma perspectiva histórica pautada no desenvolvimento da linguagem, da estética e da expressão social foram formuladas por Abel Gance em *Napoleão*, ao retirar a câmera do suporte, animando-a por um movimento de pêndulo, em vista da obtenção do ritmo de vai e vem das vagas da tempestade. Paulo Emílio destaca a cena da batalha de bolas de neve em que a câmera é fixada ao tórax de um operador que participava ativamente do jogo, colocar a câmera sobre um cavalo a galope ou ainda inserir câmeras em miniatura dentro de bolas de futebol, que eram projetadas como balas de canhão. Não poderia faltar desta listagem a emancipação do cinema dos limites da tela retangular ao construir seu Tríptico, que através de um sistema de aparelhos sincronizados "[…] pôde apresentar a chegada dos exércitos na Itália ora por imagens que se continuavam pela superfície das três telas, ora por uma surpreendente, às vezes exaltante, combinação de imagens diferentes que abriam ao cinema novos horizontes de ritmo espacial". [691]

Após representar em conjunto filmes temporais e espaciais, Paulo Emílio analisa a produção cinematográfica no momento de agonia do silencioso, no final da década de 1920. Sobre *Sunrise*, de Murnau, o crítico representa o movimento migratório de cineastas alemães

[689] Ibidem.
[690] Ibidem.
[691] Ibidem.

em direção aos Estados Unidos, observando as mutações no estilo de Murnau. Embora considere que o filme é fruto de um americanismo mal assimilado, "nunca sua câmera foi tão fluida", constituindo um "dos momentos mais altos atingidos pela expressão cinematográfica". Se, ao migrar, o estilo de Murnau sofre uma mutação considerável, em *Outubro* há o aprofundamento das lições de montagem experimentadas por Eisenstein, ao interpretar a história da Revolução Russa (1917). Segundo Paulo Emílio, Eisenstein concebe novamente a montagem como base da construção do filme, através da reunião de elementos rítmicos e tonais desenvolvidos logicamente, tal qual em *Potemkin*. Mas no filme, o aumento quantitativo da montagem metafórica acaba por provocar a "transformação estilística de *Outubro*". [692]

A analisar a recepção do filme no Ocidente, Paulo Emílio destaca que *Outubro* foi considerado excessivamente formalista e com a presença de intenções sutis. Diferentemente da primeira recepção do filme, o crítico afirma que a crítica histórica não corroborou com esse julgamento, considerado como cinema intelectual no bom sentido da expressão. Novamente observamos a modalidade historiográfica desenvolvida por Paulo Emílio, ao comparar a recepção do filme no momento de sua produção ao julgamento histórico pela crítica, que no filme ressurge sob uma nova interpretação mais acolhedora que no advento dos *talkies*. [693]

O cinema falado também teria prejudicado a recepção do filme estadunidense *Assas*. Segundo Paulo Emílio, o filme passou quase despercebido, apesar de ser um "dos melhores filmes do período clássico americano" e levar o primeiro Oscar de melhor filme da história. Desse modo, ao analisar o filme, o crítico observa a assimilação das lições de Stroheim ao desenvolver a técnica do corte. Outros pontos destacados pelo crítico é o aspecto realista e o tratamento documentário combinado à poética que alcança ao transformar o vento no personagem principal do filme, constituindo-se em toda sua força poética na cena que "irrompe na aparição do espírito do vento encarnado pelo cavalo selvagem projetado em câmera lenta". Por último, Paulo Emílio comenta *Terra*, de Dovzhenko, e destaca a presença no filme de traços de Pudovkin e Eisenstein. [694]

Em conjunto, podemos observar a presença no programa *Grandes momentos do Cinema* de filmes que, de um lado, representam as transformações do ritmo temporal, como os filmes soviéticos e *Berlim*; e, do outro, filmes como *Caligari*, *Figuras de Cera*, *Sombras* e *Napoleão*, pautados no desenvolvimento espacial do cinema. Esse conjunto representa, após o

[692] Ibidem.
[693] Ibidem.
[694] Ibidem.

estabelecimento dos primeiros passos do cinema, a presença de duas tendências artísticas importantes no cinema dos anos 1920: de um lado, filmes pautados na montagem, e, do outro, na imagem.

Ao conceber o programa *Grandes Momentos do Cinema*, Paulo Emílio produz uma retrospectiva que demarca diferentes fases da história do cinema, oferecendo a percepção de evolução tanto da linguagem quanto do estilo dos realizadores e observa ainda a diferença entra a recepção das obras, no calor da hora e após a transformação dos filmes em objetos dos estudos históricos. Por último, o falado eclode no momento em que o cinema mudo consolida, seja através da construção espacial (imagem) ou temporal (montagem), a especificidade cinematográfica. Sobre o assunto, nos é salutar examinar algumas ideias de André Bazin, que nos será importante na compreensão da importância de Erich von Stroheim.

3.4 - A retrospectiva Erich von Stroheim

Em *A evolução da linguagem cinematográfica*, Bazin observa na história do cinema mudo e falado a persistência de duas grandes tendências: "os diretores que acreditam na imagem e os diretores que acreditam na montagem". [695] Segundo o crítico francês, é possível observar mais claramente a diferença entre ambas as tendências ao compararmos o cinema soviético ao alemão. Nas palavras de Bazin, "o primeiro levou até as últimas consequências a teoria e a prática da montagem, enquanto que a escola alemã fez com que a plástica da imagem sofresse todas as violências possíveis, através da construção cenográfica e da iluminação". [696] O crítico francês define como imagem tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar ao que foi representado. Já a montagem não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo. Para o francês, na plástica da imagem, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. Já no caso da montagem, Bazin destaca a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações. "O sentido não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador". Ainda nas palavras do crítico,

> [...] tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores

[695] BAZIN, André. *A Evolução da Linguagem Cinematográfica*. Op. cit., p. 96.
[696] Ibidem, p. 98.

> sua interpretação do acontecimento representado. Podemos considerar que, no final do cinema mudo, esse arsenal estava completo. [697]

Ao cotejar as ideias de Bazin à seleção de Paulo Emílio, observamos no conjunto elegido para a mostra *Grandes momentos do cinema* a presença de ambas as tendências, ao passo que, ao selecionar o filme de Murnau e Cavalcanti, Paulo Emílio representa uma terceira tendência pautada na intenção realista, apresentada por Bazin, ao lado da montagem e da imagem, como terceira via para a elaboração de uma história das ideias cinematográficas apta a superar a noção de que o falado provocou um cisma na evolução da linguagem cinematográfica. Bazin tem a intenção de provar que certos valores do cinema mudo persistem no cinema falado, mas, principalmente, que se trata menos de opor o mudo ao falado do que, em ambos, identificar famílias de estilo ou concepções fundamentalmente diferentes da expressão cinematográfica, como compreender a incorporação de muitas lições do expressionismo na realização do *Noir*, ou ainda o emprego da literatura no desenvolvimento das técnicas do relato cinematográfico, como em *Diário de um pároco de aldeia* (1951), de Robert Bresson. O neorrealismo havia colocado, no após II Guerra, a questão da realidade, ou da autenticidade, tendência representada nos anos 1920 por Murnau, Flaherty, e Stroheim, cineasta e ator a quem Paulo Emílio dedicou uma retrospectiva completa, a *Retrospectiva Erich von Stroheim*, no Festival de 1954.

Ao apresentar Stroheim para o público do festival, Paulo Emílio realiza uma completa introdução biográfica do realizador, que iniciou sua carreira no cinema como assistente de Griffith. Não tardou para Stroheim dirigir seu primeiro filme *Blind husbands* (1918), sobre a história de um casal que se retira de férias na Áustria. No filme, a esposa negligenciada pelo marido deixa-se seduzir por um oficial austríaco, representado por Stroheim. Ao ser alertado por um guia, o marido (Dr. Armstrong), tomado pelo ciúme, tenta assassinar o oficial, que confessa intenções além da realidade ao ser pressionado num momento de fragilidade, estando com sua vida nas mãos do marido, incumbido pela corda de segurança responsável por evitar sua queda do desfiladeiro, mente, ao afirmar que o adultério se concretizou. Aturdido, Dr. Armstrong rompe a corda e inicia sozinho a descida do ameaçador desfiladeiro. Ao se deter por um momento, descobre que sua esposa não cedeu aos encantos do jovem oficial. Entretanto, em seguida, um deslize lhe oferece uma pequena queda. Não tarda para a equipe de resgate chegar e ofertar ao casal um final feliz, destino impossível ao oficial que, ao descer pela encosta sem auxílio, sofre uma queda mortal, como se insinuasse a punição divina ao "talarico", aquele que cobiçou a mulher do próximo. Ao comentar o filme, Paulo Emílio

[697] Ibidem.

afirma que existe um consenso entre a crítica imediata e a crítica histórica no que se refere à boa direção dos atores e na forma direta (ou real) com que Stroheim abordou as relações do triângulo amoroso. [698]

Acompanhando o desenvolvimento do estilo de Stroheim, Paulo Emílio analisa *Esposas Tolas (1921)*, filme que marca o início dos desentendimentos do realizador com os produtores, que reduziram seu filme de três horas pela metade. Apesar da mutilação, o crítico afirma que, em certas passagens do filme, podemos observar a conservação da construção original de Stroheim, como na sequência do tiro aos pombos e o incêndio. Segundo Paulo Emílio, podemos sentir no filme

> [...] a montagem do discípulo de Griffith que já anuncia os russos. Porém a montagem é aspecto secundário na obra de Stroheim, e perderá cada vez mais importância à medida que esta se desenvolve. São outras as virtudes que deram a *Esposas Tolas* em 1921 um tom único que anuncia uma das direções que o cinema iria tomar no futuro. Uma das primeiras expressões usadas pelos críticos e historiadores que procuram definir o estilo dessa primeira grande afirmação artística de Stroheim foi a de realismo. Realmente Stroheim se colocou na linhagem realista e naturalista, mais tarde evocará Zola e Maupassant e se baseará numa novela de Frank Norris para criar sua obra prima. No entanto a evocação do realismo não exprime, senão imperfeitamente, a contribuição cinematográfica de Stroheim. [699]

O crítico ampara suas considerações ao observar que seu "realismo" poderia ter como origem algumas lições de Griffith, procurando afirmar que a filiação de Stroheim ao realismo não esclarece senão longinquamente a concepção de seu estilo. Outra das contribuições apontadas pelo realizador foi trazer para o cinema americano uma maturidade e um desencanto que a arte popular da América próspera dos anos 1920 seria incapaz de encontrar em seu terreno próprio. Sempre com Paulo Emílio, o após-guerra europeu não conhecia o otimismo estadunidense, e Stroheim, que havia rompido com as classes dirigentes e a casta militar do império austro-húngaro estava bem posicionado para explorar a decadência das expressões humanas das antigas monarquias; e é em *Esposas Tolas* que Stroheim começa sua "impiedosa autópsia de um mundo morto". [700]

Outro aspecto que o destacou foi sua fascinação pelas questões sexuais, as quais o levaram a se aproximar do assunto de um modo ainda nem sequer sugerido pelo cinema; ou ainda, ao criar personagens com um aprofundamento psicológico, levou, posteriormente, o cinema a rivalizar com alguns grandes momentos da literatura. É ainda no filme *Esposas Tolas* que o criador se torna completo: supervisor da produção escritor, diretor, cenarista,

---

[698] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Retrospectiva Erich von Stroheim*. São Paulo: Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fevereiro de 1954. Obs: O catálogo não possui paginação.
[699] Ibidem.
[700] Ibidem.

desenhista de décors e roupas, ator, etc. Obcecado pela autenticidade, Stroheim atinge a plena possessão de seus meios, que atingiram o ponto alto em *Greed* (*Ouro e Maldição* – 1924). [701]

No filme, o personagem principal da história é Mc Teague, um mineiro brutalizado que se transforma em um dentista prático ambulante, um charlatão que também exerce a medicina. Após a regulamentação da profissão, Mc Teague, agora casado, perde seu meio de sustento e se entrega ao alcoolismo, ao passo que sua esposa se deteriora pela avareza. O filme planejado inicialmente para contar com mais de sete horas foi reduzido pelos produtores para duas, sendo destruídas muitas cenas adaptadas do romance de Frank Norris. Embora Paulo Emilio reconheça que não consegue medir as reais dimensões da mutilação, esforça-se em descrever algumas cenas cortadas a partir do depoimento pessoal de Stroheim. Segundo o crítico,

> A própria ação central foi demolida. As perturbações da vida conjugal do casal ligados à avareza progressiva de Trina (a esposa) foram escamoteadas. [...] Eclipsou-se também toda a riqueza psicológica do comportamento ambivalente de Trina depois que o marido começa a torturá-la para extorquir dinheiro. [702]

Apesar dos cortes, Paulo Emílio considera *Ouro e Maldição* uma das mais poderosas obras criadas pelo cinema, satisfazendo no filme sua ânsia pela autenticidade. O crítico relembra que Stroheim abandonou as filmagens em estúdio para filmar em locais mais autênticos. Alugou uma casa e reconstruiu o cenário segundo a obra de Norris, obrigando os atores a viver no ambiente durante meses para que adquirissem familiaridade com o espaço cênico, responsável por agregar maior autenticidade às cenas. Segundo o crítico, Stroheim ainda torturava seus intérpretes, fazendo-os passar sede nas locações no *Vale da Morte*, região árida da Califórnia. Tal teria sido sua obsessão pela autenticidade que Jean Hersholt, intérprete de Marcus Schoulerm, emagreceu doze quilos e foi levado para o hospital, ao término das filmagens, delirando. Para satisfazer as exigências de Stroheim em expressar a verdade dos sentimentos, o diretor fazia com que seus atores o odiassem a ponto de conseguir transportar para a tela os sentimentos homicidas que passavam a cultivar por seu estilo de direção, como na cena final da luta entre Mac Teague e Marcus Schoulerm, ao dizer para os atores para imaginarem que estavam lutando contra ele próprio, ou seja, canalizando os sentimentos dos atores para a construção de imagens mais autênticas ao interpretar a realidade identificando-se com ele ao máximo. Por último, Paulo Emílio destaca o gosto de Stroheim pela sátira impiedosa, ao associar em Ouro e Maldição o casamento ao enterro, ou ainda a

[701] Ibidem.
[702] Ibidem.

horrenda troca de presentes e o banquete oferecido aos convidados com o qual "conclui seu momento de sátira coletiva". [703]

Ao pensarmos as contribuições de Paulo Emílio para o Festival, observamos a conjunção das tendências voltadas para a montagem, tida como expressão de cinema puro, da imagem, de cinema impuro, concebido através do diálogo com as outras artes e a realidade, representada pelos filmes de Stroheim e Murnau. Mais uma vez recorreremos às ideias de Bazin. Segundo o crítico francês, Murnau, Stroheim e Flaherty rejeitaram a noção de que o "essencial na arte cinematográfica é o expressionismo da montagem e da imagem". Procurando amparar suas ideias, Bazin destaca que a montagem não desempenha praticamente nenhum papel, nos filmes de ambos os realizadores, "[…] a não ser o papel totalmente negativo da eliminação inevitável numa realidade abundante demais":

> Mas foi seguramente Stroheim quem mais se opôs a um só tempo ao expressionismo da imagem e aos artifícios da montagem. O princípio de sua mise-en-scène é simples: olhar o mundo de bem perto e com bastante insistência para que ele acabe revelando sua crueldade e feiura. 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 realidade. Para tal tendência, o cinema mudo não passava de uma enfermidade: a realidade, menos um de seus elementos. Se deixarmos de considerar a montagem e a composição plástica da imagem como a própria essência da linguagem cinematográfica, o aparecimento do som não constitui mais rachadura estética que divide dois aspectos radicalmente diferentes do cinema. [704]

A partir da combinação entre as mostras Grandes Momentos do Cinema e Retrospectiva Erich von Stroheim, Paulo Emílio representa a montagem, a imagem e a realidade como linhas mestras do desenvolvimento da cultura cinematográfica, distanciada da noção de cisão entre o mudo e o falado, construindo assim o terreno para a compreensão histórica de uma linha evolutiva no desenvolvimento histórico do cinema, índice perseguido, como demonstramos aqui, desde seus primeiros ensaios sobre cinema publicados na revista *Clima*.

Do ponto de vista teórico, Paulo Emílio já apresenta nos textos que redige para os catálogos da mostra a maturidade que mais tarde alcançará desdobramentos pedagógicos mais sólidos, ao sistematizar o conceito de cultura cinematográfica na realização dos cursos de história do cinema que ministra para a Cinemateca e outras instituições. É um momento de sistematização mais profundo de suas ideias a partir da difusão de cultura cinematográfica no país, inserindo-o na experiência cultural europeia a partir da máxima: revisitar o passado para

---

[703] Ibidem.
[704] BAZIN, André. *A Evolução da Linguagem Cinematográfica*, Op. cit., 2014, p. 99.

forjar o futuro da cultura cinematográfica. O intelectual parecia cumprir a profecia no advento de sua viagem a Europa, a de trazer estímulos novos para o cenário cultural paulistano.

As dificuldades de se formar um público para os velhos filmes no Brasil foram tratadas pelo crítico no *I Congresso Internacional de Escritores* (1954), ao questionar a tese do professor estadunidense Morton Dauwen Zabel, intitulada "Problemas concernentes aos meios modernos de difusão do pensamento", que o alçou a tecer considerações sobre o "*Método Cinematográfico de Difusão do Pensamento*", comparando-o às artes em geral. Segundo Paulo Emílio,

> As grandes obras literárias ou artísticas, tendo ou não sido reconhecidas as suas qualidades no momento de sua criação, conquistam com o tempo um público cada vez maior. A direção do processo coincide com o objetivo do movimento pela cultura popular. No cinema, o fenômeno é inverso. A grande obra cinematográfica no início de sua carreira entra em comunicação com um público imenso, tendo ou não sido reconhecidas as suas qualidades e, com o tempo, depois de ser incluída no repertório da cultura cinematográfica, só poderá entrar novamente em comunicação com uma fração quantitativamente ínfima de seu público original. É a partir desta etapa que a obra-de-arte cinematográfica entra no processo válido para as outras artes, mas em condições mais difíceis por lhe faltar o prestígio da tradição. De início é a cultura cinematográfica das próprias elites que precisa ser desenvolvida, a fim de que se criem quadros que por sua vez irão trabalhar para elevar o gosto e as exigências do povo em matéria de cinema. Essa seria a função de uma filmoteca no esquema do movimento educacional sugerido pelo Sr. Zabel na conclusão de seu trabalho. [705]

Em sua fala, Paulo Emílio defende o projeto político-pedagógico que lidera, assim como as estratégias educacionais que desenvolve para formar quadros competentes para amplificar a irradiação da história do cinema, ao ministrar cursos e conferências na Cinemateca e em outras instituições, sendo o de maior amplitude o *Curso para dirigentes de cineclubes* (1958), que deveria amplificar a difusão de cultura cinematográfica para o interior do país. Nestas atividades pedagógicas, a cultura cinematográfica vai tomando forma à medida que se vale do formato idealizado para o festival, desde a grande exposição que não se realizou aos quinze programas da mostra *Grandes Momentos do Cinema*, ou no caso da *Retrospectiva Erich von Stroheim*, o trato da trajetória artística de uma personalidade. Em ambos os casos, a análise do geral e do particular repousa no conceito de cultura cinematográfica e suas divisões: linguagem, estilo e expressão social. Dentro da perspectiva formativa, o festival teve um papel determinante. Segundo Paulo Emílio,

> A Retrospectiva Internacional, de março a dezembro de 1954, constituiu a maior oportunidade de formação cultural cinematográfica jamais apresentada na América Latina. É possível que esta iniciativa não tenha o aproveitamento desejado, que suas proporções tenham sido prematuras. Mas continuo a pensar que durante aqueles dez

[705] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Método Cinematográfico de Difusão do Pensamento*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/HE. 0567.

> meses os quadros limitados de cultura cinematográfica existentes em São Paulo viveram experiências decisivas e que se iniciaram então o aprofundamento e a extensão do interesse e dos estudos posteriores que continuam ainda e que acabarão dando os frutos esperados. [706]

A fim de ampliar a difusão de cultura cinematográfica, a Filmoteca e Paulo Emílio investiram em cursos educativos sobre história do cinema, construíram relações com cineclubes, produziram ciclos de estudos e exibições, ampliaram os trabalhos de prospecção de arquivos fílmicos e não fílmicos a fim de contribuir para o delineamento artístico do cinema brasileiro, consolidar práticas de preservação de filmes e fomentar a formação dos estudos históricos de cinema no país. Segundo Carlos Roberto de Souza, em sua tese, *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*, defendida na Universidade de São Paulo, o homem de cinemateca que tanta importância teve e tem no campo da preservação audiovisual do país oferece alguns dados sobre o processo de formação do acervo da Filmoteca, aclamado pelos jornais da época. A partir da disponibilização do 13º andar do prédio dos Diários Associados por Cicillo Matarazzo, a biblioteca da instituição atingiu rapidamente o número de

> "[...] 700 volumes, coleção de cartazes e fototeca que cresceriam, sobretudo, com doações por parte de distribuidoras de cinema estrangeiro, coleção de objetos museológicos, um depósito de cópias de difusão, além de uma sala destinada ao exame de materiais fílmicos que entravam para o acervo". [707]

Como observa Carlos Roberto de Souza, à medida que o acervo se formava, aumentava também a requisição de empréstimos de filmes pelos cineclubes. Para Souza,

> Se, por um lado, isso significava a possibilidade de difusão da cultura cinematográfica fora de São Paulo, por outro lado colocava em risco a maior parte do acervo de cópias, em geral únicas. Numa tentativa de resolver o impasse, lança-se a Campanha do Contratipo: os clubes cotizar-se-iam e financiariam a feitura de um novo negativo – um contratipo – a partir do qual cópias poderiam ser tiradas. Em contrapartida, os clubes participantes teriam direito a um determinado número de programas. [708]

Carlos Roberto ainda afirma que a campanha funcionou pouco, pois a maioria dos cineclubes não possuía dinheiro para financiar a campanha. Em um contexto em que a difusão não era prioridade para Paulo Emílio, diante da tarefa de "preservar contra a ação do tempo o maior número possível de filmes" brasileiros "desde suas origens", prática acompanhada da prospecção de filmes estrangeiros aqui exibidos que possuíssem valor documental ou

---

[706] GOMES, Paulo Emílio Sales. O Cinema na Bienal. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 137.
[707] SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil.* Tese de doutorado defendida na ECA- USP, p. 66.
[708] Ibidem.

artístico. Segundo o autor e conservador, a iniciativa da Filmoteca intensificava a atividade já despendida por Caio Scheiby na instituição. Era uma luta contra o tempo, diante da ameaça que os velhos filmes sofriam frente ao interesse de particulares em reutilizar a emulsão e o suporte dos filmes antigos. Paulo Emílio participa ativamente do processo ao viajar pessoalmente a lugares como Catanduva para recolher filmes antigos prestes a serem descartados. [709]

Apesar dos esforços de tentar manter o impulso do festival de 1954, as energias minguavam, a tal ponto que em 1956 o trabalho de preservação se limitava a uma superficial e irregular limpeza dos filmes. A contratipagem cessou, assim como a prospecção. As condições de trabalho eram muito ruins, até mesmo com acumulação na sede de filmes inflamáveis. [710] Apesar de tudo, os esforços de difusão cultural foram ampliados.

3.5 - Dez anos de filmes sobre arte

A mostra do festival *Dez anos de filmes sobre arte*, realizado pela Filmoteca do Museu de Arte Moderna, prosseguimento a uma estratégia de formação cultural que visou ativar no Brasil o gosto pelos filmes de arte, ou mais propriamente, ampliar a função do cinema enquanto artifício a participar na formação de um público apreciador das artes plásticas. Segundo a percepção de Paulo Emílio, o cinema não poderia ficar ausente do maior empreendimento do Museu, as Bienais. Para a primeira Bienal, Paulo Emílio relembra que já na primeira Bienal, a Filmoteca realizou uma mostra sobre os documentários sobre arte, em que o filme *Le monde de Paul Deivaux*, do cineasta belga Henri Storck, foi laureado com um prêmio.

A retrospectiva foi inaugurada no *Cine Marrocos*, tendo o programa regular de três exibições diárias, realizadas no segundo andar da Rua 7 de Abril, 230, a custo de Cr$ 300 a entrada, se estendendo por todo o mês.[711] Essa mostra contou com a exibição de 120 filmes produzidos por vinte países, entre eles o Brasil. A grande maioria das produções eram inéditas, procedendo da Alemanha, Bélgica, Bolívia, Canadá, EUA, França, Suíça, Inglaterra, Índia, Itália, Japão, e alguns outros mais. A UNESCO enviaria ao evento um filme sobre arte pré-colombiana, e aqui permaneceria nos arquivos da Filmoteca. Além do que os filmes

[709] Ibidem. p. 66-8.
[710] CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 160.
[711] Valores das seleções germânicas no ciclo 10 anos de fitas sobre arte. Jornal *O Estado de São Paulo*. 17/09/1955.

poderiam circular por várias instituições do país através do programa de intercambio nacional criado pela instituição. Os vinte programas dividiriam os filmes por nacionalidade, e ofereceria um panorama que percorreria desde a pré-história até o abstracionismo, além de filmes temáticos sobre pintura, escultura, arquitetura, dança, música, etc.; com filmes experimentais, poéticos e de vanguarda. Analisando as obras em conjunto, seria possível identificar dentro do gênero características comuns passíveis de classificação. Teríamos então as seguintes divisões: pintura; arquitetura e escultura; música, dança e folclore; além dos filmes experimentais e de vanguarda.[712]

Referindo-se aos filmes, a seleção mais variada da mostra foi a enviada pelos EUA, que apresentou uma concepção muito extensa sobre o assunto. Além de filmes sobre Jackson Pollock e Calder, nos seria remetido filmes abstratos e experimentais, em específico *Allegretto* e *Motion Paintings nº1*, ambos produzidos por Fischinger. Teríamos ainda dois filmes de Jean Hugo, que chamariam 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, segundo o crítico do *Correio Paulistano*, apesar das intrigas de ficção, seriam verdadeiros documentários sobre a dança indiana. Havia também filmes sobre templos hindus e templos budistas.

A Checoslováquia (Atuais Rep. Checa e Eslováquia) cobriria um grande período da história da arte. Filmes sobre a arte nas cavernas, afrescos do sec. XII chamados *presmiliadas*, a primeira manifestação artística nacional deste país. Além de um filme sobre o pintor do gótico Otokar Nejedly e uma produção realizada com *Marionetes* de vidro. Já os filmes alemães chegavam diariamente à filmoteca, acrescendo o número de produções deste país. Seriam filmes sobre arte clássica e arte moderna, como o filme de Ottomar Domnick, que se esforçou em mostrar a associação existente entre alguns aspectos da civilização técnica e as modificações da contemplação da natureza aliada à arte abstrata.

A seleção francesa, em conjunto com a anterior, proporcionaria um retrato completo da arte pré-histórica, assim como possuiria também filmes sobre a vida das catedrais francesas no ritmo das estações do ano e um documentário sobre o impressionismo. Os belgas trariam filmes sobre os sons e a arte africana e um filme que abrangeria o período da pintura, de Renoir e Picasso. A imprensa veiculou que dentre os filmes apresentados, o país que melhor colaborou para o sucesso da mostra foi a Itália, com os documentários sobre Carpaccio,

[712] 10 anos de filmes sobre arte. Jornal *O Correio Paulistano*, 11 set. 1955.

Longhi, Giotto, Andrea de Castagno; filmes sobre a arte da Sicília, e também trabalhos de Luciano Emmer, como Goya e Picasso.

O caráter tardio da mostra no Brasil é esboçado pelo crítico no catálogo da mostra, especialmente ao comentar a seleção de textos de críticos europeus que, em 1948 e frente a ampliação da produção de filmes do gênero, cujo catálogo contou com a publicação do texto *O Cinema e a Pintura*, de André Bazin e o artigo *A crítica e a história da arte pelo cinema*, do crítico belga Paul Haesaerts. Ambos os comentários expressam o desenvolvimento do cinema de arte como parecia aos críticos no início dos anos 1950.

No texto de Bazin, percebemos o cuidado do crítico francês ao atentar aos limites da fórmula do cinema de arte descoberta pelo italiano Luciano Emmer, em 1940. Segundo Bazin, Emmer constitui esteticamente uma obra de segundo grau, cuja existência não pode ser contestada, a fim de tomar o cuidado ao afirmar que os filmes não pretendem ser uma representação fiel da pintura, mas apenas uma interpretação cinematográfica, ordem de considerações que dialoga diretamente com os comentários que o crítico tece sobre a adaptação literária. Segundo Bazin, era preciso

> "[...] uma grande cultura ou uma sensibilidade excepcional para apreciar uma pintura cuja anedota não seja o essencial, ao passo que todo homem, mesmo o mais inculto, é independentemente sensível ao drama. Identificando o quadro ao mundo natural, Emmer o coloca de chofre num terreno de experiência realista ao qual ninguém escapa. Reconstruindo o quadro segundo uma sucessão de causas e efeitos, desdobrando-o em narrativa, Emmer abre para todos, sem necessidade de preparação, a possibilidade de aceder à emoção". [713]

Apesar das possibilidades da metodologia desenvolvida por Emmer, Bazin atenta-nos para os perigos e os limites da reconstrução dramática, que facilmente poderia beirar ao ridículo, tal qual um filme de atualidades reconstituídas. Já na concepção do crítico belga Paul Haesaerts, o cinema, não apenas quando dedicado à arte, nos permitiria visualizar e tornar palpável "toda uma série de noções históricas e técnicas que, sem a sua ajuda, ficariam no domínio pouco convincente da abstração". Era preciso evidenciar "a mensagem particular e insubstituível de um artista, de uma época ou de um estilo. Cada arte que assumiu envergadura é uma concepção do mundo, uma maneira de ver a vida, de descobri-la, de contemplá-la, enriquecê-la e exaltá-la". [714]

Ao mencionar a posição de ambos os comentários, Paulo Emílio parece propor uma síntese entre as reservas de Bazin e o otimismo de Haesaerts para compor uma estratégia de

---

[713] BAZIN, André. O Cinema e a Pintura. In: Catálogo da mostra *10 anos de filmes sobre art*e. III Bienal – Museu de Arte Moderna de São Paulo. Set./Out. 1955.

[714] HAESAERTS, Paul. A crítica e a história da arte pelo cinema. In: Catálogo da mostra 10 anos de filmes sobre arte. III Bienal – Museu de Arte Moderna de São Paulo. Setembro-outubro-1955.

ação que visava, através das bienais, atingir um público inculto e o iniciá-lo no gosto pelas artes plásticas, mediante o apelo da dramaticidade que os filmes oferecem aos quadros, e por outro lado, ao apresentar os processos artísticos, a evolução das técnicas e as noções históricas. Em conjunto, as propostas dos críticos francês e belga oferecem contribuições complementares aos objetivos do festival:

> O propósito principal da manifestação não é, no entanto, o de permitir que algumas centenas de pessoas esclareçam suas ideias a propósito do filme sobre arte. Nosso propósito é mais amplo. Pelas Bienais, visitadas por centenas de milhares de pessoas, O Brasil integrou-se nas grandes correntes da arte moderna. Mas o que se refere à arte do passado, nosso desenvolvimento tardio só permitiu que uma parcela ínfima do patrimônio artístico da humanidade ficasse depositada em nossos museus. [...] É essa lacuna que podem preencher os filmes sobre arte. [...] Sejam quais forem os limites dos diferentes tipos de filmes sobre arte realizados até agora, não há dúvidas de que temos ao nosso alcance um estimulante vigoroso de divulgação artística, capaz de aprofundar e amplificar o papel tão importante desempenhado pelas reproduções. [715]

Nesse processo, os filmes serviriam ao mesmo tempo, para facilitar a formação de um público não iniciado nas artes plásticas e, ao mesmo tempo, atendia às expectativas do museu a fim de atrair com as mostras cinematográficas o público para as exposições e, simultaneamente, a programação destes filmes visou estabelecer através do cinema uma ponte para a modernização cultural do país, na periferia do capitalismo, como precisou mais tarde Roberto Schwarz. A meta da mostra, além de participar da formação cultural do público, visava como sempre sensibilizar as autoridades governamentais, culturais e privadas a fim de consolidar a necessidade de formação de um Museu Imaginário de Imagens Luminosas, que tornaria possível "[…] para milhões de brasileiros um primeiro contato com os tesouros artísticos de toda a humanidade". A meta era inserir os filmes de arte como componente pedagógico complementar do ensino artístico e também abriu caminho ao contato do público com os filmes experimentais, cujo prestigio no mundo ainda não havia sido ativado no Brasil e que o crítico havia participado ativamente na mostra massiva dos filmes experimentais que pode assistir na Mostra de Cinema Experimental e Poético do Festival de Knokke-Le-Zoute (1949), ao trazer com destaque especial um filme que o havia surpreendido justamente neste festival, ou seja, a exibição da obra de Oskar Fischinger, que segundo o crítico já teria valido toda a mostra.

Ao cotejarmos os filmes de arte aqui exibidos aos festivais europeus de cinema, encontramos a presença dos filmes de arte nos festivais de Cannes e Veneza, um ano antes, na concepção de uma programação dedicada aos documentários científicos, educativos e

[715] GOMES, Paulo Emílio Sales. O Cinema na Bienal. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 137-140.

artísticos. Sobre as programações do ano, Pierre Michaut destaca os documentários de arte dos demais filmes do gênero no artigo Promenade parmi les films d´art de Venise a Cannes. Entre os destaques de Michaut, encontram-se filmes exibidos na Bienal, como a presença de filmes da UNESCO, além de outros títulos, como o filme dedicado à obra de Rubens, os filmes *Van Gogh* e *Guernica*, de Alain Resnais, além de outros filmes sobre a pintura, a arquitetura, escultura, dança e balé. Segundo Michaut, os filmes de arte exibidos em Cannes e em Veneza (1954),

> [...] o cineasta aborda o estudo, não apenas crítico e estético, mas também psicológico da obra e da inspiração de um artista ou o sentido de um conjunto de obras de arte. Assim ele exprime uma parte íntima e preciosa dele mesmo, de seus sonhos, de sua fé, de suas revoltas, de suas nostalgias. Além disso, o aspecto simplesmente pitoresco dos seres e das coisas, ele nos faz penetrar no domínio interior. Sob uma luz nova, as imagens se carregam de intensos valores espirituais e dramáticos. E nós somos conduzidos ao ponto onde ultrapassamos a análise e a erudição, o conhecimento, subitamente elevado pela emoção, muda de plano e se transforma em poesia. [716]

Ao analisarmos o comentário de Michaut aos filmes de arte, especialmente no que se refere à mobilização da sensibilidade do espectador, no contexto brasileiro, estes filmes significavam participar mais da formação de um público ainda não familiarizado com os filmes de arte, ou com as artes propriamente ditas, tudo muito novo para que Paulo Emílio fosse capaz de mesurar os impactos poéticos dos filmes de arte, diante da preocupação com a inserção destes filmes como complementos educativos que, após o impacto inicial e a depuração da experiência, os espectadores pudessem, além de compreender estilos, críticas, biografia dos artistas, processo criativo, etc., aprofundar a experiência com a obra e atingir uma apropriação mais profunda que a possibilitada com o primeiro impacto na sensibilidade do público.

No que se refere à recepção, e apesar de Paulo Emílio afirmar que a mostra não atingiu inteiramente seus objetivos, Marcos Margulies, colaborador da revista *Shopping News*, observou que o interesse pela retrospectiva internacional sobre os filmes de arte estariam aumentando gradativamente, a ponto de atingir um número inesperadamente grande de público, e aproveita a oportunidade para afirmar como o grande interesse pela programação como contraponto aos que menosprezam o público brasileiro. [717]

O festival impressionou pela sua qualidade cultural, a tal ponto que o Rio de Janeiro reivindicou que as exibições fossem também realizadas na Capital Federal, que teve como início no dia 18 de outubro a dezembro de 1955, com exibições no Auditório Mesbla,

[716] MICHAUT, Pierre. Promenade parmi les films d´art de Venise a Cannes. *Cahiers du Cinéma*, n. 37. Paris, juillet 1954, p. 27.
[717] MARGULIES, Marcos. Festival Retrospectivo de Cinema sobre Arte. *Anhembi*, São Paulo, 11 set. 1955.

localizado na Rua Passeio, 48. Um júri extraoficial foi composto por cineastas, críticos de cinema e de arte, no intuito de conferir aos melhores filmes prêmios honoríficos. Foram jurados Benedito J. Duarte, Francisco Luiz de Almeida Salles, Radá Abramo e Lourival Gomes Machado, apesar do crítico Quirino Campofiorito afirmar que estes nomes eram incapacitados para discernir sobre o valor das artes decorativas contemporâneas[718]. Para Paulo Emilio, a mostra foi articulada para produzir uma visão de conjunto da produção mundial de filmes sobre arte, mas detinha como objetivo e esperança

> [...] 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 grande. [719]

Além das mostras de caráter cultural realizados em parceria com a Bienal, a Filmoteca também manteria um trabalho paralelo às mostras, realizando exibições aleatórias no interior de sua estrutura ou em colaboração com outras instituições. O exemplo é a exibição de *Acontecerá de Novo?* – documentário que trata de figuras como Adolf Hitler, Eva Braun, Goering, Goebbels e Mussolini. Realizaria também em conjunto com a Biblioteca Infantil no Teatro Leopoldo Fróes, o *Festival Chaplin,* destinado ao público infantil, com entrada franca. Pouco a pouco, o conjunto de relações solidárias que se estabelecia entre instituições e entidades culturais era um primeiro passo de iniciativas mais ambiciosas que viriam a seguir, com a realização de mostras e cursos de maior fôlego.

3.6 - Primeiros passos da pesquisa histórica

Paralelamente à realização de mostras de cinema de profunda significação cultural, ao difundir clássicos da história do cinema como parte da estratégia voltada à formação do cinema brasileiro, o primeiro comentário de Paulo Emílio sobre o cinema brasileiro será no na crítica que tece ao livro *Le Cinéma Pedant la Guerre* (1939-45), onde Sadoul investiga a produção cinematográfica de Alemanha, França, Reino Unido, Itália, Rússia e Estados Unidos, do início ao final das hostilidades. Apesar da análise comparativa que estabelece entre as cinematografias nacionais, Sadoul propõe, além dos países selecionados, abrir

---

[718] *O Festival de Cinema. O Jornal,* São Paulo, 06 dez. 1955.
[719] GOMES, Paulo Emílio Sales. O Cinema na Bienal. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

caminho para o tratamento histórico da filmografia de cinquenta países. Mas percebe claramente que o estudo do cinema em cinquenta países e sobre cinco continentes não poderia ser limitado "[...] a um comentário rápido e sumário. Contrariamente às minhas ideias pré-concebidas, eu fui levado a considerar a multiplicação dos cinemas nacionais como um fenômeno contemporâneo primordial". [720]

A fim de perseguir o fenômeno, Sadoul se corresponde com diversos críticos e historiadores de todo o mundo, reunindo informações, testemunhos, etc. Nesse sentido, Sadoul se transforma no epicentro de uma rede de colaboradores internacionais, como o próprio historiador assinala no prefácio do livro: "Graças à diligência e a amabilidade de diversos correspondentes, eu pude em alguns meses apenas reunir muitas das informações para uma exposição que eu acredito válida", mas que não acreditava de modo algum estar completo e faltavam ainda indispensáveis pesquisas e verificações para suprir as lacunas e precisar as hipóteses, apesar de atestar o profundo conhecimento de seus correspondentes que o haviam enviado informações, como Paulo Emílio sobre o cinema brasileiro.

Diante da inciativa de grande porte, Sadoul pondera os limites e as dificuldades de se escrever uma história mundial do cinema. Em primeiro lugar, o historiador deveria se defrontar com as barreiras das línguas, conhecer "perfeitamente 50 idiomas" e ser capaz de compreender a cultura cinematográfica mundial colocada a sua disposição por uma "imaginária cinemateca universal". O historiador interessado em tal ofício ainda deveria trabalhar na razão de oito horas por dia ao longo de no mínimo seis ou sete anos inteiros. Sadoul mantinha como desejo de que algum historiador contemporâneo fosse capaz de assistir e estudar todos os filmes até então produzidos no mundo, mas mantinha dúvidas sobre a capacidade do historiador chegar ao final de sua "apaixonante pesquisa", que jamais poderia ser um trabalho individual, mas ser realizado internacional e coletivamente. [721]

Na ausência de fontes, testemunhos ou filmes em condições de exibição o impulsiona a trabalhar ativamente na organização das pesquisas históricas sobre cinema do ponto de vista institucional. Ao demonstrar que "[...] o historiador do cinema, mais favorecido que um historiador do *ballet* (que não pode nunca rever) é muito menos que um historiador da literatura (que pode tudo reler)", Sadoul compreende que "um filme não se consulta como um impresso", ao procurar suplantar as dificuldades impostas pela escassez de fontes a partir de textos críticos seus ou de outros críticos sobre os filmes". Diante da impossibilidade de

[720] SADOUL, Georges. *Histoire Générale du Cinéma. Le Cinéma Pedant la Guerre* (1939-1945). Paris: Éditions Denoël, 1954, p. VI.
[721] Ibidem, p. VII.

recuperar da memória informações mais precisas, Sadoul "[...] prefere recorrer às lembranças inexatas dos artigos de outros críticos mais válidos que os seus". [722] Mas pouco a pouco o fortalecimento das iniciativas de prospecção e recomposição de cópias realizadas pelos arquivos do filme, viabilizou o contato com as obras que comenta em seus livros de cinema, não se limitando em comentar apenas os filmes que havia assistido nos festivais de cinema do pós-guerra. No livro, Sadoul reúne os "frutos inestimáveis dos encontros, de documentação ou ao assistir filmes inéditos, em Cannes, Veneza, Kalovy Vary, Marianske Lazne, Knokke-le-Zoute e Bruxelas" aos inúmeros contatos estabelecidos por intermédio da Fédération Internationale des Archives du Film e da Fédération Internationale des Ciné-Clubs. [723]

Quando publicado em 1954, o livro *Le Cinéma Pedant la Guerre* (1939-45) foi imediatamente comentado, e bastante criticado, em texto não assinado na revista *Anhembi*, intitulado *Georges Sadoul e o cinema brasileiro*.[724] No artigo de B.J. Duarte, a primeira vista, o livro era "[...] um vasto repositório de dados e elementos objetivos sobre a atividade cinematográfica em quase todos os países do mundo", que deveria numa futura edição ser revisto. Mas havia "[...] equívocos bem mais sérios nessa obra histórica, que, por ser histórica, antes de vir à luz, deveria ter sido submetida a um rigoroso processo de revisão, senão mesmo de ponderação". O fato de ser um livro de história do cinema exigiria de seu autor no mínimo maior rigor científico, o mesmo que Paulo Emílio irá cobrar dos livros brasileiros. O autor do artigo questiona "[...] se conviria à ideologia do Sr. Sadoul expor, às claras e sem paixão, a verdadeira situação do cinema durante os anos de 1939 e 1945, as suas lutas, a sua produção, o trabalho, por vezes clandestino, de seus cineastas, num período de transição dos mais graves por que tem passado a humanidade". A importância de Sadoul para a história do cinema não é reduzida pelo comentário à compilação de informações esparsas sobre o cinema mundial, dispostas sem o devido rigor científico que o autor havia apresentado em seus primeiros livros sobre o primeiro cinema, "[...] a quem tanto deve a tradição da arte cinematográfica". "Foi com tristeza" que o novo livro de Sadoul foi lido, principalmente "[...] com amargura ponderamos o que no livro se relaciona com o cinema brasileiro", nas duas folhas que sobre ele escreveu, "ele, ou alguém por ele", onde resumiu "toda a história do cinema brasileiro". [725]

Estava evidente que a empreitada não era possível, ainda mais pelo fato de que Sadoul havia escrito de "oitiva, sem qualquer base concreta", o que explica os equívocos, como o de

[722]SADOUL, Georges. *Histoire Générale du Cinéma. Le Cinéma Pedant la Guerre* (1939-1945). Paris: Éditions Denoël, 1954, p. VIII.
[723] Ibidem, p. X.
[724] GOMES, Paulo Emílio Sales. Georges Sadoul e o cinema brasileiro. *Revista Anhembi*, n. 46, São Paulo, set. 1954, p. 211-13.
[725] Ibidem, p. VII.

considerar o filme *Ventos do norte,* de Salomão Scliar, como um notável esforço artístico, apesar do filme ter sido "um malogro completo, quer na forma, quer no conteúdo", e ignorar "os verdadeiros construtores do cinema brasileiro, os Cappelaro, os Medina, os Traversa, os Humberto Mauro (apenas citado vagamente), Lustig e Kemeny e tantos outros esquecidos", enquanto que Lima Barreto é descrito como "um verdadeiro mártir do cinema brasileiro". Segundo B. J. Duarte, o comentário a Barreto atestava como Sadoul havia sido "informado demagogicamente", provavelmente pelo próprio Lima Barreto. Apesar disso, o que parece ter provocado maior incômodo no articulista foi a heroicização de Luiz Carlos Prestes que o autor marxista empreende, ao questionar porque informações como o fato de Prestes mais tarde ter se aliado a Getúlio Vargas nas campanhas presidenciais, responsável por deportar Olga Benário, esposa de Prestes, aos campos de concentração na Alemanha. Do mesmo modo, o período imediato após o fim da guerra (1945) é narrado por Sadoul como um momento em que o futuro aparecia "rico de imediatas perspectivas" para cineastas e intelectuais. Período tão rico que Paulo Emílio troca São Paulo por Paris, diante da desilusão com a capacidade de ação da esquerda. No conjunto de equívocos da obra de Sadoul sobre o cinema e a história do Brasil, o autor do artigo questiona se seria possível

> [...] compor a história dos povos apoiando-se nos testemunhos do passado, nos documentos escritos, nas traduções populares e em outros elementos informativos, já no cinema o processo difere radicalmente. Aqui, agora, o valor histórico da obra, principalmente se se referir à época contemporânea, depende exclusivamente da possibilidade do escritor poder avaliar, apreciar, ponderar pessoalmente os dados – no caso, as películas – que constituem o conjunto representativo do período em análise e estudo. [726]

Como obviamente não foi o que Sadoul realizou em seu estudo sobre o cinema brasileiro, o autor do artigo questiona-se sobre o que diria o historiador francês se algum brasileiro escrevesse um ensaio sobre Chaplin e sua obra baseando-se em informes redigidos por Plínio Salgado e o senador McCarthy, responsável pela política que obrigou Chaplin a deixar o país. Era a mesma impressão que o livro de Sadoul suscitava ao falar sobre o cinema brasileiro, a de que "[...] algum McCarthy às avessas lhe serviu de espírito-santo-de orelha e só lhe soprou aos ouvidos o que conviesse". [727] Diante do conjunto de imprecisões do livro sobre o cinema brasileiro, temos ao final do artigo a seguinte nota:

> Digamos, finalmente, que o Sr. Sadoul quer atribuir a Paulo Emílio Sales Gomes (que ele escreve: Salés Gomés...), a fonte de suas informações. Desde já protesta [...] *Anhembi* contra a afirmação, tão mentirosa e falsa, quanto o próprio texto do livro relativo ao cinema brasileiro. Aliás, se o que conta o Sr. Sadoul sobre a atividade cinematográfica de outras nações, durante os anos de 1939 a 1945, se pautar nas

[726] Ibidem, p. VII.
[727] Ibidem, p. VII.

> mesmas linhas com que descreve a do Brasil, não há dúvida de que a sua obra, desta feita, só servirá mesmo para aquele fim, determinado pelo sujeito de conhecida anedota, que, ao entrar numa livraria, pedia ao vendedor um metro e meio de livros para encher uma prateleira de sua biblioteca. [728]

O comentário ao final do artigo, além eximir Paulo Emílio da responsabilidade das informações compiladas por Sadoul, B. J. Duarte compactua da posição de Paulo Emílio de que era necessário escrever a história do cinema brasileiro que obedecesse a critérios científicos. Mais tarde, em março de 1960, Sadoul irá visitar a cidade de São Paulo para realizar pesquisas sobre o cinema brasileiro na Cinemateca Brasileira, assessorado por Caio Scheiby. Nesse momento, Sadoul irá, em conversa com B. J. Duarte, reconhecer os inúmeros problemas do livro, ao afirmar que ao mesmo tempo havia sido mal informado, eu tudo havia sido feito às pressas, que ali havia erros imperdoáveis, etc. Após tratar da questão, Duarte descreveu a agenda minuciosa de estudos de Sadoul na Cinemateca Brasileira, assessorado por Caio Scheiby em todas as projeções de filmes brasileiros que pode assistir: "Tranquilo e metódico, absorve, imperturbável, milhares e milhares de metros de imagens. Anotando e cachimbando, trabalha horas a fio e o cansaço só se manifesta depois de cumprido o programa do dia. As impressões de Sadoul jornalista, são rápidas; as do historiador, meticulosas e lentas", como constatamos ao analisar uma nota que B.J. Duarte retirou de uma matéria do jornal *OESP*. [729]

Tanto o contato direto com a história do cinema brasileiro quanto à crítica de B. J. Duarte irá motivar Sadoul a ampliar e rever sua história do cinema brasileiro na edição que sairia publicada no Brasil em 1963, reconhecendo nesse momento a importância de Humberto Mauro para o cinema brasileiro. No livro, Sadoul agradece particularmente a Cinemateca Brasileira e a Paulo Emílio pelo acesso aos filmes, além de Jorge Amado, José Sanz, conservador da Cinemateca do MAM-RJ, Humberto Mauro, Walter da Silveira, Alex Viany, Adhemar Gonzaga, Caio Scheiby e Alberto Cavalcanti "pela assistência" que haviam prestado em sua viagem ao Brasil, excluindo, contudo, B.J. Duarte, autor das críticas ao texto, que havia passado um dia inteiro com o historiador.

Dentro do conjunto de urgências, como as atividades e catástrofes da Cinemateca, as relações entre o cinema e as artes, a trajetória artística de realizadores, lançamentos, programas nacionais, livros importantes, etc., a escandalosa abordagem de Sadoul ajuda a explicar a presença do tema história do cinema brasileiro logo do primeiro artigo que Paulo Emílio publica no *Suplemento Literário*: *Um pioneiro esquecido*, publicado em 6 de outubro

[728] Ibidem, p. VII.
[729] DUARTE, B. J. Georges Sadoul em São Paulo. Revista *Anhembi*, n. 114 mai. 1960, p. 636-38.

de 1956.. Examinaremos agora algumas ideias importantes para a compreensão dos caminhos que colaboraram para a cristalização da metodologia que Paulo Emílio estabelece ao analisar a história do cinema.

A partir de 1956, Paulo Emílio integra o compor de colaboradores *do Suplemento Literário* do jornal *OESP*. Segundo Mendes, o *SL* foi um projeto intelectual de grande envergadura, "[...] cujas bases são a conscientização das elites para o desenvolvimento de instituições de cultura, o debate histórico reformulado e a crítica do presente realizada de maneira não provinciana", para quem as divisões do Suplemento Literário por áreas retomam o modelo da revista *Clima* e o ampliam, ao trazer novas plataformas, "aprofundadas, com conceituação atualizada junto às ciências humanas e muito voltada para o debate contemporâneo da cultura" a fim de participar na "difusão da cultura letrada, desenvolvida a partir do desejo da elite local em se ilustrar". [730]

Em *Paulo Emílio no Paraíso*, José Inácio estabelece algumas considerações fundamentais sobre o projeto idealizado por Antonio Candido a partir de "[...] um desafio lançado a um dos Mesquitas, José, quando fez notar a ausência de um empreendimento deste porte no panorama cultural da cidade". [731] Incapaz de conduzir o projeto, Antonio Candido passa sua direção para o amigo Décio de Almeida Prado:

> Ambos não divergem da classificação do aparecimento do *SL* como um desdobramento da Universidade de São Paulo e da revista Clima. Embora estivesse longe do formato de uma publicação literária, a estrutura, o tipo de intervenção cultural, e a organização da intelligentsia em torno de um projeto de reflexão e preocupação com o profissionalismo ao instituir um pagamento condizente pelos artigos recebidos aproximava-o de uma revista de intelectuais urbanos. [732]

Ao tomar parte da inciativa, Paulo Emílio passa a colaborar ativamente, redigindo crônicas para a seção de cinema, sendo seus ensaios os mais aguardados. Segundo Melo Souza, "Antonio Candido destacou não só a importância do que era dito, como também o valor como prosa, como vivacidade de expressão, dificilmente igualáveis". Em carta a Paulo Emílio, Décio de Almeida Prado comentava os ensaios do amigo:

> Tenho lido com certa frequência o *Suplemento*. As suas crônicas andam excelentes. Talvez você tenha a sensação de trabalho corrido, improvisado de semana em semana. Mas trata-se do aproveitamento de material de reflexão de 20 anos, o que dá a sua seção um peso que normalmente ela não teria. [733]

---

[730] MENDES, Adilson Inácio. Op. cit., p. 238.
[731] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 436.
[732] Ibidem.
[733] Ibidem.

Seguindo o comentário, a aplicação dos 20 anos de estudos sobre cinema ao contexto nacional ganha maior sistematização nos ensaios que escreve para o *Suplemento Literário*. É um momento em que a crítica estabelece um balanço das ideias cinematográficas adquiridas, assim como das estratégias políticas a serem adotadas para a reversão do estado de subdesenvolvimento do cinema brasileiro a partir da adaptação das ideias estrangeiras ao contexto brasileiro. Adilson Mendes apresenta uma síntese do que foi a atuação de Paulo Emílio nas páginas do Suplemento, entre 1956 e 1959:

> Desde o primeiro texto no periódico desenvolve-se gradativamente a procura de uma metodologia criteriosa para o cinema brasileiro. Nos textos dessa primeira fase também identificamos a problemática entorno da cultura cinematográfica e o empenho em erigir uma cinemateca participante no processo de renovação[734].

Sobre a atuação de Paulo Emílio a frente da Cinemateca, Correia Jr. apresenta com minucia as dificuldades enfrentadas para fortalecer e reorganizar a instituição a partir do retorno do intelectual ao Brasil. [735] Diante dos esforços realizados nessa direção pelos autores brasileiros citados, nossa contribuição ao estudar o *Suplemento Literário* não se concentrará em demonstrar todas as facetas do crítico, mas ao menos demonstrar como em determinados conjuntos pode existir algumas unidades internas que caracterizam a forma ensaística de Paulo Emílio. Como nos atenta o crítico em seu currículo, o intelectual escreve artigos e ensaios, publicados sequencialmente ou separados pelo tempo. Primeiro, nos dedicaremos em apresentar Paulo Emílio historiador, para depois compreendermos em que medida trata da história do cinema brasileiro e estrangeiro.

Ao longo dos anos, os artigos de Paulo Emílio foram e são tratados sob a ótica da crítica de cinema, mas em que medida parcela significativa de seus ensaios apresentar a preocupação de um historiador comprometido com o delineamento de uma fisionomia nacional para o cinema brasileiro?

As lições sobre pesquisa e escrita histórica que Paulo Emílio disseminava nas páginas do *Suplemento Literário* apresentam uma metodologia a ser amplificada pelos cineclubistas, e integrando a grade curricular do curso para dirigentes. Seguindo os passos de Paulo Emílio de *Clima* até aqui, percebemos que a iniciativa de provocar um balanço entre o antes e o depois na análise da obra configura no esforço de analisar o modo como a obra sobreviveu ou se esfacelou com o tempo. Paulo Emílio ao analisar a obra de Vigo demonstra que seus filmes não apenas sobrevivem, como ganham nova significação em um novo contexto sociocultural.

---

[734] MENDES, Adilson Inácio. Op. cit., p. 245.
[735] CORREIA Jr. Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

Ao final de 1956, no artigo *Novos horizontes*, Paulo Emílio chama a atenção para a euforia que tomava os meios paulistanos após o desmonte do parque industrial cinematográfico de São Paulo. Naquela altura, Paulo Emílio observava uma reviravolta de "um fenômeno cujos aspectos sociais, econômicos e culturais são intimamente entrelaçados e extremamente complexos". [736] Paulo Emílio investiga as causas da esterilidade do cinema paulista, associando-a a "falta de adequação técnica" e de unidade de propósito dos envolvidos nos debates sobre uma saída viável para o cinema nacional, mediante a ação da então Filmoteca, em conjunto com o Seminário de Cinema do Museu de Arte Moderna, as associações de produtores, técnicos, críticos e exibidores pareciam revelar um novo aspecto de uma nova plataforma ou estratégia de ação para o cinema brasileiro. No campo político, Paulo Emílio observa o interesse dos poderes municipais e estaduais, através do qual as entidades dedicadas "[...] aos trabalhos culturais de preservação, documentação cinematográfica ou ao ensino do cinema" poderiam contribuir para o desenvolvimento desse cenário promissor, onde os cineclubes, a partir da fundação do Centro dos Cineclubes de Cinema de São Paulo, eram peças centrais no projeto era "facilitar o desenvolvimento e a generalização destes focos de cultura cinematográfica".[737] Mais à frente essas iniciativas irão ganhar mais corpo em projetos de formação como o Curso para os dirigentes de cineclubes (1958), onde a história terá um papel fundamental na formação de novos quadros para o cinema brasileiro.

Não por acaso, no primeiro artigo que publica no *Suplemento Literário*, em 06 de outubro de 1956 trata de *Um pioneiro esquecido*[738] da filmografia nacional. No artigo, Paulo Emílio se refere aos esforços de homens como Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Pery Ribas, Silva Nobre e Alex Viany e chama a atenção para o progresso das pesquisas no campo histórico a fim de precisar as primeiras evidências do cinema no Brasil. Para tanto, demonstra como o cinema foi tardio no Brasil ao fixar os irmãos Lumière (1895) como ponto de partida, *Cabiria* (1913-14) como "apogeu do cinema primitivo" e *Nascimento de uma nação* (1915), "a primeira fita muda moderna", que no país obedeceria a uma cronologia iniciada com as filmagens do cinegrafista português Antônio Leal (1903). Paulo Emílio então observa a presença de uma tendência em situar o fim do cinema "primitivo" brasileiro com a realização do filme *O Guarani* (1920), de Alberto Botelho. Tal recorte visava reafirmar a "grande

[736] GOMES, Paulo Emílio Sales. Novos horizontes. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 42.
[737] Ibidem, p. 43-44.
[738] GOMES, Paulo Emílio Sales. Um pioneiro esquecido. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 08.

diferença entre nós e os países avançados", mas as pesquisas históricas então em curso contribuíam para delimitar melhor as fases de nosso cinema, porque ao estabelecermos "[...] a comparação entre as fotografias de *O Guarani* e as de filmes realizados anteriormente, como *Vivo ou morto*, de Luiz de Barros, fazem parecer estes muito mais modernos". [739]

Ao destacar a modernidade do filme, Paulo Emílio visa se distanciar de uma posição que reduzisse a história do cinema brasileiro ao seu estado de subdesenvolvimento, sem que fosse considerado, "por motivos metodológicos, como uma realidade autônoma", e sugere como etapa histórica da "era primitiva" 1913, com a realização do filme *Crime dos Banhados*, de Francisco Santos, "na rica e europeizada Pelotas do tempo do charque". A meta do crítico era precisar em que medida o subdesenvolvimento se manifestava nas produções cinematográficas do país, agora fixadas com maior cuidado historiográfico. Desta posição compartilha Adhemar Gonzaga, em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, ao comentar a importância da retrospectiva História do Cinema Americano (1958), realizada em São Paulo e posteriormente, no Rio de Janeiro. Na entrevista, cuja manchete afirma que "Nosso cinema já figurou entre os melhores do mundo", Gonzaga fala do trabalho de catalogação que estava desenvolvendo sobre os filmes produzidos até 1916, cujo levantamento já contava com 2.000 títulos e que lhe permitiria, ao lado de uma retrospectiva do cinema brasileiro até 1916, que se propunha a organizar, filmes

> [...] que até então, comparavam-se em técnica e arte a dos demais países. Daí para cá, no seu entender, é que a nossa cinematografia decaiu chegando à situação atual inexpressiva frente às outras nações. Essa tendência se deveu, principalmente, à falta de recursos de nossos produtores. Estou disposto a provar a excelência de nosso cinema de princípios do século. [740]

Tanto para Paulo Emílio como para Adhemar Gonzaga, era necessário revisitar filmes e fontes não-fílmicas para se ter uma melhor dimensão do estágio técnico e científico que se encontrava o cinema brasileiro, mas o historiador paulista e a instituição brasileira avançam ao fixar o ano de 1914 como data do "colapso", motivado pela interferência direta da guerra na importação de películas virgens. Sobre o tema, Vicente de Paula Araújo em *A bela época do cinema brasileiro* retoma o tema e demonstra como o colapso propiciou um "renascimento" de esquetes pastelões e números circenses em um ambiente que não mais lhe pertencia desde a consolidação do cinema enquanto divertimento popular e de massa.

Apesar da grande importância desta primeira fase do cinema brasileiro, Paulo Emílio lista a sobrevivência apenas das filmagens de Botelho de uma corrida de automóveis (1910) e

[739] Ibidem, p. 08.
[740] História do Cinema Americano. Nosso cinema já figurou entre os melhores do mundo. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1958. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira: P. 1958-9/ 16.

o filme *O diabo* (1908), de Antônio Campos, mas a lista dos filmes desaparecidos dos pioneiros não poderia ser nada além de "melancólica", já que destes filmes "[...] praticamente nada se conservou, às vezes nem uma fotografia sequer para testemunhar a atividade cinematográfica" até 1914, de quem restara apenas a memória de nomes como "Lafayette, Benedetti, Leal, Segreto, do Rio, Reis, da missão Rondon, Aristides Junqueira, de Belo Horizonte, Serrador, de São Paulo, Francisco Santos, de Pelotas". Além dos nomes citados, Paulo Emílio afirma que muitos outros cinegrafistas existiam e estavam ameaçados de "total esquecimento", se não fosse "empreendida a pesquisa metódica dos traços porventura ainda existentes de suas atividades", [741] como a do "pioneiro esquecido" Aníbal Requião, cuja família havia doado os negativos de seus filmes domésticos e atualidades para a Cinemateca Brasileira, que previa a realização de uma retrospectiva destes filmes, que para Paulo Emílio constituiria "um momento importante na vida da cultura cinematográfica brasileira. O interesse histórico do Acervo Aníbal Requião também poderá ser muito grande". [742] Ao relacionar história e cultura cinematográfica, Paulo Emílio reafirma a importância da descoberta histórica para o presente e o futuro do cinema brasileiro, ao destacar o papel destas imagens em uma futura montagem que a cinemateca iria preparar sobre a "vida nacional" no século XX.

No artigo seguinte, Paulo Emílio trata do XII Congresso da Federação Internacional dos Arquivos do Filme (FIAF) em Dubrovnik, Iugoslávia (1956), que havia permitido "[...] uma excelente visão de conjunto do estado atual dos trabalhos de conservação de filmes e de promoção da cultura cinematográfica" [743] realizados pelas cinematecas. No artigo, Paulo Emílio chama a atenção para o caráter universal do certame, ao reunir países como Japão, China, Marrocos e Egito e informa aos leitores do *Suplemento Literário* a história da FIAF, fundada em 1938 por Henri Langlois e Iris Barry (Cinémathèque Française e Film Library of the Museum of Modern Art) com o propósito cultural de conservar filmes. Paulo Emílio situa a fundação da federação em relação "as tentativas de movimento de cultura cinematográfica" nos anos 1920, que apesar das boas intenções, haviam fracassado em seus propósitos culturais. Sobre as razões do fracasso destas iniciativas culturais dos cineclubes, Paulo Emílio observa como problema central o fato de que "[...] não há cultura sem perspectiva histórica, e como conhecer a história do cinema se os filmes não forem conservados?". [744]

[741] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Um pioneiro esquecido*. Op. cit., 1982, p. 9.
[742] Ibidem, p. 10.
[743] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Congresso de Dubrovnik*. Op. cit., 1982, p. 11.
[744] Ibidem.

Nesse âmbito, a iniciativa das primeiras cinematecas que construíram a FIAF enfrentou muita incompreensão por parte dos cineclubes, empenhados apenas em projetar filmes e garantir os direitos dos produtores e exibidores, que também manifestavam a incompreensão de que as inciativas de preservação da história do cinema das cinematecas não contrariavam seus interesses comerciais. No conjunto de ações, a atividade das cinematecas que claramente havia partido da urgência da preservação dos filmes se desdobrou nas atividades de difusão cultural e que juntas, "lançaram as bases de todo o movimento de cultura cinematográfica em plena florescência", em que as instituições "[...] tornaram-se o centro de atração e difusão dos estudos cinematográficos, não só os de caráter histórico e estético, como também àquelas diferentes disciplinas das ciências do homem" [745]:

> Não é apenas o Centro Internacional de Pesquisas Históricas Cinematográficas (BIRHC) que se desenvolve paralelamente a FIAF, mas também institutos universitários de história moderna [...]. Não é unicamente a ação da Federação Internacional do Filme sobre Arte que se tornou inseparável da atividade da FIAF, são também os diferentes comités do Filme Etnográfico que mantêm com as cinematecas uma articulação cada vez mais íntima. Sem esquecer o entendimento fraternal que já existe há vários anos entre os membros da FIAF e os da Federação Internacional do Cinema Científico. [746]

O conjunto de iniciativas institucionais que mantinham relação direta com os arquivos do filme é ressaltado por Paulo Emílio a fim de apresentar um esboço da organização internacional do movimento de cultura cinematográfica internacional para melhor situar a Cinemateca Brasileira e sua missão no contexto nacional e, ao mesmo tempo, reforça o protagonismo da história no delineamento de uma cultura cinematográfica nacional, afirmada do que significava a retrospectiva sobre a obra de Aníbal Requião para o país.

Outra das iniciativas da FIAF apresentada com muito interesse ao leitor era a fundação do Instituto Internacional de História, Arte e Ciência Cinematográfica, que deveria proporcionar o intercâmbio entre estagiários dos arquivos de filmes, a fim de fortalecer a formação de quadros para o movimento de cultura cinematográfica e que dentro das expectativas poderia vir a contar com o apoio da ONU, UNESCO, governos e iniciativas privadas. O próprio nome do instituto, entre historia, arte e ciência condensam as diferentes tendências que corriam paralelas nos anos 1940, que haviam demorado 20 anos de gestação no seio da FIAF, demonstram mais uma vez que a articulação entre procedimentos metodológicos artísticos e científicos, ao serem harmonizados, constituíam-se em um método historiográfico capaz de lidar com a pluralidade problemas suscitados pelo cinema e reforçava

[745] Ibidem, p. 12.
[746] Ibidem.

a vocação auto-atribuída da federação, "[...] a de se transformar na grande escola de cultura cinematográfica de todo o mundo", [747] que poderíamos dizer, a partir da pesquisa histórica.

Não por acaso, no artigo *Pesquisa Histórica*, Paulo Emílio retoma a apreciação acerca do *Comité International de Recherches sur l`Histoire et l´art du Cinéma* como uma resposta "[...] à necessidade sentida pelos historiadores de cinema de diferentes países de dar aos seus trabalhos um desenvolvimento mais coordenado". [748] Segundo Paulo Emílio, as pesquisas históricas coincidiram com o nascimento das cinematecas pouco antes da II Guerra Mundial a fim de pontuar que no país, o trabalho de arquivamento dos filmes estava mais desenvolvido do que as pesquisas de cunho histórico, cuja importância fundamental e o decorrente atraso em relação ao arquivismo demonstravam que ainda não existia "entre nós uma verdadeira cinemateca". Mais uma vez, a noção histórica aparece indissociável dos esforços de cultura cinematográfica, e cuja ausência das pesquisas históricas condenaria ao fracasso todos os esforços de Paulo Emílio e da instituição.

Coube ao historiador de cinema comentar alguns dos trabalhos realizados no país, como o de Silva Nobre, *Pequena História do Cinema Brasileiro* (1955), onde, segundo Melo Souza, "[...] criticou menos a acumulação cronológica contida no texto e mais a 'ausência total de referência às fontes de informação'". [749] Também ao comentar as iniciativas de Alex Viany, Pery Ribas e Adhemar Gonzaga, Paulo Emílio assinala como problema o fato de seus trabalhos estarem dispersos em diferentes coleções de jornais e revistas: "[...] urge o estabelecimento de uma bibliografia que torne acessível a consulta dessa documentação". Paulo Emílio chama a atenção para o livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, que então estava sendo redigido por Alex Viany e que ofereceria um "repertório mais completo possível dos filmes realizados no Brasil, com as respectivas fichas técnicas", e um livro de B.J. Duarte sobre o movimento cultural cinematográfico de São Paulo entre 1946 e 1956, de que havia sido um dos protagonistas, cujos esforços históricos prenunciavam "a melhor perspectiva cultural". [750]

Mas do conjunto de esforços, Paulo Emílio destaca com grande interesse a série de artigos sobre a História do Cinema Brasileiro, de Adhemar Gonzaga, que começava a aparecer nas páginas do *Jornal do Cinema*. E havia motivos para o entusiasmo, afinal, Gonzaga possuía 25 anos de vida como "militante cinematográfico" e fundador da Cinédia possuía um vasto arquivo histórico e não era daquele momento que se dedicava às pesquisas

[747] Ibidem, p. 13-14.
[748] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pesquisa Histórica*. Op. Cit., 1982, p. 27.
[749] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 451.
[750] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pesquisa Histórica*. Op. Cit., 1982, p. 29.

históricas, sempre desenvolvidas nos momentos em que a produção de filmes era interrompida pelos mais variados motivos e catástrofes, como o incêndio da Cinédia em 1953. Tendo sido então publicado apenas o primeiro artigo de Gonzaga, Paulo Emílio destaca a minúcia de Gonzaga ao citar suas fontes de informação sobre "a introdução no Brasil de diferentes jogos óticos e outros espetáculos visuais até a chegada do cinema em julho de 1896", acessíveis a partir da transcrição na "íntegra de noticias e os comentários da época". [751] José Inácio sinaliza em seu livro a preocupação de Paulo Emílio em introduzir no país procedimentos voltados à "[...] construção de métodos e técnicas novas para o meio cinematográfico na pesquisa histórica", [752] que se manifesta no presente artigo a partir do elogio ao método empregado por Gonzaga em seu artigo, ao destacar que "a análise atenta das coleções de jornais antigos" era a primeira operação que deveria ser feita sobre os "primórdios do cinema no Brasil" deveria alcançar um patamar nacional, a fim de mobilizar grupos de trabalho no interior de cineclubes de diferentes capitais do país para que fosse possível consolidar uma "visão global do fenômeno e do seu mecanismo". [753]

Em uma pequena "digressão", Paulo Emílio demonstra como o artigo de Gonzaga afirma que a primeira exibição no país foi a do Ominiógrafo em julho de 1896, mas que o aparelho, um equivalente do Cinematógrafo de Lumière e do Kinetoscópio de Edson, aparecia ao crítico como um dispositivo híbrido do original, que aproveitava para simular os resultados obtidos pelo cinematógrafo, comercializado apenas um ano depois. [754]A posição periférica do Brasil favorecia a atividade de qualquer "franco-atirador rival", cujo intermédio é sinalizado pela exibição de filmes dos Lumière e de Edson. Outro ponto observado por Paulo Emílio é o significado que possuía – ou poderia possuir – naquele período a ampliação do interesse pelos estudos históricos para além dos núcleos habituais de interessados, evidenciados pelas obras artigos e entrevistas publicadas no prelo deste gênero de pesquisas, Paulo Emílio ainda reconhece o papel do depósito do acervo da Cinédia para o fortalecimento dos propósitos históricos Cinemateca Brasileira, responsável por salvaguardar o patrimônio cinematográfico nacional. Mas ainda era necessário um esforço de sistematização dessas pesquisas com a formação da Seção Brasileira do Comité International de Recherches sur l´Histoire et l´Art du Cinéma, criada no Congresso da FIAF em Dubrovnik (1956), composta por Adhemar Gonzaga, Paulo Emílio, Alex Viany, Pery Ribas, B.J. Duarte e Pedro Lima. [755]

[751] Ibidem.
[752] SOUZA, José Inácio de Melo. .2002, p. 451.
[753] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pesquisa Histórica*. Op. Cit., 1982, p. 29.
[754]Ibidem.
[755] Ibidem, p. 30.

Cada vez mais, a consciência de que era necessário preservar e difundir a história do cinema se tornava inteligível. Nesse momento, Henri Langlois realiza uma grande exposição sobre os 300 annés de Cinématographie – 60 ans de Cinéma, em decorrência das comemorações dos 60 anos do cinema. O recorte estabelecido por Langlois, os 300 anos de cinematografia, fixada a partir da lanterna mágica do padre alemão Athanasius Kircher ao presente. Com esse recorte, Langlois mobilizava os estudos históricos ainda mais para o passado, a fim de revelar os primórdios das imagens projetadas sob uma narrativa. As qualidades de colecionador e idealizador de exposições de Langlois são afirmadas por Paulo Emílio no artigo *60 anos de cinema*, afinal ele próprio havia estagiado com Langlois e participado das montagens de exposições, cujo interesse do público é afirmado no artigo e são concebidas como parte fundamental da história do cinema. Na exposição, também replicada pelo British Film Institut, que Paulo Emílio apresenta para o leitor ao descrever seções dedicadas aos filmes de silhuetas de Lotte Reininger, "profetas", como o poeta Lucrécio,

> [...] que há dois mil anos descreveu o fenômeno da persistência das imagens da retina, até Plateau que no século XIX produziu com o Phenakitiscópio a imagem em movimento. Estes e outros aparelhos, Stroboscópio, Zootrópio, etc., enchem, ao lado das lanternas mágicas, sombras chinesas, javanesas e karagos turcos, a sala seguinte, a mais bela de todas. Enquanto se apreciam as vitrines circulares nas quais funcionam os aparelhos de jogos visuais, ouve-se um concerto ininterrupto de caixinhas de música. [756]

Ao apresentar a atmosfera da exposição, Paulo Emílio nos transporta para o período anterior ao cinema e também chama a atenção para uma metodologia específica para a montagem de exposições, viva e dinâmica, "artística e espetacular" como o próprio cinema. Outro aspecto ressaltado foi os profundos vínculos entre o cinema e a ciência, representada pelo estudo do voo dos pássaros de Marey, antes propriamente de tratar propriamente da história do cinema a partir de 1896. Não adentraremos na exposição, pois a história do cinema estrangeiro voltará melhor delineada em nossa narrativa ao analisarmos o conteúdo da disciplina de *Linguagem Cinematográfica, Estilo e Expressão Social* (1958), mas é importante ressaltar que a exposição de objetos, trechos de filmes, fotografias, músicas e canções propiciou uma maior interação com o público e, paralelamente à exibição dos clássicos da filmografia universal resultou em um verdadeiro sucesso de público e atraiu milhares de pessoas ao British Film Institut. Ao descrever o sucesso da exposição, Paulo Emílio parece insinuar que estes dispositivos ópticos, documentos fílmicos e não fílmicos poderiam formar pela sedução um público cada vez maior para a difusão cultural da Cinemateca Brasileira e com isso, atrair novos associados e ampliar a "tomada de consciência

[756]GOMES, Paulo Emílio Sales. *60 anos de cinema*. Op. cit., 1982, p. 32.

histórica do cinema" [757] em larga escala, para com isso ampliar a legitimidade social da instituição, afinal, quem nunca se deixou seduzir pela hábil manipulação de uma lanterna mágica ou o espetáculo técnico da luz produzida pelo contato de duas hastes de carvão, alimentadas por um arco voltaico e incandescidas pelo contato habilmente controlado pelo projecionista?

3.7 - Os desafios dos estudos históricos, aqui e alhures

A causa pelo patrimônio cultural cinematográfico estava em curso, e é mais uma vez aparece no artigo *Evocação Campineira*, onde o trabalho de investigação de Caio Scheiby resultou na identificação das produtoras Apa, Selecta, Condor e Fênix, essa última responsável pelas filmagens de João da Mata, de Amílcar Alves. A apreciação da história do ciclo campineiro decorria do avanço de iniciativas legislativas municipais que visavam apoiar as iniciativas cinematográficas e que significariam diretamente o reatar de uma tradição. Nessa ótica, as glórias do passado são empregadas por Paulo Emílio para enfatizar a importância das iniciativas, em que, além de ser uma pauta, a preservação e pesquisa da história do cinema brasileiro advogaria em benefício desses estímulos novos que se apresentavam no horizonte. Do ciclo de Campinas, Paulo Emílio enfatiza a importância de William C. Kerrigan e sua escola de cinema, onde "cerca de 50 alunos se exercitavam, diante de espelhos, a exprimir os sentimentos fundamentais: alegria, horror, esperança, etc." O sucesso impulsionou a fundação da APA Film, que inicialmente emplacou apenas um filme de sucesso, *Sofrer para gozar*, dirigido pelo próprio Kerrigan. Paulo Emílio destaca que o filme foi majoritariamente distribuído no interior e converteu-se em um sucesso comercial, ampliando as expectativas com o empreendimento, que naufragou com o fracasso do segundo filme da APA Film, *A Carne*[758], também desaparecido. Segundo Arthur Autran, Paulo Emílio

> [...] articula uma rica análise sobre o nível de desenvolvimento da linguagem cinematográfica do filme campineiro, mesmo não existindo cópias deste. Ou seja, Paulo Emílio interpreta, a partir de informações sobre o ciclo e do seu conhecimento dos poucos filmes mudos brasileiros de ficção preservados, qual procedimento de linguagem poderia ter sido utilizado. Esse tipo de interpretação é fascinante até pelo que exige de imaginação, característica do historiador constante nos seus textos e pesquisas. [759]

[757] Ibidem, p. 33.
[758] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Evocação Campineira*. ., 1982, p. 46.
[759] AUTRAN, Arthur. Paulo Emílio e a constituição das bases e da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. *REVISTA USP*, São Paulo, n.60, p. 114-121, dez./fev. 2003-2004, p. 116.

Sobre o ciclo, Paulo Emílio observa o estado fragmentário e a escassez de informações sobre a iniciativa campineira, a fim de se questionar onde poderiam ser encontradas informações, fotografias, ou ainda se deveríamos abandonar a esperança de encontrar as cópias destes e de outros filmes então considerados perdidos? Essas respostas apenas poderiam ser obtidas mediante a pesquisa histórica e deveriam ainda "examinar as lendas que necessariamente envolvem todo o pioneirismo cinematográfico". [760] Ao estabelecer estes comentários, Paulo Emílio se aproveita das boas expectativas da aprovação de uma lei campineira capaz de propiciar "uma eventual prosperidade industrial do cinema [...] inseparável do florescimento da cultura cinematográfica". [761]

Apesar das boas perspectivas que resplandeciam no horizonte da cultura cinematográfica, Paulo Emílio manifestava plena ciência de que as pesquisas históricas de forma metódica haviam começado muito tarde, com Gonzaga, Ribas e Pedro Lima, época em que os pioneiros em fins do século XIX já haviam falecido, o mesmo ocorrendo com boa parte da "[...] segunda geração de cineastas brasileiros que trabalharam antes de 1914", assim se passando também com boa parte dos cineastas dos anos 1920. À medida que se estendia a corda do tempo, como diriam Bardèche e Brasillach, ficava cada vez mais difícil delinear uma história do cinema brasileiro, ao ponto de Paulo Emílio realizar a seguinte declaração: "[…] se os trabalhos de pesquisas não forem ativados faltarão cada vez mais testemunhos fundamentais e serão dispersos arquivos de documentos" em litígios de herança, ameaçando a construção de uma "[...] história autêntica do cinema brasileiro das origens à invenção do falado". [762]

Novos resultados da investigação histórica do cinema brasileiro aparecem publicados no artigo *Dramas e Enigmas Gaúchos*, no qual Paulo Emílio relata suas impressões sobre a "variedade de obstáculos" que o historiador de cinema poderia encontrar em sua atividade. Tais impressões são motivadas pela viagem que realiza ao Rio Grande do Sul, onde constata a riqueza de fontes históricas sobre o cinema no estado, onde muitos pioneiros que realizaram suas atividades cinematográficas em diferentes partes do país acabaram por se estabelecer, particularmente na cidade de Porto Alegre, como o russo Isaac Saidenberg, produtor de uma das versões d´*O Crime da Mala.* A presença destes velhos homens de cinema se constituía em uma excelente oportunidade para a realização de entrevistas, coletas de documentos, filmes,

[760] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Evocação Campineira*. ., 1982, p. 46.
[761] Ibidem, p. 48
[762] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Dramas e Enigmas Gaúchos*. ., 1982, p. 54.

fotogramas, fotografias, etc. [763] Em sua viagem, Paulo Emílio relata a prospecção que realizou de parte dos arquivos fotográficos e alguns filmes do "antigo comerciante cinematográfico Stephan Fischer", cedidos por sua viúva, mas também contou com reveses, como a impossibilidade de colher o testemunho do cinegrafista José Gomelli Barbosa, pouco tempo antes assassinado por envenenamento. [764]

Apesar dessas impossibilidades, Paulo Emílio dedica parte significativa de seu artigo ao apresentar ao leitor "a radiosa atividade" de Ítalo Mageroni, membro de uma famosa família de artistas, atores de teatro, mágicos, ilusionistas e hipnotizadores. Seguindo a tradição familiar, Mageroni fundou duas companhias cinematográficas, a primeira chamada Leopoldis Eila e, posteriormente, Leopoldis Som. Mageroni, também conhecido como Leopoldis, "[...] iniciou sua carreira cinematográfica no Recife em 1915, produzindo atualidades", e, um ano depois, já atuava como "[...] colaborador artístico e galã do filme *Vivo ou Morto,* dirigido por Luís de Barros". Segundo Paulo Emílio, o filme era um marco histórico de nosso cinema, por ser mais "evoluído" em relação às produções produzidas até 1920. Como estratégia narrativa, o historiador descreve o argumento central do filme: a ambição da amante abandonada em reaver o amante, vivo ou morto. Apesar da inexistência do filme, mais uma perda da história do cinema nacional, o historiador analisa uma "coleção de documentos fotográficos" e constata "[...] uma assimilação das lições do *film d´art* francês numa realização em estilo próximo ao do cinema italiano das divas, cujo desenvolvimento" àquela época "ainda não se processara". [765]

O comentário é revelador. Ao mesmo tempo, Paulo Emílio se vale de fontes não fílmicas para compreender a linguagem e ao estilo do filme, para posteriormente buscar equivalentes no estrangeiro, ao comentar a adesão à tendência aberta pelo filme O *Assassinato do Duque de Guise* (1908), teatral e literário, fato que talvez assinale a influencia direta das lições artísticas estrangeiras na formação do cinema nacional no contexto periférico e, ao mesmo tempo, ao referir-se à presença das divas *avant la lettre* no filme, parece insinuar certa independência neste processo, talvez como exemplo de um aspecto ou fisionomia nacional, apresentada como antecipação.

O comentário é revelador. Ao mesmo tempo, Paulo Emílio se vale de fontes não fílmicas para compreender a linguagem e o estilo do filme, para posteriormente buscar equivalentes no estrangeiro, ao comentar a adesão à tendência aberta pelo filme O *Assassinato*

[763] Ibidem.
[764] Ibidem, p. 55.
[765] Ibidem.

do Duque de Guise (1908), teatral e literário, fato que talvez assinale a influencia direta das lições artísticas estrangeiras no delineamento do cinema nacional no contexto periférico e, ao mesmo tempo, ao referir-se à presença das divas *avant la lettre* no filme, parece insinuar certa independência nesse processo, talvez como exemplo de um aspecto ou fisionomia nacional, apresentada como antecipação.

Outros rastros de filmes ainda apareceram nas conversas que Paulo Emílio trava com "velhos gaúchos de algum modo ligados ao cinema", como no caso do filme *Castigo da Vaidade*, ou *Castigo do Orgulho*, realizado em Porto Alegre na década de 1920. A partir da ajuda do jornalista e crítico de cinema P. G. Gastal, Paulo Emílio identifica o diretor do filme como Boaventura e com quem também encontra uma pista sobre a localização da atriz que havia protagonizado o filme. Seguindo essa pista, o historiador encontra a atriz "[...] numa pensão na má zona da capital gaúcha, perto do cais" e a partir dessa conversa pode recolher mais algumas indicações "sobre a equipe técnica e artística do filme", assim como o enredo sobre *Carmen*, filme sobre uma mulher casada que se torna amante de um capitalista, maltrata seu marido e acaba o abandonando. Pouco tempo depois e abandonada por seu amante, morre de tuberculose, enquanto seu antigo marido enriquece e sua ambiciosa mãe, pivô das decisões da filha, termina sua vida na miséria. Segundo a atriz que protagonizou *Carmen*, "[...] a fita era um exemplo para as senhoras casadas". [766]

Além do precioso relato sobre o enredo do filme, Paulo Emílio segue algumas pistas que o levam ao fotógrafo do filme, que confirma os dados da ficha técnica, mas observa algumas discordâncias em relação ao enredo do filme fornecido pela atriz na entrevista, ao relatar que Carmen, personagem principal do filme, era uma moça rica, que, apaixonada pelo chofer da família, resiste ao casamento arranjado com um pretendente rico que, indignado com a rejeição, sequestra a moça e acaba por violá-la, fato que obriga o pai da moça a consentir seu casamento com o chofer da família. A presença da discordância entre as versões da atriz e do fotógrafo aparece ao historiador como a evidencia dos cuidados que os pesquisadores deveriam ter ao amparar suas narrativas apenas nos testemunhos: "Pesquisas anteriores já me tinham ensinado a receber com maior prudência as informações cinematográficas baseadas unicamente na memória, mas a discrepância entre essas duas versões deixou-me perplexo". [767]

Havia, no entanto, a possibilidade de confirmar uma das versões ou coletar uma terceira com o personagem Ernesto, o chofer, protagonizado por Eduardo Abevelin, que "[...]

[766] Ibidem, p. 56.
[767] Ibidem, p. 57.

teria também produzido o filme e escrito o roteiro". O nome do cineasta foi localizado nas fichas catalográficas da Cinemateca produzidas por Caio Scheiby e chegou-se à conclusão que naquela época o Abevelin se dedicava à atividade cinematográfica em Niterói, mas o que determinaria a veracidade das informações deveria ser atingido por meio de "[...] um exame meticuloso dos documentos, sobretudo de jornais e revistas da época", através das quais seria possível "avaliar a importância do filme e determinar as linhas exatas de seu enredo". [768]

Assim como outros filmes gaúchos, o caso de *Castigo* apenas exemplifica a situação enigmática de grande parcela da história do cinema brasileiro no restante do país, no qual os trabalhos de pesquisa exigiriam a realização de "[...] um levantamento regional e mesmo local" que não poderia mais ser adiado". [769] Ao analisarmos o caso do cinema gaúcho, o cotejo entre os depoimentos e as fontes documentais disponíveis é concebido como essencial para que se evitassem equívocos na construção de uma narrativa histórica para o cinema brasileiro. Mas onde encontrar acervos documentais para amparar os procedimentos adotados pela pesquisa histórica? Diante desse cenário bastante lacunar, Paulo Emílio reconhece a importância dos acervos de colecionadores e antigos críticos de cinema e realizadores como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e Pery Ribas, de onde os estudos históricos sobre o cinema brasileiro poderiam retirar importante vitalidade. Nesse âmbito, a *Visita a Pedro Lima* realizada por Paulo Emílio toma uma importância decisiva e é com tom de heroísmo que o historiador apresenta a rotina de trabalho de Pedro Lima, dedicada integralmente aos assuntos de cinema e a organização de seu vasto acervo de recortes, através do qual Paulo Emílio pôde retificar nomes, datas, fatos, e esclarecer pontos obscuros da história do cinema de Campinas e do Rio Grande do Sul. [770]

Após as afirmações sobre a importância do arquivo para as pesquisas históricas então em curso, Paulo Emílio elabora uma nota biográfica do crítico de cinema, situando-o entre "[...] pessoas cujos espíritos estavam voltados para a fascinação das novas invenções", aqueles que presenciaram e acompanharam os primeiros passos do cinema. Pedro Lima teria então oito anos de idade quando em 1914 já era fã de cinema e que em 1917, ao lado dos seus amigos do Colégio Pio Americano, um clube chamado *Nacional Infante Film*, em que os membros não se limitavam ser fãs, mas possuíam ambições cinematográficas de toda ordem, produzindo roteiros de cinema, enviando cartas a atrizes famosas e escreviam e encenavam peças teatrais como uma preparação para futuras atividades cinematográficas. É no seio do

[768] Ibidem.
[769] Ibidem.
[770] GOMES, Paulo Emílio Sales. Visita a Pedro Lima. ., 1982, p. 66.

grupo que Pedro Lima conhece Adhemar Gonzaga, Paulo Vanderley e Álvaro Rocha, no ano de 1919, onde Lima era o especialista em cinema brasileiro e Gonzaga, do estadunidense. [771]

É nesse momento que Pedro Lima inicia sua atividade de jornalista cinematográfico e através do qual favorece a elaboração de um panorama das publicações especializadas ou nas colunas de jornais e revistas que o cinema era um tema, como em "*A Fita*, curioso tipo de jornal hebdomadário, cinematográfico e humorístico, com uma boa parte escrita em versos", ou nas seções especializadas que redigiu para as revistas *Fon Fon* e *Selecta* e mais tarde, na revista *Cinearte* "onde lançou o slogan: todo filme brasileiro deve ser visto". [772]

Além da atividade de crítico de cinema, Paulo Emílio apresenta a atuação de Lima como figurante em filmes como *Vivo ou Morto*, ou ainda atuando em papéis menores em filmes de diretores como Luís de Barros e Antonio Tibiriçá, mas essa atividade teria sido apenas um pretexto para ficar mais próximo do meio cinematográfico, mas a grande contribuição teria sido a produção de *Barro Humano*, filme da Cinearte Studio consumido em um incêndio no Ministério da Agricultura em 1943. O incêndio de *Barro Humano* oferece uma excelente oportunidade para Paulo Emílio tratar de outras possibilidades para a prospecção de filmes nacionais, no momento em que as iniciativas no país não haviam oferecido qualquer possibilidade de sucesso. No caso, era necessário observar a circulação estrangeira dos filmes, o que ampliava diretamente as possibilidades de que o filme pudesse ser encontrado, como no caso do filme *Barro Humano*, distribuído em Roma, Milão, ou mesmo em Buenos Aires. [773]

A investigação nacional e internacional do paradeiro da cópia, que àquela época ainda possuía mais possibilidades de ser encontrada, deve-se ao fato de que o filme significou o "amadurecimento artístico" do cinema mudo brasileiro "[…] pela plasticidade da linguagem cinematográfica e pela resolução do problema da luz brasileira". Em todo caso, Paulo Emílio demonstra como esse amadurecimento foi tardio, ao afirmar que o filme foi lançado à época que o cinema falado já marcava presença no país. Embora tenha demorado em se afirmar entre o gosto do público, o Cinearte Studio começou as filmagens de *Saudade*, mas discordâncias em relação aos encantos da atriz Didi Viana, descoberta à época pelas pesquisas no interior de São Paulo, levou à dissolução do grupo e se formou a Cinédia, responsável por abrir "um novo capítulo na história do cinema brasileiro". Em conjunto, estas e outras histórias acessadas na visita a Pedro Lima poderiam produzir bons resultados para as

[771] Ibidem, p. 66-67.
[772] Ibidem, p. 67.
[773] Ibidem, p. 67-8.

pesquisas históricas, ao recolher testemunhos e cotejá-los aos documentos conservados nos arquivos pessoais, que no conjunto poderiam revelar com precisão "[...] um dos momentos mais importantes da história do cinema brasileiro". [774]

A publicação do artigo *Visita a Pedro Lima* no dia 19 de janeiro de 1957 possui certa tonalidade premonitória, ao mencionar a catástrofe que foi o incêndio responsável por consumir *Barro Humano*, tom que se repete com a publicação do artigo *Vinte Milhões de Cruzeiros*, publicado em 2 de fevereiro e que já havia sido escrito antes que um grande incêndio consumisse parcela significativa dos arquivos fílmicos e não fílmicos da instituição. [775] Se até então os ensaios de Paulo Emílio apresentam as grandes possibilidades de fontes de pesquisa que poderiam ser reunidas a partir da prospecção de filmes, documentos e depoimentos, o delineamento de procedimentos e cuidados para preencher as inúmeras lacunas presentes na história do cinema brasileiro, agravada pela situação tardia das pesquisas no Brasil, o artigo afirma que a esmagadora maioria dos filmes brasileiros havia sido perdida para sempre. Uma infeliz coincidência que na nota da redação é ressaltada e o artigo publicado sem alterações, pois estavam "[...] certos de que o fogo veio dar maior força e atualidade aos conceitos nele desenvolvidos". [776]

No artigo, Paulo Emílio demonstra como sistematicamente algumas imagens da vida brasileira, como as passeatas integralistas, os comícios de Luís Carlos Prestes, A revolta da Armada, entre outros episódios importantes da vida brasileira foram sistematicamente tragados em incêndios. Se por um lado, as perdas referentes às imagens documentais eram catastróficas, Paulo Emílio associa o desaparecimento dos filmes de ficção a uma "hecatombe", já que àquela altura não haviam sido encontradas ficções produzidas até 1914. O mesmo destino pesava sobre a grande maioria das obras mais significativas, no período compreendido entre *O Crime dos Banhados* (1913) e *Barro Humano* (1929). [777]

Diante deste panorama da situação em que se encontrava a história do cinema brasileiro, Paulo Emílio esclarece aos leitores os processos de decomposição e autocombustão das películas de nitrato a fim de ressaltar a necessidade e a urgência da contratipagem em novos suportes, como em acetato, para que a situação não se agravasse. Nesse sentido, a missão da Cinemateca Brasileira é reafirmada: preservar para a posteridade a história do cinema, brasileiro e estrangeiro, a partir de suas diversas fontes de informação. Mas para levar a cabo sua missão, era necessário que a lei municipal n. 4.854 fosse cumprida. A lei, também

[774] Ibidem, p.68-9.
[775] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 367-8.
[776] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Vinte milhões de cruzeiros*. ., 1982, p. 75.
[777] Ibidem.

conhecida como lei Accioli, visava destinar parte das bilheterias para custear as atividades da Cinemateca, e que poderia ser um bom modelo para outras localidades do país. No caso da Cinemateca, esperava-se que além dos poderes municipais, as esferas estadual e federal participassem no financiamento da instituição, através do qual apenas seria possível cumprir "[...] cabalmente sua missão, que é a de transformar a cidade de São Paulo no principal centro de irradiação de cultura cinematográfica do continente". [778]

Naturalmente o incêndio abalou as expectativas de Paulo Emílio e da instituição no que se refere ao desenvolvimento dos estudos históricos, sem os quais não seria possível a existência, nem de uma cultura cinematográfica, e muito menos de novos horizontes para o cinema brasileiro. Em *Paulo Emílio no Paraíso*, José Inácio apresenta os números absolutos do episódio responsável por abalar os ânimos de Paulo Emílio e dos envolvidos no movimento de cultura cinematográfica. O incêndio de janeiro de 1957 queimou 80% das cópias em 16 mm que eram emprestadas para cineclubes, "[...] parte dos filmes depositados pelos produtores cariocas Adhemar Gonzaga e Jaime de Andrade Pinheiro e lotes dos pioneiros curitibanos Aníbal Requião e João Batista Groff produzidos entre 1910 e 1925", além de 700 a mil volumes de livros e revistas de cinema, cartazes de filmes nacionais e estrangeiros, assim como uma coleção de Vitaphones, o roteiro de *Ouro e Maldição* (1924), doado por Stroheim à época do I Festival Internacional de Cinema (1954), além de coleções de dispositivos e aparelhos ópticos, cinco mil fotos e quatro mil fotogramas. [779]

Apesar das perdas, Paulo Emílio denuncia *A outra ameaça* evidente para a conservação dos velhos filmes: a umidade, responsável por provocar um aniquilamento menos espetacular do que o incêndio, mas não menos definitivo. Para dar força aos seus argumentos, o historiador de cinema esboça uma relação dos filmes brasileiros que haviam sobrevivido ao incêndio e que mereciam atenção imediata, diante de sua grande importância para "[...] a história de nosso cinema e de nossos costumes, como, por exemplo, João da Matta, do ciclo campineiro; *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro; vários da Cinédia: *Lábios sem Beijos*, *Mulher*; o insubstituível *Exemplo Regenerador*, de José Medina, etc.," ou mesmo as centenas de rolos de filmes "[...] de documentação história e social" sobre "a vida brasileira" entre 1930 e 1945. [780]

Do acervo de filmes estrangeiros, as mais afetadas pelo incêndio foram os filmes russos e alemães, mas títulos como *O encouraçado Potemkin* e *O Gabinete do Dr. Caligari*,

[778] Ibidem, p. 78.
[779] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit., p. 367-368.
[780] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A outra ameaça*. 1982, p. 79.

"filmes-fetiche da cultura cinematográfica", haviam sobrevivido incólumes. Uma das perdas da cinematografia alemã foi a cópia de *Romeu e Julieta na neve,* de Ernst Lubitsch, encontrado entre a doação de filmes que o próprio Paulo Emílio e sua esposa Sônia Borges haviam ido buscar de caminhão a doação na cidade de Catanduva, no interior de São Paulo. [781] Mas restava a esperança de que os poderes públicos finalmente atuassem para consolidar a instituição, que muita gente na realidade ainda não entendia muito bem ao que servia e que Paulo Emílio procurou esclarecer ao publicar no *Suplemento Literário* artigos sobre o *Nascimento das Cinematecas*[782], sua função[783] e sua relação com os poderes. [784] No artigo *Funções da Cinemateca,* Paulo Emílio promove uma diferenciação entre a situação do cinema e entre as outras artes, ou seja, o seu caráter industrial que possibilitava um consumo imediato que as outras artes e que lhe dava a impressão de ocupar uma posição privilegiada enquanto difusor de conhecimento, de cultura. "No entanto, as grandes obras literárias ou artísticas, tendo ou não sido reconhecidas as suas qualidades no momento de sua criação conquistam com o tempo um público cada vez maior, ao passo que no cinema o fenômeno é inverso". [785]

Já no caso do cinema, o processo seria o inverso, porque no início de sua vida, o filme se encontra com um público imenso, "tendo ou não sido reconhecidas as suas qualidades", como no caso do filme *A Regra do Jogo,* de Jean Renoir. Apenas com o passar do tempo, "[...] depois de ser incluída no repertório de cultura cinematográfica, os velhos filmes seriam objeto de interesse de apenas uma "fração quantitativamente ínfima de seu público original". Para Paulo Emílio, é apenas neste momento que "a obra de arte cinematográfica entra no processo válido para as outras artes, mas em condições mais difíceis por lhe faltar o prestígio da tradição", e para remediar este estado, a "cultura cinematográfica das elites" culturais que deveriam ser promovidas na formação de quadros voltados à tarefa de "[...] elevar o gosto e as exigências do povo em matéria de cinema. Essa perspectiva é impensável sem uma cinemateca". Em resposta aos cineastas que advogavam que a melhor maneira de se promover o acesso à cultura cinematográfica seria a partir da produção de novos filmes, Paulo Emílio desfere sua famosa formulação, quase como uma frase de ordem forjada pela profunda meditação histórica: "não se faz cinema sem cultura cinematográfica e uma cultura viva exige

[781] CORREIA Jr., Fausto Douglas. Op. Cit.
[782]GOMES, Paulo Emílio Sales. *Nascimento das Cinematecas*. Op. Cit., 1982, p. 86.
[783] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Funções da cinemateca*. Op. Cit., 1982, p. 95.
[784] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Cinemateca e os poderes*. Op. Cit., 1982, p. 149.
[785] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Funções da cinemateca*. Op. cit., p. 95-96.

simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro", que, sem uma Cinemateca, estaria ameaçado. [786]

Era necessário recuperar a instituição, e para tanto, uma maior sistematização se impunha diante da "oportunidade" que dignificou o incêndio para a pauta até então defendida pela instituição. Como implicações diretamente relacionadas ao incêndio, notamos nos artigos dirigidos à história do cinema brasileiro saem do horizonte, ficando em seu lugar a luta da instituição junto aos poderes e à sociedade, a fim de que disso tudo um plano de ação e de financiamento sólido fosse firmado para que os trabalhos de prospecção, conservação, contratipagem e difusão fossem reativados e ampliados, ou, como faz nos artigos *Literatura Cinematográfica* e *A Primazia Mineira*, traça um panorama da situação editorial no país de publicações especializadas em cinema, como a *Revista de Cinema*, do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, a *Revista do Círculo de Arte Moderna* de Florianópolis, além do até aquele momento esperado, o livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, que continuava no prelo.

O papel das publicações é evidente para o desenvolvimento dos estudos históricos no país, que pretendia de certo modo seguir os passos das outras Cinematecas do mundo. Segundo Autran, a abordagem histórica de Paulo Emílio se destaca no contexto brasileiro pelo "cuidado para com os recortes temporais, a utilização das fontes confrontando-as, a interpretação atenta e ao mesmo tempo criativa das informações e a consciência da dificuldade em escrever sobre a história do cinema brasileiro" [787] no estágio inicial que se encontrava. Acertadamente Autran atribui essa distinção à importância que teve para Paulo Emílio sua formação na USP, os cursos que realizou na Cinemateca Francesa, os contatos que travou com André Bazin e Henri Langlois, ou ainda ao realizar a pesquisa sobre Jean Vigo[788], que tratamos anteriormente, mas não podemos deixar de lado e ignorar que sua formação histórica não cessa após o incêndio de janeiro de 1957, mas que continua a se desenvolver e ganhar corpo com a participação em eventos específicos sobre o tema, como o I Congresso Internacional de História do Cinema em 1957, no qual Paulo Emílio como vice-presidente da FIAF ocupa o cargo de presidente do congresso, com a historiadora Lotte Eisner ocupando a vice-presidência. Antes de embarcar para o congresso, Paulo Emílio concede uma entrevista para a revista *Visão*, onde oferece alguns dados sobre o desânimo reinante após o incêndio do acervo, momento em que o conservador pensou em devolver boa parte dos filmes à FIAF, já

[786] Ibidem.
[787] AUTRAN, Arthur. Paulo Emílio e a constituição das bases e da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.60, p. 114-121, dezembro/fevereiro 2003-2004, p. 117.
[788] Ibidem.

que a instituição não dispunha das condições ideais para a conservação nos 10 depósitos improvisados cedidos no Parque Ibirapuera e ameaçados pela umidade elevada. Mas após o "balde de água fria" que havia se constituído o incêndio, os planos de realização de um curso para os diretores de cineclubes renovava o ânimo e se constituía como estratégia de retomada dos trabalhos e de sobrevivência da Cinemateca Brasileira. [789]

Nesse ânimo, Paulo Emílio publica no *SL* o artigo sobre o *I Congresso Internacional de História do Cinema* (1957), realizado no Museu Pedagógico de Paris. Os bons resultados do evento, motivado pelo aparecimento de fatos novos, devido ao processo de prospecção de peças para os acervos fílmicos e não fílmicos das Cinematecas, estão inseridos, ao mesmo tempo, nos esforços de difusão desses conhecimentos por essas instituições. No artigo, Paulo Emílio estabelece algumas considerações sobre a importância das Histórias Gerais de Carlos Fernandez Cuenca e Georges Sadoul. Ambos participaram do congresso e da formação do *Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique* - BIRHC, que havia sido fundado formalmente em sua reunião pré-constitutiva no Congresso da FIAF em Amsterdam (1952). Por motivos de saúde, Paulo Emílio não participou do congresso, mas seu nome consta na relação de "historiadores" fundadores, ao lado de Siegfried Kracauer, Lotte H. Eisner, Henri Langlois, Georges Sadoul, Paul Rotha, León Moussinac, Jay Leyda, Iris Barry, etc. No congresso, ficou decidido que cada país deveria organizar sua comissão de pesquisas históricas[790], até que no Congresso de Dubrovnik (1956) as atividades do BIRHC voltaram a ser discutidas e foram aprovadas a publicação de um boletim do órgão, estratégias de comercialização e a realização do I Congresso Internacional de História do Cinema. [791]

O BIRHC visava estabelecer relações entre diferentes comissões nacionais, entre os arquivos e os historiadores, cuja colaboração permitiria aos historiadores maior acesso aos arquivos, e como contrapartida, ajudariam os arquivos a formar e precisar seus acervos. No caso da Cinemateca Brasileira, o incêndio de Janeiro de 1957 que mobilizou uma grande comoção e solidariedade nacional e internacional propiciava esta ordem de iniciativas. No Congresso, foram definidas comissões de Historia Econômica do Cinema, História Técnica do Cinema, Ensino de História do Cinema, Microfilmes e Publicações, além da formação nominal de seções de trabalho nacionais.

---

[789] Um Congresso de Cinematecas. Delegado brasileiro dá um balanço antes de partir. Revista *Visão*. São Paulo, 25 de outubro de 1957.

[790] *Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film.* Amsterdam, du 27 Octobre au 5 Novembre 1952, p. 1-2.

[791] *Décisions, Résolutions, Recommandations de la Fédération Internationale des Archives du Film*. Congrès de Dubrovnik, du 9 au 15 Setembro 1956, p. 36-38.

A Seção Brasileira do BIRHC, criada no Congresso da FIAF em *Dubrovnik* (1956), além de Paulo Emílio, era composta por Adhemar Gonzaga, Alex Viany, Pery Ribas, Pedro Lima e B.J. Duarte[792], embora o nome do último não conste no relatório. Da lista, apenas Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Pery Ribas pertenciam à geração de críticos dos anos 1920, eram ao mesmo tempo, testemunhas, agentes da crítica e da realização cinematográfica, além de arquivistas e colecionadores. Ao lado de Viany e B.J. Duarte, esses nomes não eram historiadores profissionais, mas entusiastas de um "projeto de intervenção mais direta no presente, no próprio projeto de produção fílmica" voltado para a "conquista de um mercado exibidor para os filmes feitos no Brasil". [793] Apesar do esforço em reunir esses nomes para desenvolver pesquisas históricas no Brasil, José Inácio afirma que infelizmente a seção brasileira nunca chegou a funcionar. [794]

No relatório das decisões do certame, fica evidente a preocupação em afirmar que o congresso não era composto apenas de historiadores, mas de pessoas que haviam testemunhado parcela importante da história do cinema. As colaborações entre historiadores e contemporâneos dos velhos filmes possibilitaram "estabelecer um primeiro panorama universal da evolução do cinema, das origens aos nossos dias". Enquanto secretário-geral do congresso e vice-presidente do BIRHC, Paulo Emílio "[...] lembrou que os objetivos assinados no congresso eram o de permitir o estabelecimento de uma história do cinema objetiva da Arte Cinematográfica", afinal, até aquele momento, "as interpretações sobre a evolução desta arte" foram elaboradas sem o acesso às fontes exatas, organizadas cronologicamente, "sem os quais é impossível ao historiador realizar uma tarefa científica". Em suas conclusões, Paulo Emílio afirma que não existem países sem história do cinema, pois mesmo países sem produção cinematográfica estariam ligados a uma história da exploração que contribui ao "desenvolvimento geral da arte e da indústria cinematográfica". [795]

Aprovado nas discussões da FIAF (1956), o BIRHC solicitou o envio de "relatórios sucintos sobre o aparecimento do cinema no território e os primeiros passos da produção nacional". Segundo Paulo Emílio, "a leitura e discussão desses documentos abalou alguns postulados da história do cinema e abriu horizontes de investigação até agora virgens". [796] No texto publicado ao final de 1957, o historiador brasileiro destaca que "[...] levando-se em

[792] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pesquisa Histórica*. Op. cit., p. 30.
[793] MORETTIN, Eduardo; XAVIER, Ismail. La critique cinématographique au Brésil et la question du sousdéveloppement économique: Du cinéma muet aux années 1970. 1985: *Révue d´Histoire du Cinéma*, n. 77. Paris: Association Française de Recherche sur L´Histoire du Cinéma/ Cinemateca Brasileira, 2015, p. 18-20.
[794] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 451.
[795] *Décisions, Resolutions, Recommandations de la 2 ème partie du Congrès de la F.I.A.F*. Congres de la Recherche Historique B.I.R.H.C. Paris: 31 Octobre – 7 Novembre 1957, p. 14.
[796] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Um congresso de história*. Op. cit., p. 243.

conta o fato de que a história vivida pelo cinema é relativamente curta, forçoso é constatar a importância que já assumiu a sua história escrita, cujas etapas são as mesmas da história propriamente dita", [797] ou seja, reafirmava a grande importância da documentação não fílmica para a investigação histórica do cinema.

No congresso, cerca de 30 relatórios foram lidos sobre as histórias do cinema em seus respectivos países, de tal modo que permitiu aos historiadores e testemunhas identificar em que medida "diferentes escolas cinematográficas puderam se influenciar", como o relatório alemão que frisava a influência do cinema dinamarquês em seu cinema, assim como o relatório dinamarquês atentava aos historiadores a importância do cinema estadunidense, que durante a I Guerra Mundial influenciou também o cinema alemão. O relatório italiano atentava para o renascimento de sua cinematografia ao final dos anos 1930; o indiano ressaltava a predominância da cultura hindu na representação do caráter nacional desse cinema; o japonês revelava ao mundo o papel do Benshi em seu cinema mudo; os soviéticos precisavam a participação de diferentes grupos que participaram na definição do estilo do cinema soviético entre 1919 e 1924, assim como os franceses apresentavam informações sobre seu cinema durante a I Guerra Mundial e os estadunidenses procuravam afirmar a importância histórica de realizadores como D.W. Griffith e T.H Ince. Era preciso separar, através da operação historiográfica, o que era nacional e o que era estrangeiro nos filmes através do comentário ao estilo e a partir da reflexão sobre os vínculos que os filmes estabeleceram com suas respectivas épocas.

Em conjunto, os relatórios enviados à Comissão de Pesquisa Histórica Nacional do BIRHC afirmaram a importância da realização de um panorama universal da História do Cinema, mediante o "trabalho de historiadores locais e permitindo conhecer o ponto de vista sobre a história do cinema de cada país, sob o ângulo desse país" e se decidiu realizar um esforço mundial de microfilmagem de revistas, jornais e documentos, fontes indispensáveis para os estudos históricos, levadas a frente pelas cinematecas segundo uma organização cronológica que deveria obedecer aos seguintes recortes temporais: As origens (1895-1908); os pioneiros (1908-18); o mudo (1918-28) e o início do falado (1928-45). É notável também uma das discordâncias do evento, relacionadas às prioridades de prospecção e conservação, como podemos atestar no relatório do congresso: os franceses pretendiam que fosse dada prioridade aos arquivos produzidos entre 1918 e 1928, escolha talvez motivada pelo fato de que boa parte de seus congressistas eram testemunhas ou mesmo produtores e cineastas do

[797] Ibidem, p. 242.

período, mas Paulo Emílio intervém na seção e os convence de que a prioridade deveria ser alocada aos dois primeiros períodos históricos do cinema, das origens aos pioneiros, talvez motivado pela quase inexistência de fontes fílmicas, estado já constatado na história do cinema brasileiro do período.

No conjunto dos esforços históricos de Paulo Emílio, vemos sua atenção voltada para a prospecção, preservação e pesquisa da história do cinema brasileiro que infelizmente cessa de aparecer nas páginas do *Suplemento Literário* a partir do incêndio de 1957. Se a formação das pesquisas históricas ocupa papel central em seus artigos até a tragédia, a reformulação das ações da instituição também implicou na mudança de foco de suas abordagens, que acompanharam os desafios da instituição junto aos poderes públicos e à sociedade, dirigiram-se aos filmes lançados ou produzidos no país, mas o peso da história continuaria a se manifestar com bastante força nos dois anos seguintes, com artigos destinados a esclarecer aos leitores brasileiros momentos importantes da história do cinema mundial e da atividade de teóricos e críticos de cinema, a começar pelo comentário ao livro O *Cinema ou o homem imaginário,* de Edgar Morin.

3.8 - As ideias cinematográficas de Morin, Faure, Malraux e Bazin

No ensejo de introduzir o livro, Paulo Emílio repete a estratégia narrativa ao contar uma história, ou descrever algo de modo que pareça ter sido se não foi, testemunha ocular, nesse caso, ao dissertar sobre o costume em Hollywood de caçoar dos sociólogos que operavam transposições de metodologias e comparações aplicadas no estudo de povos polinésios ao estudo sociológico "de uma semana" de certos hábitos e rituais da gente de cinema daquela localidade, com o fim de compreender o fenômeno cinematográfico. [798]

Ao tecer tal comentário, Paulo Emílio assegura ao leitor que Morin não sobrepõe o instrumental sociológico sobre o cinema, utilizando o fenômeno cinematográfico apenas para ilustrar proposições teóricas gerais. Nesse sentido, Paulo Emilio posiciona o livro *O Cinema ou o homem imaginário* no campo intermediário entre o cinema e a sociologia, consolidado a partir do encontro entre a formação sociológica de Morin no *Centre d´Études Sociologiques,* sua atuação profissional no *Centre National de la Recherche Scientifiqu*e e a ativa frequência nas manifestações cinematográficas, particularmente as da Cinemateca Francesa, materializadas em cursos ministrados no Instituto de Filmologia, da Universidade de Paris. Paulo Emílio afirma que no livro, Morin expressa o desejo de encarar o cinema em sua

[798] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Objetividade e Metamorfose*. Op. cit., 1982, p. 49.

totalidade humana, a tal ponto de propor de antemão a redação de um segundo livro sobre os problemas colocados pelo conteúdo dos filmes e do papel do cinema na sociedade contemporânea, diferenciando-se de alguns autores, que em geral destacam no pré-cinema a existência de duas linhagens: "a científica e a espetacular, que iriam se fundir na descoberta do cinematógrafo". De acordo com Paulo Emílio,

> Na linhagem científica, representada por Marrey ou Muybridge, havia a preocupação de refletir o mundo a fim de melhor estudar os fenômenos da natureza. O aparelho que procuravam inventar deveria ser para o fisiologista o que é o microscópio para o anatomista. Paralelamente teria prosperado a linhagem espetacular das sombras chinesas, lanternas mágicas, dos jogos e brinquedos, dos convites à gratuidade do sonho[799].

A tendência apresentada por Paulo Emílio ao pensar o cinema como o resultado do encontro entre a linhagem científica e espetacular posiciona o cinema entre a técnica e a arte, está na base da das narrativas históricas que partem da técnica convertida em registro nas mãos dos irmãos Lumière e em fantasia nas mãos de Méliès. No percurso intelectual de Paulo Emílio, essa ideia é apresentada pela primeira vez ao montar seu índice histórico da revista *Clima*, para ganhar forma mais acabada no catálogo dos *Grandes Momentos do Cinema*, onde cumpre o trajeto de Lumière a Griffith, passando por Méliès e *O Assassinato do Duque de Guise,* ou seja, do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, do registro à montagem, passando pela trucagem, teatro e literatura. É esse percurso que sustenta a compreensão do pré-cinema a partir da linhagem científica e espetacular na análise do fenômeno cinematográfico operado por Paulo Emilio. Nesse sentido, ao realizar a leitura do livro de Morin, o crítico brasileiro tem a oportunidade de delinear com maior precisão sua compreensão do fenômeno cinematográfico. Segundo Paulo Emílio:

> A tese bastante consistente de Morin é a de que não se pode colocar o cinematógrafo, em nenhum momento de sua gênese e desenvolvimento, unicamente no campo da ciência ou do sonho. Há uma constante mistura de ciências físicas, magia, pesquisas ópticas, fantasmagorias, religião e arte. No século XIX esse constante ziguezague entre pesquisa e jogo, laboratório e espetáculo, toma a forma do fenaquitiscópio, que leva ao zootrópio, que por sua vez conduz a projeções animadas da lanterna mágica, culminando na cronofotografia. Os inventores, sonhadores, *bricoleurs*, aparecem como pertencentes todos à mesma família psicológica. Essas atividades conduzem ao cinematógrafo, que, segundo observa Morin, deveria ter sido orientado sobretudo para as aplicações científicas devido à grande fidelidade da reprodução obtida. É, porém, nesse momento que os aparelhos são empregados unicamente na projeção de imagens em espetáculos. As qualidades de espetáculo existentes nas imagens da realidade dos filmes dos Lumière não provêm da realidade e sim das imagens obtidas. [800]

[799] Ibidem, p. 50.
[800] Ibidem, p. 50.

A partir da obra de Morin, a compreensão que Paulo Emílio cultiva sobre o pré-cinema ganha forma mais acabada ao apresentar aos leitores brasileiros a diluição da polêmica protagonizada por Bazin e Sadoul entre o fenômeno ideal e técnico, que exploramos anteriormente. Nesse sentido, os objetos ópticos são partes constitutivas da cultura cinematográfica, inscrita agora na longa duração, ou seja, o cinematógrafo é concebido como resultado do desenvolvimento de uma família psicológica, ganhando forma mais acabada mediante o triunfo dos procedimentos científicos sobre a religião.

Após tecer considerações acerca dos dispositivos óticos, Paulo Emílio destaca a discussão empreendida por Morin acerca da fotogenia. Segundo o crítico, Morin encara a fotogenia em seu aspecto fotográfico, destacando que as necessidades que a fotografia satisfaz são afetivas, constituindo-se enquanto propriedades de nosso espírito que nos devolve o que nela projetamos psicologicamente. "Tudo de passa como se a imagem material tivesse uma qualidade mental de duplo inexistente no original. Algumas qualidades da imagem material e mental são as mesmas". [801]

Seguindo as ideias de Morin, Paulo Emílio diferencia imagem de fotogenia, ao destacar que a primeira é uma presença vivida e uma ausência real, e a segunda, "a majoração subjetiva que se efetua a partir da simples representação objetiva", que pode lhe conferir uma vitalidade mais intensa que a realidade, ou até mesmo uma característica de vida sobrenatural, sendo esse o limite "[...] da tendência à autonomia, aspecto particular da projeção psicológica ou alienação. A imagem projetada e alienada é por excelência o duplo, imagem-espectro do homem, mito universal da humanidade arcaica". De acordo com as ideias de Morin, Paulo Emílio destaca que

> [...] duplo e imagem são considerados como os dois polos da mesma realidade. A imagem detém qualidade mágica do duplo, porém interiorizada, nascente, subjetivizada. O duplo, detêm a qualidade psíquica, afetiva, da imagem, mas alienada e mágica. Entre os dois polos existe uma zona fluida, característica da nossa civilização, onde a antiga magia reduziu-se a sentimento e estética, e onde tudo que é imagem tende a se tornar afetivo, e o afetivo, mágico. A esta ordem pertence a qualidade fotogênica comum à fotografia e ao cinema. [802]

A discussão sobre a fotogenia permite a Paulo Emílio examinar detidamente a formação histórica do estilo a partir da imagem, de magia à função formal voltada para a mobilização dos sentimentos. Segundo o crítico, a fotogenia compreendida nestes termos pode ser compreendida como "qualidade complexa da sombra, reflexo e duplo que permite aos poderes afetivos próprios a imagem mental fixar-se na fotografia, e o cinematógrafo,

[801] Ibidem, p. 51.
[802] Ibidem, p. 50.

como seu herdeiro, herda a fotogenia e a transforma", [803] ampliando os poderes afetivos e mágicos da fotografia, tendo a sombra o papel de nos reaproximar do duplo, reativando sua função mágica, tal qual a imagens rupestres.

Após inscrever a função mágica e estética de imagem e o duplo na longa-duração, Morin se dedica a metamorfose provocada pelo cinematógrafo, contrapondo o realismo dos irmãos Lumière ao irrealismo de Méliès como antítese fundadora do cinema. Segundo Paulo Emílio:

> Não foi por acaso que coube a Méliès esse papel revolucionário. Seus espetáculos de prestidigitação eram dominados pelo gosto do fantástico; essa visão mágica do mundo perpetua-se, apesar de estetizada e desvalorizada. Também não foi por acaso que o truque da metamorfose teve na obra de Méliès uma importância fundamental. [804]

Prosseguindo com a articulação de algumas etapas do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, Paulo Emílio destaca que a metamorfose seguinte provocada pelo cinema foi a compressão e dilatação do tempo, porque no cinematógrafo "havia uma correspondência exata com o tempo cronológico real. No cinema há um tempo novo reconstituído". Nesse sentido, Paulo Emílio a partir de Morin concorda que no próprio ato do registro cinematográfico "o tempo pode ser trucado, pela aceleração ou pela câmera lenta. A técnica da montagem dilui na mesma temporalidade as ações passadas e presentes", [805] preservando entre suas próprias qualidades a atualização do passado, que encontra refúgio na lembrança, sendo uma das funções da magia dar corpo ao passado. Segundo o crítico, a "qualidade subjetiva da imagem-lembrança e a qualidade alienada da sobrevivência dos espectros situa-se o mito da procura do tempo perdido". [806]

Apesar de Paulo Emílio considerar que deste o início o cinema exprimiu o desejo de recuperar o passado, sendo às vezes de forma grosseira, como passar o filme de trás para frente, o cinema intenta dar ao tempo uma dimensão análoga à do espaço. Desse modo, podemos compreender a grande adesão do público aos filmes históricos italianos, franceses e alemães dos primeiros 30 anos a contar dos filmes dos irmãos Lumière. Segundo o crítico, é no tempo equívoco e mágico, mas também subjetivo, que podemos encontrar indiferenciados, como no espírito humano, o passado, futuro e presente.

As noções estabelecidas por Morin e apropriadas por Paulo Emílio irá se consolidar tanto na análise de *Sombras* (1924), de Artur Robison, em que o destino é revelado através do

[803] Ibidem.
[804] Ibidem, p. 52.
[805] Ibidem.
[806] Ibidem.

duplo, quanto nos filmes históricos de Lubitsch, ao atacar a biografia dos antigos governantes de França e Inglaterra, enfraquecendo o passado nacional como estratégia de desmobilização do nacionalismo do presente, condição para a conquista do futuro. Assim como o tempo, o espaço também é metamorfoseado pelo movimento de câmera e, ao expor sua ubiquidade, o tempo é completado pelo espaço, produzindo através do efeito ótico a metamorfose dos objetos. "Nesse sistema é íntimo o parentesco entre a metamorfose manifesta – o filme fantástico – e a latente – o filme realista- e de ambos inscritos no universo mágico das metamorfoses". [807]

Em conjunto, as ideias de Morin permitem a Paulo Emílio ponderar o conceito de realidade, ao ressaltar o parentesco íntimo entre o fantástico e a realidade. Fomentará também a noção de que a esfera mágica e estética do cinema encontra-se intimamente ligadas através das obras cinematográficas, alcançando a compreensão de que a forma pode mobilizar camadas submersas do subconsciente, de acordo com o vínculo estabelecido entre o conteúdo e espectador - alguns dos problemas mobilizados pelo crítico para compreender a obra de Jean Renoir, ou mais precisamente, sobre a atmosfera de seus filmes.

No artigo *Sentido da Cineplástica*, Paulo Emílio passa em revista as ideias de Faure ao afirmar a tese de que o cinema pertence à família das artes plásticas, defendida no livro *L´Esprit des Formes*. A partir da revisão das ideias de Faure, Paulo Emílio examina a tendência cinematográfica dos primeiros anos do cinema, ou os filmes de arte, a partir da aproximação do cinema com a pintura. Paulo Emílio retoma mais uma vez a noção de que o cinema era uma diversão plebeia, até que a produção do filme O *Assassinato do Duque de Guise* (1908) transformou o ambiente, reunindo os societários da *Comédie Française* e dos escritores da Academia, "[...] a fim de dar títulos de nobreza artística ao cinema e conquistar para o novo espetáculo o respeito e o interesse de todas as camadas sociais". [808] Se *O Assassinato do Duque de Guise* foi o responsável por lançar a moda do filme de arte que conquistou o público através da apropriação do cinema da tradição teatral, herança literária e pela história da França, foi Louis Feuillade que filmou, até 1910, os chamados filmes estéticos (como ressaltou Georges Sadoul), ao submeter imagens cinematográficas à pintura – tese defendida por Faure. Segundo Paulo Emílio, em *Ombres Solides*, Faure confessa ter dito a propósito do cinema tanta tolice quanto os outros e ensaia uma autocrítica:

> Como todos os amadores de arte de sua geração, estava acostumado a fixar os modos de expressão em formas muito definidas: pintura, escultura, música, arquitetura, dança, literatura, teatro, até fotografia, diz ele – e tendia, como alguns

[807] Ibidem, p. 49.
[808] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Sentido da Cineplástica*. Op. cit., 1982, p. 215.

> dos contemporâneos o faziam em relação ao teatro ou à literatura, a subordinar o cinema às formas artísticas que mereciam suas preferências, as plásticas e a musical. Faure afirma ainda nessa ocasião que o cinema não depende de nenhuma arte e que as contém todas. Mas essa mea-culpa é desmentida pelos escritos posteriores. [809]

Seguindo as considerações de Paulo Emílio, Faure nunca renegou suas ideias cineplásticas, porque o autor desejava que o cinema fosse um espaço pictórico projetado na temporalidade musical, produzindo uma arquitetura em movimento que revelaria, através do cinema, "sensações musicais que se solidarizam no espaço por meio de sensações visuais que se solidarizam no tempo". Nesse sentido, o crítico afirma que nas ideias de Faure, o cinema seria uma música que nos atinge por intermédio dos olhos, ao prever a "unidade majestosa dos volumes em movimento desenvolvendo-se livre e espontaneamente, como que brincando com os problemas plásticos grandiosos, colocados e não resolvidos inteiramente por Masaccio e da Vinci". [810] Dentro desta ótica, o enredo é apresentado como pretexto, "como esqueleto do verdadeiro drama, o plástico". O cinema seria uma imensa orquestra visual cujos principais precursores foram Michelangelo, Tintoreto, Rubens e Delacroix, "os pintores do drama das linhas e das massas em ação". [811] Paulo Emílio encontra seus argumentos no fato de que nos anos 1920, Faure era um admirador de Chaplin, por que

> Chaplin era para Faure o único que havia totalmente compreendido a natureza exata do cinema. Na sua obra a ação não ilustraria uma ficção mas construiria um todo monumental, projetando de dentro do ser uma visão própria do objeto. O historiador da arte via nesse fato um acontecimento da importância análoga à concentração em si mesmo de todos os elementos coloridos no espaço conseguido por Ticiano, ou a de todos os elementos sonoros da duração feita por Haydn. As ideias cineplásticas, porém, não possuíam esse poder interno de desenvolvimento e Elie Faure limitou-se a repetir durante toda a vida os mesmos postulados teóricos básicos. Foi ele o primeiro que anunciou a morte do tipo de pintura que apelava para o cinema e foi por ele substituída, mas foi a André Malraux que coube indicar o mecanismo estético e histórico do processo. [812]

No ensaio *As ideias de Malraux*, Paulo Emílio afirma que tanto Faure quanto Malraux são modernos, o primeiro literário e social, e o segundo, metafísico e histórico. Mas segundo o crítico, ambos são profundamente subjetivos e escapam à tendência científica da crítica contemporânea. Apesar de ambos afirmarem a articulação histórica entre o cinema e a pintura, para Faure, "o destino do cinema poderia ser o de continuar a pintura, precisamente no que ela tinha de mais específico e autentico, numa dimensão superior". [813] Já Malraux considera o cinema o herdeiro dos aspectos esteticamente menos importantes de certa pintura.

---

[809] Ibidem, p. 216-17.
[810] Ibidem, p. 217.
[811] Ibidem.
[812] Ibidem, p. 117-18.
[813] GOMES, Paulo Emílio Sales. *As ideias de Malraux*. Op. cit., 1982, p. 219.

Após comparar as ideias de Faure a Malraux, Paulo Emílio aprofunda suas considerações ao comentar o livro *Equisse d´une Psycologie du Cinéma*, de Malraux, reeditado em 1946. Segundo Paulo Emílio, o autor considera nessa obra que a arte europeia foi a responsável por colocar a arte a serviço da ficção, ao fixar seres e coisas e coisas de forma evocadora e persuasiva[814]. Malraux recorre ao período da renascença, onde observa que a arte passa por um processo de espetacularização, "primeiramente a fim de satisfazer a alma e a inteligência, e depois o prazer e a volúpia", ou seja, é na renascença que a pintura deixa de testemunhar para passar a seduzir. Segundo Paulo Emílio, Malraux observa que "a ação sentimental e sensual de uma arte não acrescenta nem subtrai a sua qualidade",[815] afirmando ainda que a ideia de beleza é equivoca, porque nas civilizações que fizeram do corpo humano o objeto privilegiado da arte encontra-se ligada tanto à idealização imaginária quanto ao desejo. Nesse sentido, Malraux compreende que o parentesco entre as formas que seriam abstratamente belas e as que o são de fato na natureza é tão íntima que estamos diante de uma semificção, como também observa na pintura de cenas dramáticas o mergulho no sentimento e na beleza a "[...] procura dos efeitos de relevo e profundidade, a utilização da luz, o acréscimo do gesto, tenderam a transformar a pintura num teatro sublime e o pintor numa espécie de *Metteur en scène*" [816] e resultou na redução da importância do desenho e da cor frente o protagonismo do personagem, suas fisionomias e sentimentos. "A lógica interna do processo fez que cada vez mais esses esforços de representação fossem dominados pela procura angustiosa da ilusão do movimento". [817] Malraux compreendeu que é a partir do nascimento da fotografia que a pintura ocidental começa a abandonar os domínios da representação dos sentimentos e da ficção, sendo a partir de Turner e Cézanne que as linhas, os volumes, as cores tornam-se dada vez mais a expressão do mundo interior do pintor.

Como resultado da substituição da dramaticidade pelas sensações de cor e luz, "A pintura perdia naturalmente a audiência do grande número, mas em compensação tentava criar, fora de todos os equívocos, os limites do seu mundo específico". Ao questionar o declínio da dramaticidade e da reprodução de imagens do mundo exterior na pintura, Paulo Emílio observa a partir das ideias de Malraux que a morte da velha pintura acompanhou de perto o desenvolvimento da fotografia, substituindo-a na função de reproduzir imagens do mundo exterior; já o cinema ocupou a função de representar o movimento através da

[814] Ibidem, p. 220.
[815] Ibidem.
[816] Ibidem, 221.
[817] Ibidem.

representação dramática[818]. Ao comentar a função dramática da imagem, Malraux funda na história da pintura os princípios da reprodução pictórica e temporal materializados pelo cinema, ao considerar o cinema primitivo como uma "mecânica capaz de substituir a gesticulação imóvel de certa pintura pela gesticulação em movimento", embasando sua compreensão de que o nascimento do cinema como arte "não teria relação com o movimento das personagens no interior da imagem", mas em sua sucessão ou encadeamento. [819]

Diante desta afirmação, Paulo Emílio destaca que as proposições de Malraux se adéquam ao período histórico em que escreve, ou seja, os primeiros 20 anos do cinema, sendo indiscutíveis. Segundo o crítico brasileiro, o autor tende a considerar "[…] que as descobertas decisivas de Griffith para a linguagem do cinema constituem os fundamentos eternos da arte cinematográfica. A decupagem e a montagem seriam a própria linguagem cinematográfica, e não simplesmente uma de suas possibilidades", fato que o levou a excluir Méliès da arte cinematográfica:

> A ideia da origem griffithiana de subordinar o que acontece diante da câmera ao que sucede com a própria câmera foi rica em consequências, mas é preciso não esquecer que nas fitas posteriores à *Intolerância*, os momentos artisticamente mais altos não dependem da sucessão das imagens […] Quando analisa o fenômeno cinematográfico, Malraux se esquece de às vezes de muitas lições das artes plásticas que são válidas para as outras artes. Entretanto, ninguém melhor do que ele nos explicou o processo pelo qual, em determinado momento, a descoberta da perspectiva e a utilização da profundidade e do relevo transformaram-se em elementos vitais da pintura, e de como mais tarde o desenvolvimento dessa arte exigiu a volta às duas dimensões. Um exemplo tão definido quanto este não poderia ser encontrado no cinema, mas nos ajuda a compreender o processo intrincado e contraditório pelos quais determinadas formas de expressão que aparentemente pertencem a um passado morto são sucessivamente reincorporadas ao arsenal da expressão cinematográfica. [820]

Ao comentar as ideias de Malraux e Elie Faure inscritas na história das ideias cinematográficas, Paulo Emílio elabora um retrato dos debates travados paralelamente aos primeiros passos do cinema, sendo Faure o responsável por submeter idealmente o cinema à pintura, e Malraux, por ver na pintura os fundamentos da montagem, da dramaticidade e, ao mesmo tempo, do próprio cinema de arte. Temos na figura de Faure a materialização da tendência pautada na compreensão de que o espaço pictórico, ou a imagem, como condição artística para considerar o cinema uma verdadeira arte. Já Malraux identifica na história da pintura os fundamentos da montagem e dramaticidade, posicionada como critério central de uma obra de arte cinematográfica.

---

[818] Ibidem, p. 223.
[819] Ibidem, p. 224.
[820] Ibidem, p. 225.

Ao comentar os autores, Paulo Emílio estabelece imagem e montagem, ou em outras palavras, espaço e tempo como critérios artísticos estabelecidos pelos críticos anteriormente a Segunda Guerra. É verdade que Ricciotto Canudo observa que o cinema resulta no encontro entre o as artes espaciais e temporais, mas nos interessa no presente momento que ao colocar ambas as tendências em campo, o encerramento dessas ideias se dá diante da compreensão de que Malraux entende o processo intrincado e contraditório no qual "[...] determinadas formas de expressão que aparentemente pertencem a um passado morto são sucessivamente reincorporadas ao arsenal da expressão cinematográfica". [821] Esta observação é central na definição do cinema enquanto arte impura, que se apropria das outras artes para renovar-se enquanto expressão.

Tal apreciação aparece no texto *A arte impura*, uma clara referência às ideias de Bazin e aos debates travados entorno do essencialmente cinematográfico como critério artístico. No artigo, Paulo Emílio retoma a descrição das fases iniciais da história do cinema, ou seja, do equipamento técnico incorporado pelos espetáculos populares (Méliès), passando pelo nascimento do filme de arte (teatro e literatura) e alcançando sua maturidade artística nos filmes de Griffith (tempo) e Chaplin (espaço), ao formar uma linguagem essencialmente cinematográfica, pura, conforme acreditaram críticos como Faure e Malraux, tendência defendida por Paulo Emílio na revista *Clima*. Mas nesse momento, após a segunda estada na Europa (1946-54), a influência de Bazin, Langlois e do movimento cultural francês materializado nas críticas remetidas ao jornal OESP no final dos anos 1940, o crítico brasileiro escreve uma *mea-culpa*, lembrando-se de seu passado como defensor do cinema mudo, a verdadeira arte cinematográfica alcançada através da montagem. Segundo Paulo Emílio,

> Houve quem ressentisse a ausência do cinema e sobretudo a sua substituição pelo teatro, resquícios de uma querela estética, tão velha, ou tão jovem, quanto o próprio cinema, e que em todo caso ainda se prolonga. Não nego dela ter participado ativamente no passado, como herdeiro modesto e tardio da ideologia crítica que se elaborou nos últimos anos da era silenciosa do cinema. Tomava naturalmente as dores do cinema, batia-me pela sua pureza de arte autônoma contra as influências nefastas do teatro. O esquema histórico que eu aceitara era bastante simples e ingênuo: o cinema nascera para ser o número sete na família das artes tradicionais, com uma personalidade tão diferenciada quanto a de suas antecessoras. Sua infância livre e desenvolta se processara longe das influências das artes maiores, tudo indicando que com o tempo atingiria harmoniosamente a maturidade. Eis porém que uma conspiração surgira para provocar artificialmente a sua maturidade artística. O resultado fora deplorável, o cinema tornara-se escravo do teatro e subsidiariamente das outras artes, como a literatura e a pintura. Dai por diante, durante anos sua história teria consistido em esforços para se libertar dos grilhões. Pouco a pouco conseguira seu intento, mas quando com as mãos livres iniciava a realização de seu

[821] Ibidem.

> alto destino, sobrevivera nova catástrofe, o cinema falado, que provocou recrudescida submissão e o reinício da luta de libertação. [822]

Diante das considerações de Paulo Emílio, a ideologia crítica que inspirou essas noções possui alguns critérios verdadeiros, reconhecendo o papel eminente destas ideias na "história da cultura cinematográfica". Apesar disso, o crítico entende que a falsidade dessas ideias reside justamente na defesa da essência cinematográfica, porque em cinema a existência precede a essência, ou em outras palavras, o conteúdo precede a forma. Outro fator destacado pelo crítico é que a história do cinema revela que "[...] o entrosamento íntimo com as outras artes é parte de sua natureza e se processa numa dialética intricada que nos convida a não perder tempo com o problema da especificidade cinematográfica". Para Paulo Emílio, a importância de Griffith é indiscutível, especificamente no exato momento em que o realizador tomou consciência das diferenças existentes entre o cinema e o teatro e as levou até as últimas consequências, ou ainda, quem poderia negar a influência determinante e benfazeja do teatro no "grande cinema alemão silencioso?". [823]

Procurando amparar suas considerações, Paulo Emílio destaca que se o cinema sonoro em seus primeiros passos ficou tolhido pela teatralização, nos anos 1940 o cinema sofreu um profícuo enriquecimento pelo estímulo teatral, o que o leva a concluir que a "inimizade íntima entre o cinema e o teatro se apresenta ora positiva ora negativa, para um e para o outro", [824] já que ambos sendo espetáculos, "suas relações e oposições são mais evidentes do que as existentes entre o cinema e o romance, apesar de serem estas talvez mais profundas". [825] É a partir da relação entre cinema e literatura que Paulo Emílio desfere um golpe mortal nos defensores do cinema puro, demonstrando como Griffith[826] se apoiou nos procedimentos literários para conceber a montagem, compreendida pelos defensores do cinema puro como a própria linguagem cinematográfica:

> Retomando o exemplo de Griffith, lembremos que para afastar o cinema das convenções teatrais, ele se apoiava no modelo literário de Dickens. Essa necessidade de o cinema apelar constantemente para a ajuda alheia é insuportável para os partidários do purismo cinematográfico. É preciso aliás observar que há muito tempo o cinema não apela para mais nada. Dotado de impressionante energia imperialista, 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 expressão. [827]

---

[822] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Arte Impura*. Op. cit., 1982, p. 202-203.
[823] Ibidem, p. 203.
[824] Ibidem.
[825] Ibidem.
[826] A consideração de Paulo Emílio é extraída do estudo de Serguei M. Eisenstein, intitulada Dickens, Griffith e nós, escrito em 1943 e publicado na Rússia em 1944. In: EISENSTEIN, Seguei M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
[827] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Arte Impura*. Op. cit., 1982, p. 203.

Ao destacar que o cinema pilha todos os domínios artísticos, Paulo Emílio questiona se haverá uma base estética para o cinema puro. Segundo o crítico, a ideologia crítica da década dos vinte não foi uma criação arbitrária, ao se lembrar do grande papel dos russos ao desenvolver as lições de Griffith, fazendo com que a montagem aparecesse aos olhos da crítica como a essência própria do cinema, mas que após a Segunda Guerra, estava historicamente claro que a montagem, apesar de sua importância, "[...] é um entre outros elementos de linguagem, e que seu emprego pode ser eventualmente substituído pelo movimento de câmera ou pela profundidade do campo cinematográfico". Diante da afirmação, Paulo Emílio se esforça em demonstrar que:

> Tanto nas relações com as outras artes como no dinamismo de suas formas autônomas de expressão, o cinema existente não induz a definir sua essência pela oposição às outras formas artísticas ou por preferência exclusivista por alguns aspectos de sua linguagem. O cinema nasceu numa época em que as outras artes se desenvolviam anemizadas pela autonomia e pela especialização, e seus primeiros teóricos desejaram imprimir-lhe um estatuto semelhante. Era desconhecer a verdadeira originalidade e a grandeza do cinema. A nostalgia do ocidente pela idade de ouro do teatro grego, as artes fundidas num espetáculo para as massas, suscitou no século passado a tentativa wagneriana, tratava-se, porém, da justaposição de elementos artísticos diferenciados. [828]

Diferentemente do índice histórico que estabelece em *Clima*, posicionando Griffith no momento de emancipação da linguagem cinematográfica, Paulo Emílio apresenta o nascimento do cinema à margem das artes oficiais, origem de sua tendência em tatear possibilidades de síntese, "de forma ingênua e plebeia", adquirindo uma primeira condição para se consolidar enquanto arte popular. Diferentemente do caminho anterior que mostrava a arte plebeia subjugada pelo teatro e literatura, Paulo Emílio se concentra no momento de formação da indústria cinematográfica, que teve como característica digerir e destruir a partir das primeiras décadas do século boa parte das formas artesanais de divertimento. Nesse sentido, "[...] o cinema exprime a revolução industrial na diversão, a fabricação em massa e para a massa". Esse fenômeno só seria deplorável, segundo o crítico, "[...] se com a nova situação não tivesse surgido as condições para o constante desenvolvimento das atividades de criação e registro do cinema", [829] noções para Paulo Emílio inseparáveis, desviando-se das antigas formulações historiográficas que o embasavam nos artigos da *Clima.*

Pretendendo manter-se no terreno da rivalidade entre o teatro e o cinema, Paulo Emílio destaca que uma peça teatral pode ser transformada em filme, ou ainda considera a possibilidade de uma rigorosa transcrição de uma produção teatral, realizada para fins de

[828] Ibidem, p. 203.
[829] Ibidem, p. 204.

arquivo, além de elencar ainda o teatro filmado como a "pior" fórmula. Ao citar Welles, Hitchcock, etc., Paulo Emílio demonstra que "[...] o cinema pode ainda conservar-se fiel ao espírito da peça de teatro, mas recriando-a em termos de valores cinematográficos",[830] já que as possibilidades do cinema em relação ao teatro permitem-lhe todas as posições, desde a mais completa submissão até a mais total liberdade. Segundo o crítico, "muita coisa semelhante seria dita sobre a literatura, e haveria o que meditar sobre a pintura e a música. O cinema é a mais impura das artes e seu destino é refleti-las todas". [831] Tais ideias correspondem à compreensão de Bazin, ao pensar o cinema não como a ave de rapina de Paulo Emílio, 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 invisíveis. [832]

Dentro desta perspectiva, ou seja, da formação da história do cinema, os conjuntos de Ensaios sobre Eisenstein e Orson Welles nos oferecem uma perspectiva interessante sobre o papel da sociedade para a formação, desenvolvimento ou recuperação de técnicas capazes de nos oferecer através do exemplo de dois artistas a evolução da linguagem cinematográfica e do estilo.

3.9 - O clássico e o moderno: Eisenstein e Orson Welles

No caso da obra de Eisenstein, demonstramos em outras oportunidades de nosso percurso como o filme *O Encouraçado Potemkin* ocupa papel de destaque no panteão das obras cinematográficas. A abordagem no *Suplemento Literário* se configura de modo distinto. Trata-se de uma revisão da obra e da vida do cineasta a partir do volume de informações cinéfilas reunidas ao longo dos anos aliada a biografia de Eisenstein escrita por Marie Seton. O ensaio sobre Eisenstein foi publicado no *Suplemento Literário* em seis partes, obedecendo as seguintes divisões: *O homem Eisenstein*, *O pensamento de Eisenstein*, *A formação de Eisenstein*, *Eisenstein e a massa*, *Eisenstein e a mística*, *Eisenstein e o herói*. [833]

Ao analisarmos a própria separação temática realizada por Paulo Emílio, observamos a evidência da divisão operada entre a formação do realizador e a consolidação de seu estilo,

---

[830] Ibidem, p. 205.
[831] Ibidem, p. 203.
[832] BAZIN, André. *A Evolução da Linguagem Cinematográfica*.. Op. cit., 2014, p. 104.
[833] Os artigos foram publicados respectivamente nos dias 07 de dezembro de 1957; 14 de dezembro 1957; 04 de janeiro de 1958; 11 de janeiro de 1958; 18 de janeiro de 1958; 25 de janeiro de 1958.

ambos marcados pela atmosfera social russa e posteriormente soviética. O tom de balanço impera logo ao primeiro parágrafo do ensaio, ao estabelecer uma análise sobre a recepção da obra de Eisenstein na França e sua estada nos anos 1930, participou do processo que, nos meios de cultura cinematográfica desse país, forjou impressões superficiais que procuravam apresentar uma ideia nítida de sua personalidade – tema central do ensaio *O homem Eisenstein*. Diante desta ideia consolidada, a biografia de Marie Seton foi bastante criticada nos meios de cultura cinematográfica chegou a ser considerada como um romance, uma ficção. [834]

Distante dessa posição, Paulo Emílio reconhece o valor da biografia que por muitos anos deveria servir de referência e que talvez tenha causado tanto incômodo não apenas por destruir "[…] a convenção que insistia em impor uma visão simplista de Eisenstein como herói artístico da Revolução", ao humanizar "uma estátua", ou o cineasta transformado em monumento. Segundo o brasileiro, Seton apresenta um ser que se debate consigo mesmo, sofre, se contradiz, um ser que "[…] procurou compreender a sociedade e as próprias singularidades e harmonizá-las racionalmente". [835]

Os desafios deste eixo percorreram fases como a mocidade burguesa e a educação refinada que se confrontava com a escalada da ação revolucionária que teria influenciado Eisenstein. Paulo Emílio aqui estabelece uma análise interessante sobre esse momento na vida do cineasta que reserva muita similaridade com sua própria experiência pessoal em sua juventude na cidade de São Paulo. Trata-se do paralelo entre episódio em que Eisenstein imita seus colegas e participa da defesa de São Petersburgo com o episódio em que Paulo Emílio, aos 16 anos, adere à cavalaria para participar da defesa da cidade durante a Revolução de 1932. Segundo o historiador, que muito bem poderia estar falando de si mesmo, "[…] a decisão teve aos seus olhos a importância de uma ruptura, ilusória como quase todas as rupturas com o passado, com a educação refinada que recebera com a família burguesa". [836]

Ao examinar a figura humana de Eisenstein, Paulo Emílio abre caminho para mergulhar em seu pensamento, mais propriamente em "assuntos que nunca perdem a atualidade nos meios de cultura cinematográfica", pois as obras de Eisenstein "pertencem ao repertório das cinematecas e museus do cinema e são periodicamente estudados em todo o mundo". Segundo o historiador, tal fato não se repetia com o trabalho teórico do realizador, ao constatar que apenas as coletâneas *A forma do Filme* e *O sentido do filme* haviam sido

[834] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O homem Eisenstein*. Op. cit., 1982, p. 227.
[835] Ibidem.
[836] Ibidem, p. 228.

publicados graças à iniciativa de Jay Leyda, responsável por traduzir trabalhos ainda inéditos e artigos dispersos publicados na revista russa *Iskoustvo Kino.* Ao mapear a presença da obra cinematográfica e teórica de Eisenstein nos meios de cultura cinematográfica, Paulo Emílio opta por se dedicar exclusivamente à atividade teórica do cineasta, ao passo que elabora um comentário geral sobre a crítica cinematográfica na França, no passado e naquele presente e, para tanto, elabora uma divisão racional entre crítica e documento histórico: "Escreve-se muito sobre cinema, ninguém discute a importância como documentação das toneladas de material impresso, mas é forçoso constatar sua deplorável mediocridade". [837]

Voltando aos filmes propriamente ditos, Paulo Emílio afirma que "[…] alguns dos maiores criadores de linguagem e arte do século exprimiram-se através do cinema", como Griffith, Chaplin, Stroheim, Flaherty, Eisenstein, Renoir, de Sica e Kurosawa, autores que no conjunto da obra de Paulo Emílio ocuparam um lugar especial e foram retomados nos artigos do *Suplemento Literário*, mas que não estavam entre "os altos espíritos que meditaram sobre cinema". Nesse campo, a ação de teóricos-cineastas como Elie Faure e André Malraux merecia respeitosa menção, mas deveria ser considerado o fato de que elas haviam se desenvolvido apenas "de forma fragmentária e episódica, sem estar convenientemente aparelhados para o empreendimento". O caso de Eisenstein era distinto dos demais, ao produzir com extremo equilíbrio entre a meditação teórica e a ação prática, que segundo o crítico favorece "[…] a impressão de que a obra artística é sobretudo a ilustração para suas ideias e que os filmes realizados eram, antes de mais nada, pontos de partida para novos exercícios do pensamento e para o desejo de ação". [838]

Apesar do caráter fragmentário da obra de Eisenstein àquela altura, temas como "o papel da montagem em todas as artes e linguagens, ou o sentido da utilização do primeiro plano em pintura e literatura" já eram de largo conhecimento, como também o era "o luminoso paralelo entre Griffith e Dickens", fruto do "método comparativo entre a expressão literária e a cinematográfica" que demoliu o mito da linguagem cinematográfica por excelência, mas ainda havia muito coisa para ser descoberta, organizada e publicada. O caráter fragmentário das ideias de Eisenstein poderia ser explicado por fatores como dificuldade de expressão escrita em detrimento da genialidade visual e gráfica, e falta de paixão pela expressão literária, indiferença e hostilidade para com seu esforço teórico, empreendido sempre em períodos de ostracismo artístico. [839] Mais tarde, ao refletir

[837]GOMES, Paulo Emílio Sales. *O pensamento de Eisenstein*. Op. cit., 1982, p. 233.
[838]Ibidem, p. 233-34.
[839] Ibidem, 235-36.

historicamente sobre a atividade artística e histórica de Adhemar Gonzaga, Paulo Emílio desenvolverá o mesmo modelo interpretativo, ao apontar que os esforços históricos e críticos de Gonzaga, também fragmentários, haviam sido produzidos em momentos de ostracismo imposto pelo subdesenvolvimento, pela falta de continuidade da produção.

Diante da disposição fragmentária das ideias de Eisenstein, as informações biográficas do livro de Seton ganhavam grande relevância ao revelar aspectos de seu pensamento desconhecidos mesmo por seus discípulos mais íntimos, como o estadunidense Jay Leyda e o inglês H. J. Marshal, como "[…] a relação que estabelecera entre a técnica do romance policial que tanto admirava e o método de conhecimento místico que constantemente o preocupou". Era necessário ainda esperar outros testemunhos daqueles que conviveram com o cineasta para recriar um retrato mais preciso de sua fisionomia intelectual, mas para Paulo Emílio, a impressão reinante era a de um ser humano que nos momentos fundamentais de sua existência havia sentido o peso da solidão. [840]

Nos três primeiros artigos sobre Eisenstein, ou no primeiro eixo do ensaio, observamos o esforço de Paulo Emílio em fixar a fisionomia humana, a concepção teórica e a formação artístico-teatral do cineasta. Nos últimos três artigos, o foco se concentrará propriamente nos filmes, a fim de revelar aspectos de sua obra, como a massa, a mística e a representação do herói em seus filmes, a partir das impressões retiradas mediante o cotejo entre a obra e os escritos teóricos posteriores, que poderiam revelar a fisionomia das experiências teatrais que marcavam a teatralidade presente no filme *A Greve*, ao tratar do meio e da ação da classe operária e onde liquida ao mesmo tempo o naturalismo e concepção de herói da burguesia. Ao comentar *O Encouraçado Potemkin*, produção que o ligava afetivamente ao mestre, Plínio Sussekind Rocha, Paulo Emílio afirma que o filme significou "uma revelação cinematográfica" em sua essência, como diria à época de *Clima*, momento em que "integra e desenvolve na nova forma de expressão suas concepções a respeito da montagem de atrações, da utilização do pormenor ou dos choques emotivos e sensoriais, situando-se definitivamente entre os grandes artistas do século". [841] Mais tarde, com a realização do *Festival de Cinema Russo-Soviético* (1961), o filme foi ovacionado pelo público, por razões políticas, estéticas e sentimentais, como demonstramos em *Potemkin no Brasil: um capítulo decisivo na cultura cinematográfica nacional.* [842]

---

[840] Ibidem, p. 236-37.
[841] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Eisenstein e a Massa*, p. 250. Op. cit., 1982.
[842] ZANATTO, Rafael Morato. Potemkin no Brasil: um capítulo decisivo na cultura cinematográfica nacional. In: MENDES, Adilson (org.). *Eisenstein/ Brasil/ 2014*. Rio de Janeiro: MIS – Museu de Imagem e Som/ Azougue Editorial, 2014, p. 217-22.

No que se refere propriamente à massa, Paulo Emílio posiciona o cineasta como o pioneiro ao atribuir o protagonismo às coletividades e demonstra como esta tendência artística estava em voga no início dos anos 1920 em manifestações literárias e teatrais que lista e analisa com cuidado para demonstrar como heroicizar as massas era parte integrante da "fisionomia da cultura russa" após a Revolução de Outubro (1917). Será no comentário ao filme *Outubro* que Paulo Emílio retomará o que havia iniciado na primeira parte da série *Panorama do Cinema* (1946-1947) ao descrever minuciosamente o descompasso entre Eisenstein e a stalinização da sociedade soviética. Segundo Paulo Emílio, a ascensão do stalinismo explicava as duras críticas ao filme em um momento em que "os tempos da massa e do vanguardismo artístico tinham passado, iniciava-se a era do herói e do super-homem, tratados num estilo conformista", [843] acabou por obscurecer a recepção no país de "um dos filmes mais ricos em ideias e estímulos artísticos" da história do cinema a partir da "transição entre a ideologia artística da massa e a do herói". Para o historiador, será apenas no filme *A Linha Geral* que Eisenstein percebe seu descompasso com as transformações da sociedade soviética e abandona o material já filmado para recriar um mundo onde "[...] a massa ou os tipos fossem substituídos por personagens verdadeiras, na qual a carne e o osso da humanidade corrente servissem de veículo discreto às forças sociais e históricas". [844]

Outro elemento crítico importante é o destaque da cena principal, no caso de *Linha Geral*, "a estreia da desnatadeira de leite", que tem "[...] alguma coisa de religiosa e ao mesmo tempo de erótica",[845]entre o sagrado e o profano que atinge o lirismo na sequência o sonho de Marfa, onde aparecem as perspectivas da abundância da vida socialista, "simbolizada pelas torrentes de leite que caem do céu". A perfeita unidade observada entre forma e fundo aparece associada ao pintor Leonardo da Vinci, ao evocar com o *close-up* de uma camponesa adormecida a face de Gioconda. [846]

Após reafirmar os vínculos entre Eisenstein e o pintor, o historiador brasileiro comenta a obra inacabada *Que Viva México*! em relação aos filmes anteriores e posteriores, proporcionada pela exibição que assistiu no I Congresso Internacional de História do Cinema (1957), no qual Jey Leyda projetou 4 horas de fragmentos do filme encontrados nos EUA. Ao assistir ao filme inacabado, Paulo Emílio observa ao mesmo tempo a presença da montagem que havia notabilizado o realizador em seus primeiros filmes e de "uma preocupação cada vez maior com a composição plástica das imagens", ao passo que lamenta a dificuldade de

[843] Ibidem, p. 253.
[844] Ibidem.
[845] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Eisenstein e a mística*. Op. cit., 1982, p. 255.
[846] Ibidem, p. 256.

imaginar como filme "se situaria em matéria de construção dramática, em relação à ideologia oficial cinematográfica", [847] ou seja, em um momento em que a montagem havia dado lugar ao retorno de intrigas dramáticas e a encenação teatral.

Nessa nova atmosfera artística e política, Paulo Emílio examina o caso do filme *O Prado de Beijin* associando-o ao misticismo que àquela época ambientava o interesse do realizador combinado ao anticlericalismo presente em algumas cenas. O emprego de dados biográficos pelo crítico amplificam a força dos argumentos ao retratar um homem obcecado pela "tragédia de cristo". No comentário à recepção do filme, ou a sua proibição, Paulo Emílio desenha o retrato de uma sociedade abalada pelos expurgos dos Processos de Moscou (1937) e posiciona o realizador como um sobrevivente que "ainda pode participar, a seu modo e com relativo sucesso, do culto cinematográfico aos heróis Alexandre Nevski e Ivan, o Terrível, e através deles, a Stalin". Mas em que medida a coletividade heroica deu lugar ao culto do heroísmo individual? Para responder a questão, Paulo Emílio recorre mais uma vez à *História do Cinema*, de Bardèche e Brasillach, ao afirmar uma mutação do gosto do público pelos dramas sentimentais em voga nos anos 1930, explicação pouco convincente ao examinar detalhadamente os vínculos entre as normas de ação dramática tradicional, "imbuídas de ideologia oficial". [848]

Ao examinar esse processo, Paulo Emílio observa o esforço oficial na restauração dos grandes personagens históricos russos dentro de uma doutrina nacionalista que direta ou indiretamente estabelecia paralelismos entre os grandes nomes do passado e Stalin, tendência em que se enquadrou para continuar seus trabalhos na indústria soviética. Após o "desastre do *Prado do Beijin*", Eisenstein escreve uma autocrítica citada por Paulo Emílio: "Minha obra será heroica no espírito, militante no conteúdo e popular no estilo". O abandono da montagem e a adesão ao estilo teatral, assim como sugeridas no ensaio sobre o cinema soviético em Cannes (1946), é explicado diretamente ao colocar em correlação de forças a adesão à tendência oficial e ao clima de insegurança gerado pelos expurgos, que agora mediante informações biográficas apresenta um realizador observado e controlado por seus assistentes para que "não recomeçasse os erros do passado". [849]

Ao deter-se propriamente no filme *Alexandre Nevsky*, Paulo Emílio observa sua atualidade política frente à ameaça nazista e japonesa. O comentário abre caminho para uma análise de estilo que demonstra como apesar do cerceamento da liberdade criadora, o cineasta

[847] Ibidem.
[848] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Eisenstein e o Herói*. Op. cit., 1982, p. 262.
[849] Ibidem.

impôs sua marca pessoal ao realizar "[...] uma combinação entre a epopeia popular impregnada de espírito folclórico e um espetáculo de ópera, cuja cenografia e vestuário foram cuidadosamente desenhados por Eisenstein". O filme teve uma recepção grandiosa e devolveu-lhe o status de herói nacional e felicitações do próprio Stalin, embora em seu íntimo persistisse a desconfiança que o sucesso se devia antes de tudo "aos colaboradores designados para coagir o seu trabalho". Ao comentar *Ivan, o Terrível*, Paulo Emílio agora apropriado de informações teóricas e biográficas ultrapassa a analise anterior, calcada na politica oficial soviética para compreender como Eisenstein "[...] transformou o cinema numa estranha e suntuosa ópera plástica e sonora". No primeiro filme da trilogia, Paulo Emílio destaca que Eisenstein aprofunda a psicologia de seu herói a fim de "tornar tangíveis as contradições do ser", que gerou interpretações ambíguas quanto ao caráter oficial e crítico do filme. A representação demasiado humana de *Ivan*, o terrível rendeu a proibição do segundo filme da série e um novo ostracismo artístico que o possibilitou retomar o trabalho teórico, antes de sua morte, [850] assim como havia ocorrido em momentos anteriores de sua carreira.

Em conjunto, os seis artigos divididos em um único ensaio apresentam o homem, o pensamento e a formação de um cineasta cuja trajetória artística foi dividida entre a representação das massas, a presença da mística e o delineamento psicológico do herói, que revelam a partir do exame das transformações da linguagem cinematográfica e do estilo de Eisenstein frente ao impacto da stalinização da sociedade soviética. Os artigos foram concebidos para compor a mostra em comemoração aos 60 anos do nascimento do cineasta pela Cinemateca Brasileira, mas as condições técnicas provocadas pelo incêndio de 1957 impediram a instituição tocar o projeto de formação em cultura cinematográfica, no caso, referente ao maior expoente artístico e teórico da história do cinema clássico. Outro cineasta de relevo para o projeto da instituição foi, não por acaso, Orson Welles, observado agora não mais pela ótica da crítica, mas da história do cinema, ou mais propriamente, como um marco do cinema moderno.

Assim como o ensaio sobre Eisenstein, o dedicado à vida e obra de Orson Welles foi publicado no *Suplemento Literário* em sete partes, intituladas *Orson Welles, o americano (*15/02/1958); *Charles Foster Kane* (22/02); *A decepção de Orson Welles* (01/03); *A arte de não mostrar* (08/03); *A aventura brasileira* (15/03); *Independência e dinheiro* (22/03) e *Posteridade e dinheiro* (29/03). Nos ensaios, podemos perceber novamente a repetição de um método narrativo já experimentado no ensaio anterior: pensar o cineasta em seus aspectos

[850] Ibidem, p. 262-63.

humanos e artísticos em relação à sociedade e pontuar sua importância no desenvolvimento da linguagem ou do estilo no cinema.

Como ponto de partida, assim como faz no ensaio sobre Eisenstein, ao comentar criticamente a biografia de Seton, Paulo Emílio parte da crítica ao biógrafo inglês Peter Noble, responsável pelas publicações de obras do gênero sobre Erich von Stroheim e Orson Welles. Paulo Emílio, autor da premiada biografia de Jean Vigo um ano antes, julga com propriedade a obra do biógrafo, quem considera um bom pesquisador de arquivo, mas incapaz de dar relevo e sentido aos dados sobre a vida e obra dos cineastas. Apesar dos problemas do livro *The Fabulous Orson Welles*, talvez pelo positivismo do autor ao organizar a massa de conjuntos documentais e testemunhos sem qualquer interpretação, no campo de literatura cinematográfica, "o livro irritante" constituía o melhor ponto de partida para um exame da obra do cineasta. [851]

Pontuada a origem da documentação que irá mobilizar para analisar historicamente a vida e a obra de Orson Welles, Paulo Emílio afirma a necessidade de "se deixar de lado a preocupação e estabelecer uma discriminação drástica entre cinema e teatro, eco de uma polêmica estética ultrapassada", que ele mesmo havia participado ao defender a montagem em contraposição à "pior tradição do cinema" encarnada pelo filme *O Assassinato do Duque de Guise* (1908). Para compreender a carreira do realizador, era necessário, segundo o crítico, observar "a unidade profunda entre as atividades teatrais, cinematográficas, radiofônicas e de televisão do artista" a fim de compreender o que há de novo na história do cinema, ou seja, a fusão de todas as linguagens citadas no filme *Cidadão Kane*, que à época da *Clima* havia apontado os novos rumos do cinema mediante a síntese entre o mudo e o falado.

Antes de pontuar os múltiplos talentos do realizador, Paulo Emílio traça um perfil psicológico de Welles, menino prodígio que nunca se tornou adulto ou atingiu "um equilíbrio espontâneo nas relações humanas e foi levado pelo mecanismo das necessidades crescentes a se apresentar cada vez mais capaz de compreensão e criação universais". Além dos múltiplos interesses que o cercavam, as relações amorosas sufocantes são brevemente descritas e aparecem como um recurso literário introdutório, ao apresentar algumas ressalvas antes de apresentar os feitos de seu personagem, em especial quatro virtudes fundamentais: "a voz, a presença, o talento como diretor e o americanismo". A atividade radiofônica, a presença imponente e a direção dramática são analisadas posicionadas em relação ao americanismo deste realizador "capaz de modernizar a herança cultural do ocidente", porque ao contrário

[851] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Orson Welles, o americano*. Op. cit., 1982, p. 272.

dos europeus, o vanguardismo não foi "[…] uma reação contra o peso de uma tradição ilustre, pelo contrário, significou amor pelo passado, desejo de absorvê-lo interpretá-lo, comunicá-lo". Em síntese, Paulo Emílio afirma que a falta de uma tradição ilustre direcionou a força vital do realizador ao estudo da história das artes, do cinema, ou da cultura cinematográfica para a formação do cinema moderno. O comentário é mais que adequado ao contexto brasileiro, tardio por excelência e desprovido de tradição ilustre, a ser delineada a partir da fusão entre a história do cinema e das artes brasileiras e estrangeiras. O exemplo do americanismo de Welles, o ímpeto de revisitar o passado se processa na montagem das peças *Júlio César* e *Macbeth* atualizando os cenários a fim de "introduzir estímulos novos nas relações entre o público teatral e os textos clássicos". Paulo Emílio lista todas as montagens teatrais realizadas nos cinco anos que precederam, o que o permite afirmar que todas possuíam "um fundo de preocupação social", que irá ser transportado para o cinema pouco tempo depois. [852]

O interesse de Welles pelo cinema é apresentado ao se inspirar no filme *O chapéu de palha italiano* para realizar a peça *O cavalo comeu o chapéu*, o que indica "não só sua familiaridade com o repertório cinematográfico do Film Library de Nova Iorque, como também o fato de que não via fronteiras entre cinema e teatro". Ao destacar a profunda importância do cinema para a concepção teatral, Paulo Emílio atenta ao leitor para a importância da cultura cinematográfica para todos os interessados em cultura no geral, pois para o realizador não importavam as distinções estéticas entre cinema e teatro, trabalhados com profunda "curiosidade experimental". [853]

Após a apreciação do modo como o cineasta lidava com as linguagens artísticas e estilos, Paulo Emílio examina no texto *Charles Foster Kane* o papel de Welles na renovação artística de uma indústria em crise, ao apresentar a dinâmica e as contradições e dissabores provocados pelo não conformismo do realizador para a indústria, mas que reconhecia a obra do cineasta "como remédios desagradáveis, mas essenciais para a saúde". Temos aqui a dinâmica da genialidade destruidora que causa desconforto, mas que assinala os rumos do futuro, talvez uma atualização daquela menção de Bardèche e Brasillach aos filmes ruins que anunciavam o futuro do cinema, com a distinção que os franceses se dirigiam aos limites da fase artesanal. No contexto industrial, a tensão criativa é colocada em relação aos interesses da indústria, paralelo evidente ao destino de Stroheim, que Paulo Emílio conhecia tão bem.

[852] Ibidem, p. 273-74.
[853] Ibidem, p. 274-75.

Ao começar sua experiência cinematográfica, Welles propôs o emprego integral da câmera subjetiva, mas não alcançou qualquer resultado e teve que escrever mais um roteiro antes de filmar *Cidadão Kane*. Nesse período, Paulo Emílio descreve o estudo das "possibilidades fotográficas e sonoras do estúdio" e assistiu muitos clássicos da cultura cinematográfica, "às vezes sete vezes seguidas". [854] Munido das informações biográficas, Paulo Emílio afirma que *Cidadão Kane* "[…] conserva traços dessa assimilação maciça de películas alheias, diluídos porém numa linguagem não só pessoal e brilhante mas sobretudo aderida de forma indestacável ao tema: a vida de Charles Foster Kane, eminente cidadão americano". [855]

A unidade entre a forma e o conteúdo é afirmada para contrastar à impressão de "falta de consistência e unidade psicológicas". Segundo Paulo Emílio, a impressão produzida pelo "tecido de ambiguidades e contradições da natureza humana" que Welles apresenta ao descrever seu personagem à medida que segue seu fio condutor: a solução do enigma Rosebud. Para o historiador, o enigma acrescenta pouco na compreensão da fisionomia de Charles Foster Kane, no qual o "parentesco psicológico" é muito maior do que entre Kane e o magnata da imprensa Hearst, como "a vontade de poder [...] meio bárbara e igualmente ilógica, reflete igual insegurança e desequilíbrio" a partir de choques emotivos comuns na evidência da "contemporaneidade entre a criança e adulto" – aspecto central observado no perfil de Welles. Paulo Emílio retoma no comentário o aflorar do tema que é "suscitado espontaneamente pelo aprofundamento dramático e psicológico, sem tese ou fórmula preconcebida", mas no conjunto de contribuições do filme "a significação maior e *Cidadão Kane* deva ser situada no campo social", ao fomentar meditações sobre "o sucesso e a frustração" nessa obra "profundamente americana", [856] sobre a história de um magnata que fez fortuna, ou como antes pensavam os imigrantes, fazer a América. Ou seja, a transformação da ótica de Paulo Emílio se manifesta também nessa obra central da história do cinema, onde a importância do conteúdo precede a forma, ao contrário do que observamos na crítica publicada na revista *Clima*.

No artigo seguinte, intitulado *A decepção de Orson Welles*, Paulo Emílio narra os conflitos entre o cineasta, a indústria e a inspiração de seu personagem, William Randolph Hearst. O magnata da imprensa moveu uma grande campanha contra o filme, mas obteve, ao contrário do boicote esperado, a promoção do filme que se notabilizou como um grande

[854] Dos cineastas assistidos, Paulo Emílio lista Fritz Lang, Hitchcock, King Vidor, René Clair, John Ford e Frank Capra.
[855] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Charles Foster Kane*. Op. cit., 1982, p. 277.
[856] Ibidem, p. 278-79.

sucesso nas grandes cidades e de grandes fracassos comerciais nas pequenas. Em Londres o mesmo ocorreu e no Rio de Janeiro e São Paulo, o filme foi um desastre comercial. Para o crítico, que havia sido testemunha ocular do desgosto do público provinciano, o fracasso comercial do filme provocou o abandono dos dois projetos anteriores, muito mais audaciosos que *Cidadão Kane* e dedicou-se ao filme *The Magnificent Ambersons*. No filme, o diretor realizou outro filme pessoal, ao dar relevo a um "drama do poder e do orgulho", manifestando novamente "as raízes infantis do egocentrismo adulto". [857]

Ao estabelecer um paralelo entre a biografia de uma "grande figura urbana" e "uma família rural destruída pela força do progresso", Paulo Emílio afirma a impossibilidade de analisar o segundo filme do cineasta, dada a intervenção do estúdio em seu filme. Apesar de ser possível sentir a força do cineasta ao conceber a encenação, autor do roteiro e diretor das cenas, as alterações do estúdio se pautaram em uma maior organização cronológica dos acontecimentos. A fotografia de Gregg Tolland, fotógrafo de *Cidadão Kane* e também de *A longa viagem de volta*, de John Ford, "com suas objetivas de ampla angulação [...] continuam a ser utilizadas em cenografias fechadas que incluem tetos, e sua sábia manipulação permitiu que se criassem campos visuais cada vez mais profundos". Apesar das similaridades, Paulo Emílio considera que em *The Magnificent Ambersons*, há no filme uma maior maturidade técnica e estilística que em *Cidadão Kane*, mediante a redução do papel da montagem e ampliação do papel do plano-sequência que permite o encadeamento de diálogos a partir da intensidade sonora, ou ainda, o hábil emprego da câmera fixa que revela toda uma sutileza psicológica do jantar entre o jovem Amberson e sua tia, segundo o crítico, uma das cenas "mais importantes da história do cinema", em que revelam "um ciúme secreto e devorador". [858]

No ensejo de suas considerações, Paulo Emílio situa *Cidadão Kane* na esfera do espetáculo e da "alta tensão dramática". Já no segundo filme, a maior qualidade encontra-se na narrativa, que do modo como a mobilizou, completou suas descobertas artísticas, ou seja, encontrou o equilíbrio do diálogo cinematográfico tão criticado em filmes como *Caminho Áspero* à época de *Clima*. Além do significado artístico, o filme constituiu a primeira decepção de Welles e o início da destruição de sua carreira em Hollywood. [859]

Ao prosseguir a análise do filme, nos dois seguintes artigos, intitulados *A arte de não mostrar* e *A aventura brasileira*, Paulo Emílio retoma a estada do cineasta no Brasil e,

[857] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A decepção de Orson Welles*. Op. cit., 1982, p. 280-81.
[858] Ibidem, p. 282.
[859] Ibidem, p. 282-83.

indiretamente, a polêmica do Rio. Não por acaso, o crítico retoma as convicções dos velhos estetas do cinema, cujo entusiasmo era ao mesmo tempo "justificado e ingênuo", ou ainda a acentuação do cinema enquanto "fato novo" e pouca compreensão relativa à "natureza de seu poder". Compreendia-se a superioridade do cinema em relação à literatura e ao teatro pela capacidade de mostrar mais através da montagem, como os primeiros artesãos ao compreenderem que a "narração por imagens exigia a elipse, isto é, a omissão das imagens que ficavam subentendidas", fato que demonstra que não seria possível satisfazer todas "as exigências dramáticas pela simples exposição de imagens". [860]

Para dar força aos seus argumentos, Paulo Emílio apresenta um exemplo ao descrever uma cena de *O Nascimento de uma nação* (1915), filme que é sinônimo da montagem paralela, ao descrever a cena em que o soldado volta para casa e vemos apenas o braço da mãe, ao batente da porta, a abraçar seu filho, momento em que entendemos o sentido da imagem a partir da sugestão. Outo exemplo citado pelo crítico é o filme *A Woman of Paris*, de Charles Chaplin, "[…] filme dos mais importantes na evolução da linguagem cinematográfica, cuja construção e estilo dependeram inteiramente das elipses, sugestões e insinuações". [861] Para aprofundar suas considerações, Paulo Emílio analisa "[…] o caráter não visual da literatura, o fato de que essa linguagem não mostra, mas descreve, conta, sugere, exige muita contribuição do leitor. É como se existisse entre este e a obra literária uma margem vazia que lhe cabe preencher" para que ela possa estabelecer uma comunicação. No caso do palco, Paulo Emílio afirma que o contato entre o palco e o espectador é "[...] mais direto, porém o lado visual da linguagem do teatro não é preponderante; é a palavra que compete dar ao campo dramático as suas verdadeiras dimensões espaciais e temporais", [862] além de possuir relações semelhantes entre espectador e leitor, entre linguagem falada e escrita. Neste pequeno excerto, notamos a presença de reflexões que mais tarde embasará as reflexões centrais acerca d´*A Personagem da Ficção*, curso ministrado na USP nos anos 1960, ao distinguir o personagem cinematográfico do literário e teatral. Paulo Emílio retoma algumas posições de quem chama de estetas de 40 anos atrás, como Louis Delluc (fotogenia) e Ricciotto Canudo (sétima arte, temporal e espacial), a fim de demonstrar que eles acreditavam que o cinema era o de ser mais direto e imediato que a literatura e o teatro: "Eles imaginavam que a nova linguagem iria suscitar no homem um novo tipo de apreensão

[860] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A arte de não mostrar*. Op. cit., 1982, p. 284.
[861] Ibidem.
[862] Ibidem, p. 285.

essencialmente visual, desligado do mecanismo tradicional da inteligência".[863] Dentro desta visão de mundo, eles consideravam a literatura e o teatro como manifestações artísticas incapazes de mostrar, o que para o crítico a história do cinema já havia demonstrado o inverso, ou seja, a "insuficiência da imagem cinematográfica em si". [864]

A partir desta perspectiva, Paulo Emílio trata do caso da montagem, "linguagem especificamente visual" incapaz de retratar "a realidade última": "Os fragmentos visuais da realidade eram postos em conflito, a fim de nos conduzirem a novas realidades, a ideias abstratas". A crítica aos limites da montagem, incapaz de representar a realidade em si e a menção aos estetas de dirigem diretamente não apenas às ideias teóricas dos estetas, mas sua adaptação ao contexto brasileiro a partir das ideias do Chaplin Club e da polêmica entre o mudo e o falado, que agora com o devido distanciamento, é tratado sob a perspectiva histórica:

> [...] o aparecimento do falado foi um acontecimento extraordinariamente enriquecedor, porque, ultrapassando o inevitável momento de crise e transição, a linguagem viu-se acrescida de muitas das possibilidades não só do teatro mas também do rádio, onde já se iniciara a exploração de um novo terreno artístico, o dos sons. A utilização dos recursos do diálogo conferiu ao cinema maiores possibilidades de fugir das limitações do visual. [865]

Ao compararmos a recepção crítica e histórica do filme de Orson Welles, de certa forma Paulo Emílio estabelece uma analise interessante entre os vínculos profundos que as ideias cinematográficas cultivam com sua época. Não se trata mais do jovem crítico à época de um cinema que ainda não havia estabilizado seus procedimentos, mas um historiador que já havia analisado não apenas com distanciamento o filme de Welles, mas que havia se deparado com a revelação que foi *Ladrões de bicicleta*, de De Sica, que tornara inegável a força e o desenvolvimento das técnicas de relato no cinema. Outro filme que o crítico retoma é *A Regra do Jogo*, de Jean Renoir, para quem é "[...] o melhor exemplo de situação cinematográfica que conduz a outra, evocada e desenvolvida sem ser filmada." No filme, se processam ações paralelas entre patrões e criados, entre a sala de jantar e a cozinha, que possibilitam perceber o que se passa simultaneamente em ambas, mesmo sem que as ações sejam vistas. [866]

Finalmente, após afirmar que o cinema não consiste apenas na arte de mostrar, mas de ocultar e sugerir através de elipses e paralelismo de situações simultâneas, Paulo Emílio apresenta a habilidade de não mostrar de Welles em *Cidadão Kane*, quem se interessou pelo

[863] Ibidem.
[864] Ibidem.
[865] Ibidem.
[866] Ibidem, p. 286.

"transporte da atenção de uma realidade para outra", a fim de impedir o esgotamento da imagem na explicitação de uma realidade. Como solução, Welles desenvolve o alargamento e a profundidade de campo visual, o que lhe permitiu "situar numa mesma imagem ações simultâneas relativamente autônomas", [867] ou seja, o plano-sequência, apresentado pelo crítico a partir da descrição da cena em que a família decide o destino do menino no interior da cabana, enquanto o assistimos brincar na neve, mas teria sido em *Soberba,* se o filme não tivesse sido arrancado das mãos do realizador, que estaria sua maior contribuição no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, onde

> [...] o desenvolvimento e o ritmo interior da imagem estivesse se transformando [...] numa dialética interna que proporcionaria novos rumos para a linguagem cinematográfica. A simultaneidade das linhas dramáticas ou das situações psicológicas, a alternância da ênfase numa ou noutra dariam à narrativa cinematográfica maiores possibilidades para a expressão de complexidades dramáticas, até agora reservadas à literatura. [868]

Infelizmente, o desenvolvimento da linguagem sob a ação artística de Orson Welles não pode avançar e é explicada pelo crítico a partir das tensões entre o estúdio (RKO) e o diretor. O paralelo com Eisenstein se torna evidente quando o crítico examina *A aventura brasileira* do realizador, que teria tido o mesmo impacto que as filmagens de *Que viva México!* produziram sobre o cineasta russo. Paulo Emílio descreve o interesse de Welles pelo Brasil e por nossa cultura, observada sob o olhar de um artista movido pelo sentimento cívico de colaborar com a política de boa vizinhança entre EUA e Brasil. Já o feito heroico dos jangadeiros e a morte do jangadeiro Jacaré ao tentar reproduzir a façanha para as lentes do cineasta, remete diretamente ao filme *Nanook, o Esquimó*, que havia morrido no ano seguinte ao lançamento do filme de Robert Flaherty. [869]

As querelas com o estúdio e a interrupção do projeto são narradas a partir de testemunhas oculares que presenciaram telefonemas decisivos entre o diretor e o realizador, os passeios com Vinícius de Moraes os últimos tempos no Brasil são tratados pelo crítico para apresentar o fascínio e a frustração do cineasta para com o naufrágio do projeto, que poderia ter se constituído como "a maior glória de sua carreira" e ter significado, assim como *Que viva México!* para o México, "a data da descoberta cinematográfica do Brasil". [870]

Nos dois artigos seguintes, intitulados *Independência e Dinheiro* e *Posteridade e Dinheiro,* Paulo Emílio se detém na análise das relações entre Welles, a RKO e seus produtores. Para tanto, o crítico mobiliza sua análise a partir da ambiguidade existente entre

---

[867] Ibidem, p. 287.
[868] Ibidem.
[869] Ibidem, p. 288-90.
[870] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Independência e Dinheiro*. Op. cit., 1982, p. 291.

arte e indústria cinematográfica, apesar de continuar "a sonhar com a vitória decisiva do primeiro termo". [871] Diante desta perspectiva, o historiador avança ao analisar a presença de certo maniqueísmo que transforma os diretores em heróis e os produtores em vilões, lugar comum desmobilizado com o destaque de produtores munidos de preocupações estéticas e realizadores competentes tecnicamente e seu inverso do ponto de vista artístico. Esta concepção em primeiro momento pode parecer talvez óbvia ou de pouca importância, mas examinada no conjunto da obra, ganha força ao notarmos a preocupação de Paulo Emílio em formar culturalmente, ou artisticamente, os quadros do cinema nacional, pois afinal, apenas o emprego de bons técnicos e de bons equipamentos não resolveria a questão artística.

Ao refletir sobre a independência do artista em relação aos produtores, Paulo Emílio vê no caso de Welles uma boa oportunidade para demonstrar como as experiências artísticas muito custosas do cineasta, e que legitimaram a interrupção de seu trabalho – fato compreensível do ponto imediato, mas no que se refere à história, os custos elevados (entre 1 e 4 milhões de dólares no período) constituem-se como um pequeno investimento. É a partir da análise histórica da importância do realizador que Paulo Emílio afirma a grande importância artística e econômica de suas experiências, "[...] se pensarmos em termos de vitalidade e atrativos novos que a vulgarização das ideias de Orson Welles trouxe para o cinema americano da década dos quarenta" e sua significação para a formação de novos realizadores a partir dos anos 1950, [872] apesar do pessimismo que se abateu sobre o cineasta, como percebemos em sua declaração retirada por Paulo Emílio do livro *L´Amour du Cinéma*, de Claude Mauriac:

> O cinema não é uma arte. O cinema mudo poderia ter se tornado uma arte, mas os engenheiros não lhe deram tempo. Para mim, o cinema não é arte como também não o são a ilustração e o jornalismo, com os quis tem vários pontos comuns: público imenso, necessidade de trabalhar depressa. O que talvez o impeça de atingir a dignidade de uma verdadeira arte é a falta de tradição [...]. Creio na morte do cinema. Basta ver a energia desesperada com que tentam reanimá-lo, ontem com a cor, hoje com as três dimensões: não lhe dou quarenta anos de vida. [873]

Curiosamente Paulo Emílio destaca essa declaração de Welles que o conecta diretamente àquela velha polêmica do mudo contra o falado, que ganhou força com a exibição de *Cidadão Kane* no Brasil. Ao associar o cinema com a ilustração e o jornalismo, linguagens de alta reprodutibilidade técnica, para citar Benjamin, Welles encarna o pessimismo dos fãs do cinema mudo com a desordem artística causada pelo som e avança ao decretar a morte ao

[871] Ibidem, p. 292.
[872] Ibidem, p. 293.
[873] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pessimismo e Militância*. Op. cit., 1982, p. 305.

observar um desenvolvimento artístico profundamente descontínuo, cada vez mais limitado à técnica e aos procedimentos industriais de produção. Ao elencar o comentário dentre suas considerações, Paulo Emílio procura apresentar "o estado de espírito" do realizador diante do fracasso de seus últimos filmes, que o levaram a ruína financeira. Finalmente, após percorrer a obra teatral e cinematográfica de Welles, Paulo Emílio afirma que Welles seria "[…] antes de tudo um militante da fantasia, e convirá que mesmo eventualmente moribundo o cinema ainda ocupa o ser mais amplo do moderno mundo imaginário". [874]

A defesa última do lugar do cinema na sociedade propiciou ao crítico colocar o desenvolvimento da história do cinema em relação às condições artísticas e sociais de determinada época, seja referente ao conjunto da sociedade ou à biografia específica de um realizador, onde aparecem as tensões, negociações e concessões entre o realizador e os produtores, no caso de Welles, os empresários, já Eisenstein, o Estado soviético.

3.10 - A estética social de Renoir e Grierson

Sobre a obra de Jean Renoir, Paulo Emílio escreveu um ensaio publicado em quatro partes: *Renoir e a frente popular*; *Outra face de Jean Renoir; Espiritualidade e Prazer*; *O filho de Auguste Renoir*. Paulo Emílio repete a mesma estratégia narrativa que adotou nos ensaios anteriores: começar sua explanação ao evocar uma memória pessoal, de uma discussão que teria ouvido entre amantes do cinema, ou, no caso dos filmes de Jean Renoir, da memória que cultivava de sua estada forçada na prisão do Paraíso, de onde ele e seus camaradas fugiram por um túnel cavado que dava no quintal vizinho e alguns meses depois, ele já se encontrava em Paris.

Entre ambos os acontecimentos, Paulo Emílio não cita, porém a própria recaptura, ou ainda, a dispensa de sua condenação, o que abre espaço ao leitor imaginar menos a figura do estudante liberado do que a do exilado – impressão fortalecida ao salto em direção a Paris, momento em que assistiu pela primeira vez ao filme *A grande ilusão*, de Jean Renoir, primeiro filme que veria mais de uma vez, atraído pela cena em que a fuga dos prisioneiros franceses durante a I Guerra Mundial retratada no filme remetia diretamente a sua experiência recente. Para o crítico, esse motivo inicial deu lugar a motivações que nada tinham de autobiográficas, mas também não estavam relacionadas "a consciência de um fato estético novo". [875]

---

[874] Ibidem, p. 305.
[875] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Renoir e a frente popular*. Op. cit., 1982, p. 330.

O crítico analisa a recepção do filme à época e destaca que "não havia mérito nenhum" em se gostar do filme em 1937, pois conservava o "colorido social" da época em que uma série de leis sociais ligadas ao nome de Léon Blum. À época da frente popular, Renoir era definido como "um artista de estilo realista e participante da ação social" ao dividir-se entre empreendimentos teatral e cinematográfico. Se na peça *O nascimento de uma cidade,* ao cominar ação dramática e balé de massas Renoir situa seu espetáculo "no futuro e fora de qualquer lugar definido", no filme *A Marselhesa,* Renoir estabelece um paralelo entre a revolução francesa e o seu presente, ao narrar nobres, guardas suíços, padres, e tipos populares a partir de uma perspectiva simpática, o que demonstrava a habilidade política do realizador, conectado aos propósitos da Frente Popular que disseminava um sentimento de generosidade difusa que se apresentava como estratégia de resistência às investidas do discurso de ódio fascista. É nessa atmosfera que Paulo Emílio compreende os filmes *A Marselhesa* e *A Grande Ilusão*, sob uma perspectiva antimilitarista que compreende que "a demarcação das classes sociais é mais nítida e profunda do que as fronteiras nacionais", além de participar do movimento social e da atmosfera psicológica de sua época, Renoir age diretamente ao realizar o filme de propaganda para o Partido Comunista Francês (*La Vier est à Nous*). [876]

Em conjunto, Paulo Emílio considera que esses filmes são capazes de traçar um perfil muito nítido do realizador a partir do comentário a atmosfera desses filmes. É interessante notar que o comentário à atmosfera do filme se configura enquanto continuidade do procedimento crítico adotado na Revista *Clima* para analisar outros filmes franceses produzidos antes da II Guerra Mundial. Ainda no primeiro artigo, sentimos o entrecruzamento entre a experiência do crítico em relação a atmosfera que havia participado aliado ao comentário à recepção ao filme *A Regra do Jogo* antes e depois do conflito – procedimento crítico historiográfico já desenvolvido para a análise da obra de Jean Vigo e da recepção do filme *Zero em comportamento*. Paulo Emílio observa que críticos, público e ele mesmo não entenderam o filme à época do lançamento, poucas semanas antes do início da guerra, mas que agora aparecia para ele e para muitos críticos e historiadores de cinema como não apenas a obra prima de Renoir, mas o melhor filme francês e um dos melhores do mundo. É provável que a breve carreira do filme, ao ser retirado de circulação pela censura militar ao considerar o filme como um atentado moral a nação, assim como a obra de Jean Vigo.

[876] Ibidem, p. 331-33.

O paralelo Vigo/Renoir ganha força ao conectar a metodologia historiográfica desenvolvida por Paulo Emílio e sua experiência pessoal enquanto espectador de cinema, no calor da hora e após a guerra, com distanciamento histórico, momento em que a livre circulação dos filmes aliada ao trabalho da Cinémathèque Française na recomposição dos filmes permitiram que sua obra fosse revisitada sob uma nova ótica, marcada pela propaganda e pelos horrores da guerra.

No segundo artigo da série, intitulado *Outra face de Jean Renoir*, não é por acaso que Paulo Emílio trata do retorno dessas obras às telas após a guerra, como os filmes *Zero em comportamento*, de Jean Vigo, *Espoir*, de André Malraux e *La partie de Campagne*, de Renoir, que havia ficado inédita por 10 anos. Segundo Paulo Emílio, a apresentação do filme inédito de Renoir significou para muitos jovens o primeiro contato com a obra do cineasta. Ao contrário das obras anteriores, caracterizadas pelo estilo realista e ação social, no filme o fato de que o elemento social é ausente teria disseminado nos jovens da época profunda desconfiança para com os críticos anteriores. Ao contrário do realismo, o estilo era predominantemente impressionista marca a história de amor "doce e melancólica até uma conclusão sem esperança" que destoa da atmosfera de simpatia humana dos filmes anteriores a guerra – fato que contribuiu decisivamente para desfazer a imagem de Renoir "traçada pela crítica antes da guerra". [877]

Após as suspeitas levantadas pela apresentação ao público do filme *La Partie de Campagne*, o relançamento do filme *A Regra do Jogo* invalidou definitivamente a velha crítica aos filmes de Jean Renoir, apesar do filme não ter encontrado eco senão entre o público de iniciados em cultura cinematográfica. Ao observar a disparidade entre a crítica antes e depois da guerra, Paulo Emílio observa que a reprovação aos críticos não se pautou tanto nos valores propriamente cinematográficos, mas a incompreensão que manifestaram pela natureza da obra ao compreendê-la apenas como uma "sátira ao comportamento humano da classe dirigente francesa", mas negligenciaram o outro lado do "díptico" que se desenvolve paralelamente, ao representar o fato que os empregados estão submetidos "ao mesmo mecanismo impiedoso e desumanizador da regra. Os ecos sociais da fita são amortecidos por um pessimismo global e profundo em relação à natureza humana". [878]

No filme, os personagens são apresentados como complexos e contraditórios, que denotam do talento de construção cinematográfica do realizador ao entrelaçar as intrigas sentimentais que transcendem as regras do jogo e que passam a se articular com extrema

[877] Ibidem, p. 334.
[878] Ibidem, p. 335.

violência nessa comédia humana fixada pelos críticos a partir do parentesco com a literatura naturalista de Émile Zola e com a tradição da crueldade do século XVIII, onde figuram aos nomes de Choderlos de Laclos e o Marquês de Sade, ao mesmo tempo em que seus personagens conservam uma vibração humana de origem romântica. Apesar das características do filme e o descompasso com a crítica, Paulo Emílio afirma que *A Regra do Jogo* "exprimiu o seu tempo. Retrospectivamente, o filme revela-se impregnado de um tom de amarga profecia", pois sabia que a guerra era inevitável. [879]

No terceiro artigo, Paulo Emílio analisa a recepção da obra estadunidense de Renoir, em especial o filme *The River*, filmado na Índia e que gerou bastante surpresa ao combinar as técnicas do documentário à atmosfera do romance inglês. Apesar de ter sido criticado por não estabelecer uma unidade no filme, Paulo Emílio afirma que esta unidade é construída em um "sutil porém sólido o tecido social que une as expectativas dramáticas de personagens ocidentais ao quadro exótico em que se encontram, [...] a da civilização hindu" e que inaugura em sua obra traços de espiritualidade também observados no filme *O Homem do Sul*, mas que principalmente á anuncia a mutação de seu estilo ao retornar para a Europa e onde o "descaso evidente pelas fórmulas generalizadas de construção dramática" que se devem "muito mais ao florescimento de uma situação ou ao gosto por uma atmosfera". [880]

Ao retornar a Europa, Paulo Emílio afirma que Renoir se reencontra com temas desenvolvidos antes da guerra e que comprovam que apenas no velho continente o cineasta encontrou o ambiente favorável para representar valores capazes de satisfazer em um mesmo movimento os sentidos e a inteligência, ao retratar no filme *French Can Can*, inspirado no criador do Moulin Rouge e que propicia uma representação do célebre espetáculo repleto de acrobacias endiabradas, provocações eróticas e improvisações, além, é claro, do *can can* propriamente dito. Ao criticar o filme recupera o comentário de André Bazin ao afirmar que oferece um aspecto pictórico novo ao cinema ao integrar um estilo pictórico ao seu desenvolvimento no tempo, ou seja, ao encontrar um novo equilíbrio entre a linguagem cinematográfica e o estilo do realizador. [881]

Após essa ordem de preocupações, Paulo Emílio repete a estratégia empregada nos estudos sobre Jean Vigo ao procurar estabelecer alguma filiação entre o estilo de Jean Renoir e seu pai, o pintor Auguste Renoir, a quem após a guerra tanto a crítica quanto o cineasta passaram cada vez mais a estabelecer relações e referências entre pai e filho. Ao analisar a

[879] Ibidem, p. 337-38.
[880] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Espiritualidade e Prazer*. Op. cit., 1982, p. 340.
[881] Ibidem, p. 341-42.

relação, Paulo Emílio retrata Renoir como um jovem disposto a escapar da sombra do pai em sua juventude, mas a participação e os ferimentos na primeira guerra o teriam demovido da ideia de prosseguir com a carreira de oficial do exército. O aparecimento dos filmes de Chaplin e a fascinação pelo cinema americano logo o atraíram para a carreira cinematográfica, que nos anos 1920 produziu filmes como *Une Vie sans Joie, La Fille de l´Eau* e *Nana*, a obra levada em mais alta conta pelo realizador, onde se combinam ao mesmo tempo a adaptação literária da obra de Émile Zola à influência do filme *Esposas Tolas*, de Erich von Stroheim, que havia visto dez vezes. O filme teria mudado o modo como o diretor via o mundo, que então passou a fazer um estudo do gesto francês através do estudo da pintura produzida por seu pai e os pintores dessa geração, tendo como primeiro resultado o filme *Nana.* A partir da menção a profunda pesquisa de Bazin sobre Renoir, Paulo Emílio parafraseia o crítico francês ao comentar o filme *French Can Can*, onde "[…] processa-se fusão entre o tempo subjetivo da contemplação e a duração objetiva da metamorfose fílmica", que podemos observar ao sentirmos uma emoção puramente pictórica sem importância dramática. Além das filiações estéticas com a obra de Auguste Renoir, Paulo Emílio destaca que o cineasta ao envelhecer se aproxima do vulto paterno, mas ao mesmo tempo como alvo da influência de seu filho, Alain Renoir, professor de história medieval ao questionar o problema do subjetivismo em arte e da confissão do artista, ao concluir que o artista não se representa tão bem como o faz ao representar os outros, ou seja, o melhor autorretrato do artista não seria o que pensa sobre si ou como se representa, mas o que pensam sobre sua obra, retrato próprio de sua existência. [882]

Em conjunto, sentimos no ensaio sobre Jean Renoir alguns parentescos com a o método histórico delineados na obra sobre Jean Vigo ao estudar a recepção antes e depois da guerra, aqui retirada da experiência pessoal de Paulo Emílio e a influência direta de Auguste Renoir sobre sua obra, momentos de inovações estilísticas, novas adequações entre o estilo pictórico e seu desenvolvimento no tempo. No comentário aos filmes de Renoir Paulo Emílio estabelece noções relacionadas ao desenvolvimento da obra do realizador em relação à atmosfera de sua época, sua biografia e os desenvolvimentos estilísticos que foram operados entre as experiências do realizador na Europa e em outros países oferecem a noção de que sua obra é expressão de uma sociedade, antes e depois da guerra, do Frente Popular aos estudos da pintura francesa, o comentário de Paulo Emílio valoriza os vínculos profundos entre o homem e seu tempo, mas também com sua cultura, apesar das eventuais disparidades entre a

[882] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O filho de Auguste Renoir*. Op. cit., 1982, p. 344-48.

obra e o alcance da crítica. Do ponto de vista estilístico, Paulo Emílio sugere que Renoir abandona o estilo anterior à guerra ao integrar seu estilo pictórico ao movimento, o inverso que seu pai havia operado na pintura, ao integrar o movimento em seu estilo pictórico.

Na abordagem de Paulo Emílio, estilo e sociedade aparecem indissociáveis na composição de uma linguagem cinematográfica capaz de atender aos desafios do cinema moderno e o conjunto de técnicas documentais e narrativas que dentro da perspectiva histórica dos autores da época chegava ao seu equilíbrio. Ao analisarmos os conjuntos de ensaios sobre Jean Renoir, Eisenstein e Orson Welles, podemos observar o profundo amadurecimento crítico e historiográfico que procura forjar mediante o estudo das lições artísticas do passado um caminho possível para a formação de um cinema brasileiro adequado ao mesmo tempo, às nossas capacidades produtivas e nossa constituição psicológica enquanto povo. Vejamos agora qual influencia de realizadores como John Grierson poderiam exercer sobre os atuais e futuros quadros de críticos e principalmente, de cineastas brasileiros.

Do grande volume de artigos que Paulo Emílio publicou no *Suplemento Literário*, talvez o conjunto de artigos sobre John Grierson seja o mais importante para compreendermos as expectativas do crítico em relação à formação do cinema brasileiro pautado em uma estética social e um paradigma produtivo condizente com a "situação colonial". Examinaremos a questão mais à frente. Antes, examinaremos como Paulo Emílio conduz o assunto e desenvolve sua argumentação nos artigos *A lição inglesa*, *A ideologia de Grierson* e *A ação de Grierson*, montagem que pressupõe tratar da filmografia de Grierson ao nos apresentar o que com ele poderíamos aprender ao estudar sua formação ideológica e sua estratégia de ação ao conceber o cinema enquanto um instrumento pedagógico de transformação social.

A publicação dos artigos de Paulo Emílio ocorre em um contexto oportuno, ou digamos, catastrófico, pois é, como já trataram Correia Jr. e Melo Souza, e o próprio Paulo Emílio, a partir do incêndio de janeiro de 1957 que a Cinemateca recebe solidariamente doações de arquivos fílmicos e não fílmicos para a recomposição de seu acervo, entre elas, a doação de 24 filmes doados pelo governo britânico à instituição, ou ainda, se formos pensar de antemão no paradigma produtivo aplicado na produção cinematográfica, à derrocada da Vera Cruz e seu sonho industrial, tratado a contento por Maria Rita Eliezer Galvão em seu livro *Burguesia e Cinema: O caso da Vera Cruz*. Desse modo, a doação chegava a boa hora, e Paulo Emílio adota este ponto de partida para fixar a genealogia da recepção das lições de Grierson e sua escola de documentaristas no Brasil. Para o crítico, a primeira vez que se têm notícia no Brasil da escola é o artigo Um nome brasileiro na cinematografia mundial,

publicado no primeiro número da *RASM – Revista Anual do Salão de Maio*, editada por Flávio de Carvalho em 1939. A menção à publicação do artigo de Flávio de Carvalho sobre o cineasta Alberto Cavalcanti permite ao crítico tratar do pioneirismo do artista nos campos da arquitetura, do teatro e do retrato. No artigo, Carvalho trata da biografia de Cavalcanti a partir de informações colhidas junto ao pintor Antônio Gomide, através do qual pode precisar a participação de Cavalcanti na produção de *Feu Matias Pascal* e *L´Inhumaine*, ambos de Marcel L´Herbier. Segundo Carvalho, Cavalcanti "[…] procurou sempre efeitos novos dentro da concepção moderna de luzes, claros-escuros e novas formas". [883] Além de Gomide, Paulo Emílio descreve o emprego da revista Studio como fonte empregada por Carvalho sobre o filme Mar do Norte, dirigido por Alberto Cavalcanti e Harry Watts, sobre a vida dos pescadores de Aberdeen. Para a revista, citada entre aspas por Carvalho, o documentário, "mais do que todos os outros, mostrou grande adiantamento pela combinação da realidade á simplicidade" ou ainda, que o filme era "a realidade na sua mais profunda significação". [884]

Apesar do pioneirismo de Flávio de Carvalho, Paulo Emílio afirma que a recepção da escola documental inglesa não teve sequência no Brasil, sendo apenas ativada após seu retorno ao país, 10 anos depois. É a partir de Cavalcanti que começa a se conhecer mais amplamente Grierson no país, frequentemente mencionado em "conferências, entrevistas, conversas, exibindo para colaboradores, amigos ou cineclubes algumas obras de cuja produção participara e que constavam de sua filmoteca particular", [885] como havia mencionado anteriormente Bazin, a caverna de cultura cinematográfica que era a casa do realizador em São Bernardo do Campo. Finalmente, após traçar a recepção da escola de documentaristas no país, Paulo Emílio afirma a importância do conjunto de 24 filmes que balizam a atividade da escola entre *Drifters* (1929) e o filme *The Good Life* (1951), de Humphrey Jennings, diretor que veio a falecer durante as filmagens na Grécia, vítima de uma queda acidental, que segundo o crítico, "foi a maior perda sofrida pelo cinema da Inglaterra desde a partida de Hitchcock" para os Estados Unidos. [886]

Após precisar a recepção do filme e a significação da doação inglesa para a cultura cinematográfica brasileira, Paulo Emílio analisa as relações entre o cinema de Grierson e o comércio cinematográfico, situando- o "à margem", de onde pode frutificar suas iniciativas a

[883] CARVALHO, Flávio. *RASM – Revista Anual do Salão de Maio*. N. 1. São Paulo: III Salão de Maio, p. 78.
[884] Ibidem, p. 79.
[885] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A lição inglesa*. Op. cit., 1982, p. 308.
[886] Ibidem, p. 308-9.

partir do mecenato do Empire Marketing Board, [887] dirigido por sir Stephen Tallents e cuja missão era "revitalizar a noção de Império Britânico que estava caducando". [888] Outro ponto desta ordem interessante é notar a ressalva ao caráter conservador da iniciativa como oportunidade para o jovem escocês "impregnado de ideias socialistas, 'meio presbiteriano, meio marxista'", definição que empresta do livro *Filme e Realidade*, de Cavalcanti, para demonstrar como a necessidade de "novos métodos e ideias originais" abriu caminho para "a ação social e cinematográfica de Grierson" e o estímulo que retirava desta "discreta rebelião". [889] Grierson iniciou o recrutamento e sua proposta atraiu jovens realizadores como Basil Wright, Paul Rotha, Harry Watt e Arthur Elton, com os quais realizaram inúmeras ações nos quatro primeiros anos à serviço do Empire Marketing Board. Como aponta Paulo Emílio, quando a entidade foi dissolvida, ao perder sua função com a mudança da legislação em 1933, que garantia a liberdade de comércio às colônias, o grupo rapidamente foi incorporado em uma seção nos Correios e Telégrafos – GPO (General Post Office) Unit, no qual alcançou com seus filmes uma notoriedade internacional. [890]

Após delimitar as vias institucionais que os documentaristas ingleses haviam estabelecido para fomentar a ação social cinematográfica, Paulo Emílio posiciona como "figura inspiradora" da escola o cineasta americano Robert Flaherty, diretor de Nanook, filme que trataremos mais à frente. É necessário dizer apenas, como faz o crítico em seu ensaio, que as filmagens do filme *Homem de Aran* (1934), sobre a vida dos habitantes de uma ilha isolada da Grã-Bretanha, divisam a apreciação dos jovens documentaristas entre filmes como *Nanook, o Esquimó* (1922) e *Moana* (1926) e *O Homem de Aran* (1934), para quem Flaherty "parecia-lhes limitar-se à luta do homem eterno contra a natureza eterna e consideraram como fuga a preferência [...] em manifestar o seu lirismo, através de uma humanidade arcaica e inocente". [891]

> Preocupados em reformar a sociedade, Grierson e seus discípulos procuravam, longe da técnica simplista e afirmativa da propaganda, dramatizar documentos da realidade de seu tempo, a fim de provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos. [892]

---

[887] O Empire Marketing Board foi formado em maio de 1926 para estimular o comércio no interior do Império Britânico, além de persuadir os consumidores das colônias espalhadas pelos continentes Africano e Asiático a adquirir os produtos da metrópole. Entre suas atribuições originais estava a de apoiar pesquisas científicas, promover análises econômicas e se encarregar da publicidade do comércio imperial. Consultado em https://en.wikipedia.org/wiki/Empire_Marketing_Board. 15/06/2018.
[888] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A lição inglesa*. Op. cit., 1982, p. 308.
[889] Ibidem.
[890] Ibidem.
[891] Ibidem, p. 309.
[892] Ibidem.

Sempre segundo Paulo Emílio, a militância realista e social dos documentaristas ingleses era inseparável das pesquisas formais, cujo objetivo não estava na perfeição, mas na capacidade em intensificar a comunicabilidade entre os filmes e o público. Para o desafio – realizar filmes notáveis artisticamente e ao mesmo tempo distante dos filmes muitas vezes herméticos das vanguardas, "Grierson procurou harmonizar o conteúdo social e prático das fitas com formas de vanguardismo estético", o que o motivou a recrutar realizadores como o brasileiro Alberto Cavalcanti, cuja atividade na vanguarda cinematográfica francesa nos apresentou o filme *Nada além das horas* (1926), e o cineasta Humphrey Jennings, então poeta e pintor surrealista, autor de filmes como "*Family Portrait, Diary for Timothu e Listen to Britain*, são um caleidoscópio de alusões intimas aos costumes, à cultura e às manias da Inglaterra". [893]

Após esta pequena descrição do desenvolvimento histórico do documentário na Inglaterra, Paulo Emílio demonstra como o grupo foi incorporado pelo ministério da informação, se multiplicou na esfera público e privada e formou o "Film Center, órgão de consulta e orientação", coordenada por Grierson responsável pelo desenvolvimento de documentários no país e que sob a guerra, emprestou suas lições ao representar "o heroísmo do homem comum na adversidade", e não é por acaso que a descrição do desenvolvimento institucional do movimento é tratado pontualmente e de maneira bastante informativa, de tal modo que o paralelo com o projeto político-pedagógico da Cinemateca apareça no modo como poderíamos organizar a produção cinematográfica e se constituía em uma fabulosa oportunidade, "precisamente no momento em que a meditação séria sobre a lição da escola inglesa poderá causar ao nosso cinema um bem incalculável":

> Os governos do Estado e do Município, através de iniciativas de suas comissões de cinema, resolveram encorajar a produção de documentários. É um perigo e uma esperança. O perigo consiste, por um lado, em os representantes do poder público serem levados a uma concepção publicitária e imediatista do documentário, e por outro em que nossos produtores prolonguem com o auxilio do dinheiro público suas medíocres atividades. Resta, porém, a esperança de que os governos façam seus agentes compreenderem a nobre função de verdadeira relação pública que o cinema documentário pode exercer, e que os produtores compreendam uma das missões do cinema brasileiro, a de revelar nossa realidade a governantes e governados. [894]

Como podemos observar, Paulo Emílio antevê os caminhos que o incentivo institucional ao documentário poderia significar no contexto brasileiro e parece anunciar o emprego oficial do documentário, responsável por amparar realizadores oficiais como Jean Manzon, mas que também poderia se constituir como aprendizado aos jovens realizadores e

[893] Ibidem, p. 309-10.
[894] Ibidem, p. 310.

sua participação nas questões do país, servindo como um instrumento ao mesmo tempo político e pedagógico, para governantes e governados, ambos ignorantes no que se refere à realidade brasileira e que necessariamente serviria de inspiração aos jovens realizadores do ponto de vista técnico e artístico.

Um dado que corrobora com nossas interpretações se dá mediante a observação que após dois meses da publicação dos artigos de Paulo Emílio sobre John Grierson, o realizador em pessoa visita São Paulo e nos oferece um recorte preciso da concepção ideológica do realizador sobre o uso dos documentários. Na palestra que realizou no auditório do Museu de Arte Moderna, no dia 4 de Julho, Grierson apresenta "*Uma nova posição ante as fitas documentárias*", provavelmente assistida pela audiência do Curso para dirigentes de cineclubes. O jornalista apresenta Grierson ao público a partir das informações retiradas da palestra onde aborda temas de muito interesse, como os problemas econômicos do cinema, acreditando que "somente os governos e as grandes indústrias podem fornecer aos produtores de documentários os meios materiais de realizá-los" e advertiu aos brasileiros que nossos documentários "encontrariam mercado fácil em todo mundo". [895]

Como exemplo concreto, Paulo Emílio afirma que em um programa de TV desenvolvido sob sua responsabilidade transmitia semestralmente entre 70 e 100 documentários. Ao apresentar as grandes possibilidades para os documentários, o jornalista destaca entre aspas uma frase interessante do realizador: "Já tirei de governos 20 milhões de libras [...] para fazer documentários". Se dirigindo diretamente aos sul-americanos, a matéria afirma que Grierson quis demonstrar que havia então um interesse dos governos sul-americanos em filmar seus próprios países, a fim de produzir imagens que publicizassem no exterior as qualidades e as possibilidades destas respectivas repúblicas, mas também adverte que documentários realizados por estrangeiros poderiam conter representações reduzidas ao exotismo e a pobreza do país. [896]

Mediante o conjunto de precauções e oportunidades que se abriam no horizonte brasileiro, certo é que dois anos depois coincidentemente, ou não, foi produzido e lançado o documentário *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, o primeiro documentário brasileiro a demonstrar que a simplificação dos procedimentos técnicos poderia dar vulto à nossa realidade, conquistar o estrangeiro e servir na instrução de nosso povo. Outra correlação evidente entre Grierson e Arraial é o fato de que, assim como *Drifters* (1929) o filme de Saraceni e Carneiro trata da vida dos pescadores do Arraial, em luta contra

[895] Uma nova posição ante as fitas documentais. Jornal *O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 5 jul. 1958, p. 07.
[896] Ibidem.

as severas transformações de seu modo de vida produzido pela instalação da Companhia Nacional de Álcalis. Como pontuamos no artigo *A Formação do Cinema Novo: O caso Arraial do Cabo,* o filme conquistou três prêmios internacionais e legitimou o paradigma produtivo do Cinema Novo ao gerar um grande debate nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. O próprio Glauber Rocha escreveu dois artigos sobre o tema, atacando diretamente os documentários oficiais de Manzon, [897] responsável por apresentar o Brasil em todo o seu exotismo.

Após estabelecer em seu artigo inicial de que modo os filmes de Grierson poderiam participar na formação do cinema brasileiro, Paulo Emílio sistematiza em sua análise a formação ideológica do realizador no artigo *A ideologia de Grierson*, publicado em 26 de abril de 1958 no *Suplemento Literário*. No artigo, Paulo Emílio analisa a biografia do cineasta, quem dedicou trinta anos de sua vida "para tornar mais aprazível, digno e razoável o mundo em que vivemos". [898]

Ao descrever a biografia do cineasta, mesmo procedimento que aplicara na análise da obra de Jean Vigo, Orson Welles, Serguei Eisenstein, Jean Renoir, etc., Paulo Emílio introduz a descrição da ideologia de Grierson a partir de sua condição enquanto filho de um professor do primário que na década de 1910 introduziu em sua escola, frequentada por filhos de mineiros e camponeses, uma cantina e o uso do cinema como complemento didático. Do ponto de vista ideológico, o professor Grierson acreditava do ponto de vista individual de que o saber era poder dentro de uma sociedade competitiva, mas do ponto de vista prático, o jovem Grierson teria observado que os melhores alunos de seu pai, ao invés de se adequarem ao modelo de sociedade individual pela competição, "eram os primeiros a se insurgir contra as condições de trabalho correntes nas minas" e diante da impossibilidade de resolução individual, eram "levados a agir como parcelas de uma coletividade nas greves ou dentro dos sindicatos". Segundo Paulo Emílio, Grierson pode compreender que indivíduo e sociedade não são antagônicos, mas que cooperam para existir, de tal modo que "[…] a confiança na restauração dos valores comunitários orientou todas as suas atividades futuras". [899]

Ao lado das experiências na infância e adolescência, foi decisivo na formação do cineasta o estudo de filosofia e "os três anos e meio de serviço militar cumprido nos barcos de patrulha e caça minas", de onde sairá o tema de seu filme mais famoso, *Drifters* (1929), que analisaremos a seguir. Após esse período, Grierson recebeu uma bolsa da Rockfeller para

[897] ZANATTO, Rafael M. Formação do Cinema Novo: O Caso Arraial do Cabo. São Paulo: *Revista da Cinemateca Brasileira*, 2012, p. 46-59.
[898] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A ideologia de Grierson*. Op. cit., 1982, p. 309-10.
[899] Ibidem.

Ciências Sociais, ao analisar "o mecanismos de funcionamento da opinião pública", onde o cinema dividia espaço com instrumentos como o jornalismo e o rádio, e aprendeu novas técnicas de jornalismo introduzidas por William Randolph Hearst. As lições apreendidas nos Estados Unidos convenceram Grierson da possibilidade "de substituir a fórmula educacional da acumulação de fatos por métodos de apreensão dramática da realidade moderna". Ao retornar a Inglaterra, Grierson já estava ciente dos passos que iria tomar, particularmente através do cinema. [900]

Detendo-se nas influências artísticas de Grierson, Paulo Emílio chama a atenção para a importância da tradição cinematográfica soviética, como os filmes de Eisenstein, que estudamos na primeira Unidade de nosso curso. Contudo, a principal figura inspiradora foi o cineasta americano Robert Flaherty, diretor de *Nanook, o esquimó* (1922), documentário sobre a vida de um esquimó e sua família nas paisagens gélidas do Ártico. De todo modo, Grierson e seu grupo avançavam frente ao mestre ao manter a posição original: o emprego do cinema como ação social imediata, mas conservavam a marca da profunda missão de Flaherty: "revelar a poesia e a nobreza da humanidade comum e do trabalho". [901]

Apesar da admiração por *Nanook*, Paulo Emílio destaca que Grierson se opõe às duas principais tendências do documentário, classificadas por ele como romântica e sinfônica. A primeira tendência, representada por *Nanook* (1922), parecia a Grierson rousseauniana demais, calcada no mito do bom selvagem, puro, intocável pela vida em sociedade. O diretor a considerava uma influência debilitante para sua escola, pautada na responsabilidade pública de participar da realidade contemporânea. A segunda tendência, a sinfônica, era representada pelo filme *Berlin, sinfonia de uma grande cidade* (1926), de Walter Ruttmann, no qual ele aplica os recursos da montagem para narrar o dia da metrópole alemã. O filme é uma melodia de imagens que caracterizam o ritmo alucinante da vida da metrópole, repleta de carros e transeuntes a atravessar suas vias, máquinas a se mover e trabalhadores a agir como engrenagens. Perfeitamente formal, mas acusado pela crítica de tornar os seres humanos meros objetos, subjugados pelo modo de vida da grande cidade. Segundo Paulo Emílio, Grierson teria compreendido que "[...] a preocupação fundamental pelo jogo e o ritmo das formas produz no espectador um efeito superficial próximo da emoção causada, digamos, por uma parada militar". [902] Para Grierson, a tendência romântica, ao se ater ao mito do bom selvagem, implicitamente confronta o realismo defendido pela escola. Já a sinfônica,

[900] Ibidem, p. 311-12.
[901] Ibidem, p. 313.
[902] Ibidem.

representada pelo filme *Berlim, sinfonia de uma grande cidade, de Walter Ruttmann*, presta um desserviço ao transformar seres humanos e fluxos vitais em meros objetos, subjugados à constelação de ritmos da metrópole. Assim, podemos dizer que ambas as tendências confrontam a concepção teórica do cineasta: o realismo.

Sob os auspícios do Empire Marketing Board, Grierson filmou *Drifters* (1929). No filme que narra o cotidiano dos pescadores britânicos de arenque do Mar do Norte, Grierson aplica as lições apreendidas através dos anos, ao combinar lições estéticas à representação precisa da realidade dos pescadores, como as imagens das violentas ondas do mar que o barco enfrenta em mar aberto. O filme retrata com perfeição a realidade da vida em alto mar, retratada naturalmente a partir da experiência do cineasta nos anos em que serviu a Inglaterra. Segundo Paulo Emílio, o filme gozou de um sucesso inesperado para um filme mudo à época dos falados que tratava da vida dos pescadores de arenque e agradou os "mais variados públicos, desde as personalidades oficiais até as audiências das salas comerciais, fortaleceu sua posição, e ele obteve fundos relativamente importantes para continuar seu trabalho". [903]

Com o sucesso do filme, ao contrário do esperado, Grierson não se lançou a novos projetos pessoais, mas direcionou suas energias ao recrutar quadros de jovens cineastas, segundo Paulo Emílio, "prova de que realmente subordinava a expressão pessoal à ação social. Dos mil e tantos filmes resultantes de sua atividade, realizou pessoalmente apenas *Drifters*". [904]

Como vimos anteriormente ao mencionar o trabalho de Cavalcanti, a questão artística não era ignorada por Grierson, e Paulo Emílio aprofunda a reflexão sobre a função social do cinema dentro da concepção ideológica do cineasta. Ao contrapor o protagonismo individual à ação coletiva, a concepção artística fundamentada em sua capacidade de esclarecer a partir da apresentação da verdade e favorecer uma tomada de ação, mas a figura do artista individual, autor, era por ele destituída, a fim de esfacelar os mitos individuais para consolidar em seu lugar a importância da cooperação, a mesma que observamos no esforço dos pescadores em recolher as redes na praia, imortalizada na bela fotografia de Mário Carneiro. Dentro desta concepção ideológica, Paulo Emílio afirma que "[…] se um documentário for honesto, lúcido, profundamente sentido e se satisfazer os melhores fins da cidadania, necessariamente será belo", [905] concepção oposta ao conceito tradicional, que para Grierson significava "o reflexo da riqueza, do ócio egoísta e da decadência estética". Apesar da preocupação estética de

[903] Ibidem, p. 312-13.
[904] Ibidem.
[905] Ibidem, p. 313.

Grierson, ao contratar realizadores como Cavalcanti, o conteúdo social do filme ou o modo que ele pode atuar como mecanismo de transformação social continuou no centro de suas preocupações. Como afirma Paulo Emílio:

> […] Grierson não se limitava a fazer exigências artesanais, mas explicava aos discípulos que, levando suas câmeras para os mercados, fábricas, navios, serviços públicos, iriam encontrar um material ainda não tratado poeticamente. Afirmava que a inspiração só nasceria de um esforço laborioso ligado ao aprofundamento cada vez maior da simpatia humana. Os objetivos sociais, sem ser explícitos, deveriam estar sempre presentes, informando a descrição dramática da realidade e justificando os fragmentos de vida escolhidos. [906]

É o que faz Mário Carneiro e Paulo César Saraceni. Antes de tudo o ponto de partida é retratar a vida dos pescadores diante do processo de transformação do modo de vida local, e das imagens do trabalho em Companhia Nacional de Álcalis, assim como o retrato social da confraternização no bar, o louco que discursa na praia, o homem que observa a praia, a mulher que prepara o café, possuem sim, como afirmou Jean-Claude Bernardet, na polêmica que exploramos em *A Formação do Cinema Novo: O caso Arraial do Cabo*, uma relação direta com as lições de Eisenstein, mas não podemos deixar de notar estes paralelos com a estética e a função social que atribuía ao cinema.

Após examinar a ideologia de Grierson, Paulo Emílio publica o último artigo da série, intitulado *A ação de Grierson, onde* posiciona Grierson mais como um educador do que um cineasta e examina o plano de ação pedagógica do realizador junto às escolas e igrejas. Apesar de não ter atingido o resultado esperado, Paulo Emílio posiciona a função do cinema dentro da concepção de Grierson sobre a formação do cidadão voltada "para a vida em comunidade" e para tanto, "confiava muito mais nos recursos de uma linguagem dramática do que nas possibilidades do discurso racional". Dentro dessa concepção, o documentário deveria dramatizar a realidade para atingir sua finalidade educacional, apesar das tentativas frustradas de aprofundar o emprego pedagógico do cinema junto às igrejas e escolas. [907]

Durante a Segunda Guerra Mundial, Paulo Emílio apresenta a ação de Grierson no Canadá, ao organizar e dirigir o National Film Board, de onde saíram realizadores como Norman Mac Laren, cuja beleza não oferecem um retrato preciso da produção de Grierson durante a guerra. Segundo Paulo Emílio, o realizador tinha "em vista os problemas específicos da comunidade, em cujo serviço se encontrava, ele reduziu ao mínimo possível a preocupação com a qualidade dos filmes para concentrar-se na quantidade e difusão". Em números gerais, Paulo Emílio apresenta uma produção anual de 300 filmes que eram distribuídos em circuitos

[906] Ibidem, p. 314.
[907] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A ação de Grierson*. Op. cit., 1982, p. 315.

comerciais, "[...] mas sobretudo através de uma gigantesca rede de distribuição que envolvia escolas, sindicatos, clubes e unidades volantes que levavam as fitas aos mais longínquos recantos do país". [908]

A descrição da formação, ideologia e ação de Grierson em seus três artigos oferecem exemplos para a produção cinematográfica, uma concepção de estilo subordinada à sociedade e uma predileção pela função social em detrimento à perfeição técnica, elementos que em conjunto encontram-se depurados dentro do plano em que paulatinamente Paulo Emílio procurava ativar no Brasil à partir da Cinemateca. Deveríamos ampliar a qualquer custo a produção de filmes, e necessariamente a simplificação dos procedimentos colaboraria com o desenvolvimento de um cinema para o Brasil. Se temos estes dados claros até aqui, a formação de um sistema de distribuição cinematográfica diversa, não reclusa ao sistema comercial visava ativar no país iniciativas similares não apensas às de Grierson, mas de Jean Painlevé na direção da Federação Internacional de Cineclubes, onde velhos filmes e novos experimentais poderiam encontrar uma tela para serem exibidos. Em conjunto, formar um sistema de distribuição independente de certo modo poderia oferecer, ao mesmo tempo, maior fôlego para a difusão cultural da Cinemateca e oferecer espaço onde novos realizadores poderiam apresentar seus filmes. Se desde a crítica ao filme *Sertão* (1949), a perfeição técnica havia deixado de ser condição essencial para se gostar de um filme, nos anos 1950 e nos artigos do *Suplemento Literário*, essa posição ganha corpo ao se consolidar em uma estratégia de ação pautada em uma estética do subdesenvolvimento.

O último ponto que gostaríamos de examinar aqui é a descrição da ação de Grierson ao assumir a chefia do Departamento de Mass Comunication, da UNESCO, em que dirigiu seus esforços para fomentar a "coprodução internacional e intercâmbio de documentários". [909] José Inácio nos informa a participação de Paulo Emílio da comissão de Mass Comunication (Cinema, Rádio e Imprensa) realizada em Paris, entre 20 de novembro e 10 de dezembro, em que atuou na Subcomissão de Informação de Massa, em que Grierson foi o relator. Os planos da comissão visavam disseminar noções de cooperação entra países desenvolvidos e subdesenvolvidos, com apoio técnico e "propostas econômicas imediatas para a resolução do problema". Melo Souza descreve a participação de Paulo Emílio na comissão, para quem o cinema era não apenas um "meio de informação e difusão", mas também uma arte. Dentro

[908] Ibidem, p. 316.
[909] Ibidem, p. 317.

desta perspectiva, a UNESCO deveria apoiar a difusão do cinema de arte através do apoio à formação de cinematecas e cineclubes. [910]

Enfim, chegamos a um momento da trajetória de Paulo Emílio onde observamos a consolidação de um projeto político-pedagógico que pensa Cinemateca e Cineclubes como um dispositivo de transformação social a partir de uma metodologia que revele as possibilidades artísticas e educativas do cinema combinadas na definição cultura cinematográfica, porque afinal, através do estudo e da realização cinematográfica poderíamos avançar com a modernização cultural do país, a partir da formação dos estudos históricos. Tanto na crítica a Sadoul quanto em seus ensaios sobre o cinema brasileiro, Paulo Emílio milita pela formação do campo de pesquisas históricas ao cobrar um método, que combine fontes fílmicas e não fílmicas no delineamento de uma narrativa histórica que comente linguagem, estilo e expressão social. No caso do cinema brasileiro, era necessário formar os arquivos e convencer colecionadores como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e Pery Ribas a compartilhar as informações prospectadas ao longo dos anos, realizar entrevistas e cotejá-las com outros depoimentos e informações complementares, precipitando inserir o país no campo internacional de pesquisas históricas, como notamos ao analisar os trabalhos do I Congresso Internacional de História (1957). Mas as ambições de Paulo Emílio teriam que esperar, assim como a expectativa com a publicação do livro de Alex Viany crescia. Era necessário aplicar à história do país critérios científicos.

Ao comentar as trajetórias de Eisenstein, Orson Welles, Jean Renoir e John Grierson, Paulo Emílio encontra o campo perfeito para a experimentação do método histórico que apenas encena ao comentar a história do cinema brasileiro, dado o grande trabalho de pesquisas que ainda deveriam ser empreendidas. No conjunto, o comentário aos cineastas comenta linguagem, estilo e expressão social em bases heterodoxas, ao rever sistematicamente as ideologias em jogo, os aspectos artísticos, o procedimento adotado nas pesquisas históricas e biográficas, que no comentário aos filmes de Grierson apresenta a discussão sobre o papel pedagógico do cinema, assim como um modelo de produção baseado na simplificação dos procedimentos técnicos, paradigma útil para aqueles que procuravam se dedicar à produção cinematográfica. A partir da Cinemateca Brasileira, era necessário impulsionar a formação cultural do campo cinematográfico a partir da formação de arquivos e pesquisas históricas que atendessem critérios científicos tanto o trato das fontes quanto no comentário à linguagem, ao estilo e à expressão social que o filme representa, bate

[910]SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 294-95.

metodológica de um método crítico voltado a influir no gosto do público. Será nesse conjunto de ambições que a cinemateca realizará o *Curso para dirigentes de cineclubes* (1958) e ampliará seu papel na formação nacional do movimento cineclubista.

Capítulo 4 – Um novo capítulo da cultura cinematográfica

Ao final da década de 1950, mais precisamente após o incêndio de 1957, a atuação de Paulo Emílio e da Cinemateca Brasileira se intensificam na formação de novos quadros de difusão cultural para o cinema brasileiro. O projeto político-pedagógico voltado à formação de um sistema capaz de conectar os velhos filmes ao destino da cultura cinematográfica no país ganha novo e decisivo impulso, a partir da realização do Curso para dirigentes de cineclubes (1958), momento no qual poderemos perceber com maior ímpeto como a cultura cinematográfica se confunde com o próprio conceito de história do cinema de Paulo Emílio.

Na ocasião, Paulo Emílio ministra a disciplina de Linguagem, Estilo e Expressão Social, momento em que pela primeira vez em seus artigos a história do cinema é narrada claramente a partir dos três fios condutores que estabelece em seu método crítico e histórico. Após a realização do curso, Paulo Emílio, Almeida Salles e a Cinemateca atuam na formação nacional do movimento cineclubista ao apoiar a realização da I Jornada Nacional de Cineclubes (1959). Como veremos, a iniciativa é concebida como parte fundamental do projeto da instituição, voltado difusão da cultura cinematográfica a partir dos cineclubes, compreendidos por Paulo Emílio como potenciais dispositivos de transformação social, como atores sociais na democratização e na pesquisa da cultura cinematográfica, brasileira e universal. Para cumprir com esses objetivos, Paulo Emílio ministra duas conferências no cineclube do Centro Dom Vital (1958), nas quais o historiador apresenta noções precisas sobre a importância da conservação e das pesquisas históricas, cuja vitalidade dependia diretamente de sua capacidade de se comunicar com o restante da comunidade, algo que poderia ganhar fôlego a partir da iniciativa cineclubista.

A fim de favorecer a formação cultural dos jovens cineclubistas que estavam em São Paulo para participar da jornada, a Cinemateca Brasileira irá realizar a Semana de Cultura Cinematográfica (jan./fev. 1959). A mostra de nome sugestivo e inédito apresentou uma seleção de 11 filmes alemães produzidos à época da República de Weimar (1919-33). No comentário ao conjunto, Paulo Emílio transita entre a maior pluralidade de aspectos artísticos, ao abarcar a linguagem cinematográfica e o estilo de realizadores; ideológicos, ao associar Ruttmann aos defensores da essência cinematográfica e ao comentar a autenticidade da obra de Murnau e a predileção de Pabst pelos temas sociais; e por último, sociais, ao analisar o contexto histórico em que estão inseridos. Veremos que será a partir dessa diversidade presente na unidade encontrada em uma fisionomia nacional que Paulo Emílio concebe uma

estratégia narrativa que posteriormente irá participar em seus trabalhos sobre a história do cinema brasileiro.

Nesse momento, o estreito vínculo entre os filmes e a comunidade não será tratado pelo historiador apenas como matéria a ser explorada nos filmes, mas a partir da qual poderíamos explicar os desafios que enfrentará ao conceber uma estratégia político-pedagógica capaz de atuar em um movimento que pretende provocar uma tomada de consciência nacional sobre a importância das pesquisas históricas, da preservação e da difusão de cultura cinematográfica, ao desdobrar a partir do comentário artístico, científico e ideológico uma narrativa histórica capaz de identificar em nossa modesta história uma fisionomia própria, uma tradição que pudesse ser nacionalmente reivindicada, como no caso dos alemães, o famoso claro-escuro, os temas obscuros da alma, etc. Será com esse propósito que a Cinemateca Brasileira irá atuar na formação das bases para o desenvolvimento do campo cinematográfico do país.

4.1- Linguagem, Estilo e Expressão Social no curso para dirigentes de cineclubes

É desfrutando desse ânimo que a Cinemateca Brasileira realiza o *Curso para dirigentes de cineclubes* (1958), pautada no objetivo de formar críticos, realizadores e agitadores culturais para atuar na produção e difusão de cultura cinematográfica. As competências ensinadas no curso compreendiam distintos aspectos da estratégia político-pedagógica da instituição, como capacitar cineclubistas no encaminhamento de discussões e na pesquisa sobre o cinema brasileiro em fontes fílmicas e não fílmicas, como nos acervos de jornais do interior ou a partir da realização de entrevistas?

O curso teve como intenção descentralizar a difusão da cultura cinematográfica 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,* organizados em uma rede interessada em difundir os velhos clássicos. 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 do estado. A proposta político-pedagógica da Cinemateca Brasileira, como ressaltou Correia Jr., [911] foi concebida a partir dos exemplos estrangeiros, como os cursos de formação da Cinémathèque Française e do IDHEC, que analisamos anteriormente.

[911] CORREIA Jr., Fausto Douglas. Op. cit., 2012.

Para Paulo Emílio, mais uma vez, a Cinemateca Brasileira tentava criar algo de grande magnitude sem passar pela fase do aprendizado.

A tradição cineclubista francesa e italiana foi analisada por Paulo Emílio como exemplo e orientação para as atividades dos cineclubes no Brasil, que não o imiscuiu de apresentar algumas ressalvas ao destacar que apesar das boas intenções dos idealizadores, a estratégia que agora compartilhavam atingiram por vezes resultados desastrosos. Nos cineclubes franceses, Paulo Emílio observou a formação de "verdadeiras aberrações intelectuais"; seres que haviam reduzido suas vidas ao interesse exclusivo do cinema, restrito aos aspectos internos da obra. Como resultado, a massa de noções e informações armazenadas por este tipo de cinéfilo esterilizava-se pela erudição, tornando-o incapaz de perceber os entrecruzamentos do cinema com a sociedade e suas expressões artísticas, ou em outras palavras, princípio fundamental da ideia de cultura cinematográfica. Segundo Paulo Emílio, a familiaridade com o fato cinematográfico só poderia ser 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 Emílio destaca a responsabilidade de criar 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:

> 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 artes. [912]

O curso foi concebido em três eixos aglutinadores: Cultura Cinematográfica; Cultura Artística e Organização de Cineclubes. No primeiro eixo do curso, relativos à cultura cinematográfica representaram a Cinemateca Brasileira: Paulo Emílio, ao ministrar 23 aulas da disciplina de História da Linguagem, do Estilo e da Expressão Social Cinematográfica; Rudá de Andrade, com 10 aulas sobre Pesquisa Histórica Cinematográfica; Caio Scheiby, com 2 aulas sobre Noções Históricas do Cinema Brasileiro; Francisco Luiz de Almeida Salles com 5 aulas de Teoria Crítica; Paulo Emílio e Almeida Salles dividiam ainda, com 4 aulas cada um, a disciplina de Crítica Oral-Debates. Sobre as técnicas de animação cultural no interior dos cineclubes, talvez as sugestões de Bazin sejam reveladoras do que possa ter sido ensinado nos encontros, como sugere no texto *Comment présenter et discuter um film* (1953): a

[912] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Os cursos de cinema*. Op. cit., 1982.

apresentação do filme deve contemplar seu título, a data de produção, o nome do diretor e o lugar do filme em sua obra, atentando-se para suas principais características (conteúdo e estilo, etc.), a fim de ampliar os comentários para o valor de sua atualidade, tanto sobre o plano humano, como a propósito do cinematográfico. [913]

Para completar o eixo Cultura Cinematográfica, representaram o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo Máximo Barro, ministrando 7 aulas na disciplina de Técnica do Cinema e Plínio G. Sanchez com 1 aula sobre Produção Cinematográfica. Pela Equipe de Formação Cinematográfica de São Paulo, Álvaro Malheiros ministrou 11 aulas sobre história do cinema e Hélio Furtado do Amaral 5 aulas sobre filmologia. Além das instituições e seus respectivos integrantes, participaram independentemente o crítico e documentarista Benedito J. Duarte, com duas aulas sobre Documentário Cinematográfico; o crítico e cineasta Marcos Margulies tratou em 2 aulas dos gêneros do Documentário Cinematográfico; o diretor César Mêmolo Jr., com 5 aulas sobre Cinema Experimental e o professor Gilberto de Souza Lima, com 4 aulas sobre a História das Teorias Cinematográficas.

Ao analisarmos o conjunto do primeiro eixo, observamos como Paulo Emílio é quem concentra o maior número de aulas, delineando a espinha dorsal de sua narrativa histórica ao combinar linguagem, estilo e expressão social. O enfoque dado por Rudá de Andrade nas pesquisas históricas, Almeida Salles na teoria crítica e Caio Scheiby na história do cinema brasileiro mostram o foco histórico da instituição, complementado pelas disciplinas história das teorias cinematográficas, os documentários e seus distintos gêneros; sobre cinema experimental, assim como aportes teóricos como os estudos da filmologia, marcada pela defesa de critérios científicos adotados na analise do fenômeno cinematográfico.

Percebemos no exame do conjunto como a história do cinema detém maior importância do que as disciplinas reservadas ao ensino técnico e à produção cinematográfica, mas que em todo caso, a presença dessas disciplinas revela o objetivo de formar no seio dos cineclubes não apenas historiadores e críticos, mas realizadores de cinema, assim como as disciplinas ministradas por Paulo Emílio e Almeida Sales revelam a importância de técnicas de condução de debates para a formação cultural do público de cinema. Pensado no conjunto, compreendemos que o conceito de cultura cinematográfica trata da história do público, da crítica e da realização a partir de critérios artísticos e científicos voltados à formação de espaços de sociabilidade que precipitem o contato de novos atores sociais com o passado cinematográfico a fim de delinear o presente e o futuro do cinema. Eis que entendemos que a

[913] BAZIN, André. Comment présenter et discuter um film. *Regards neufs sur le cinéma*. Le Seuil, coll. Peuple et Culture, 4° trimestre 1953. Replicado no *Cahiers du Cinéma*, Mars 2008, p. 69-70.

cultura cinematográfica pode ser considerada como uma abordagem histórica que se desdobra na formação de novos atores responsáveis por animar a vida social da qual depende o cinema para continuar a florescer.

No segundo eixo do curso, intitulado Cultura Artística, críticos de cinema e professores da Universidade de São Paulo elaboraram um programa de aulas sobre cultura geral, ao lado dos conhecimentos específicos tratados no primeiro eixo. Dentro dessa perspectiva, Gilda de Mello e Souza ficou responsável por 12 aulas de Iniciação Estética, enquanto que Ruy Coelho ministrou por 5 aulas de Iniciação à Literatura e Lourival Gomes Machado 1 aula sobre os Filmes Sobre de Arte. Aos críticos Delmiro Gonçalves ficou a incumbência de ministrar 5 aulas sobre Iniciação ao Teatro, já Armando Ferrari dedicou o mesmo número de aulas `Iniciação às Artes Plásticas e a Alberto Soares de Almeida, 5 aulas sobre iniciação à Música. Ao analisar o segundo eixo, compreendemos a dimensão dos comentários de Paulo Emílio sobre a importância de formar cineclubistas capazes de transitar pelos diferentes domínios da cultura, no propósito de se contrapor à ortodoxia da cinefilia francesa.

No último eixo do curso, focado na Organização dos Cineclubes, foram encarados todos os problemas relativos às questões práticas de um clube. Carlos Vieira, então diretor do Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo ministrou 4 aulas sobre a História dos Cineclubes, Caio Scheiby dedicou 5 aulas sobre a Programação nos Cineclubes e o crítico Noé Gertel ensinou em uma aula Como Divulgar as Atividades dos Cineclubes. Hélio Furtado do Amaral ministrou uma aula sobre Cineclube Infantil e Rudá de Andrade tratou dos Arquivos e Biblioteca da entidade. Ao advogado Almino Álvares Affonso ficou a responsabilidade de falar sobre os Aspectos Legais em Torno de um Cineclube e Jacques Deheinzelin falou sobre Os Cine-Clubes em Face dos Problemas da Produção Cinematográfica Nacional.

Ao pensar o conjunto do curso a partir de seus três eixos, percebemos como a parte voltada à cultura cinematográfica é majoritariamente um curso sobre a história do cinema e sua irradiação, enquanto que o segundo eixo engloba a cultura artística têm a função de demonstrar como o cinema é uma entre as muitas manifestações culturais presentes na humanidade, o que procura favorecer uma postura heterodoxa diante do fenômeno cinematográfico. Por último, o terceiro eixo detém-se aos problemas práticos, na história e no papel dos cineclubes, peças importantes no trabalho de irradiação cultural de âmbito nacional planejada pela instituição.

No curso, como dissemos anteriormente, Paulo Emílio se responsabilizou pela disciplina de História da Linguagem, Estilo e Expressão Social, disciplina componente do eixo Cultura Cinematográfica. Dividida em 23 aulas, a disciplina foi ministrado entre 11 de janeiro e 23 de agosto de 1958, sendo o mais extensa de todo o curso. É nessa iniciativa que Paulo Emílio reúne os conhecimentos acumulados ao longo dos anos ao apresentar um grande panorama sobre a formação da linguagem cinematográfica e do estilo na sociedade. A narrativa da história do cinema desenvolvida por Paulo Emílio difere do índice histórico de *Clima*, e avança em relação à posição defendida nas páginas dos catálogos das mostras Grandes Momentos do Cinema (1954) e Retrospectiva Erich von Stroheim (1954). A diferença fundamental reside em toda a organização do curso, concebido a partir de três fios condutores que agora claramente se formam como um método crítico, histórico e pedagógico: linguagem, estilo e expressão social.

No curso, Paulo Emílio consolida a partir dessa chave explicativa um percurso histórico que abarca as artes que anunciam o cinema, como as pinturas que anunciavam o registro do movimento, as técnicas que anunciavam o cinema entre o século XVII e XVIII, para demonstrar em seguida como a Revolução Industrial impactou os divertimentos com a produção em série de lanternas mágicas ou mesmo com as invenções técnicas que tornaram possível, no final do século XIX, o registro cinematográfico. Do registro, o cinema passou a descrever histórias conhecidas; sob Méliès, posto a serviço do espetáculo e da fantasia, consolidando o estilo em cinema, para com Porter e Griffith cumprir as etapas que permitiram o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ao agregar no filme uma sequência narrativa através da montagem.

A transformação do cinema artesanal para o industrial, cujo marco é *O assassinato do Duque de Guise* (1908), encontra-se relacionado à formação e expansão do mercado consumidor, impulsionando produtores e exibidores a captar capital e ampliar seus investimentos, base da formação da indústria cinematográfica em um momento em que o cinema aproxima-se das grandes artes, como o teatro e a literatura para produzir filmes monumentais que atendessem os gostos de um público mais seleto e com maior capacidade de consumo. O grande poder econômico do cinema, além dos grandes filmes históricos, como *O Assassinato do Duque de Guise* e *Cabiria*, encontrou nas comédias excelente campo para seu desenvolvimento. Paulo Emílio demonstra como a comédia foi responsável pelo intercambio de estilos cômicos entre franceses e estadunidenses, pautados nas comédias de perseguição e psicológicas, de conteúdo social.

Após demonstrar como os filmes de Griffith são importantíssimos para a formação da linguagem cinematográfica analisa a expressão social do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) e seu papel questionável no fortalecimento da Ku Klux Klan. No momento seguinte, Paulo Emílio investiga a linguagem e o estilo cinematográfico entre 1919-1929, destacando o papel dos filmes alemães (estilo) e soviéticos (linguagem) para o desenvolvimento do cinema. Os autores responsáveis por esses desdobramentos, como Kuleshov, Robert Wiene, Fritz Lang, Murnau, Eisenstein, Stroheim, ao serem encadeados, apresentam linguagem, estilo e sociedade, através dos desenvolvimentos pictóricos e narrativos voltados a refletir uma realidade humana mais autêntica (Murnau e Stroheim). Após delinear nos anos 1920 a presença destas tendências, Paulo Emílio trata do momento em que o som é agregado à imagem, destacando filmes precursores como *O Cantor de Jazz* ou filmes que empregaram o som de formas distintas, como o caso de *M*, de Fritz Lang ou ainda, o sucesso de filmes tecnicamente imperfeitos, mas que sob a força dos gêneros ao qual pertence, como o policial, acabaram por lograr em filmes de muito interesse.

Aliado ao destacado valor do gênero cinematográfico, para demonstrar que não são apenas os filmes autorais dignos de interesse, Paulo Emílio demonstra como o cinema reflete o "comércio mental do homem com o mundo", ao produzir ao mesmo tempo o imaginário coletivo e a compreensão do real, ou ainda, como os filmes podem estar situados entre o trabalho de personalidades ou equipes, ou seja, obras que expressam temáticas atrativas para o consumo de massa. Nesse sentido, o cinema é compreendido como um instrumento capaz de produzir imaginário a partir do próprio imaginário coletivo como princípio de sua eficácia enquanto propaganda, ao dar forma a ideias mal-acabadas que estão em curso na sociedade, mas sem a capacidade de impor algo descolado da realidade. Na disciplina, o cinema brasileiro é tratado em apenas uma aula, e sentimos aqui algumas ideias que mais tarde se consolidam em textos posteriores, nos exame de particularidades de obras brasileiras como *Barro Humano* e *Limite*.

Em suas últimas aulas, o professor demonstra como o estudo de particularidades que atravessam vários filmes, como o erotismo, é elucidativo ao demonstrar como a evolução da temática se fez através da relação entre obra e público, relembrando algumas polêmicas provocadas pela representação do beijo. Ao tratar da relação entre o cinema e as artes, Paulo Emílio reforça a noção de que ao longo de sua história, o cinema se apropriou das artes contemporâneas no momento de sua criação até aquele momento. Por último, demonstrando que o cinema resulta do esforço humano em recriar mecanicamente suas capacidades, a substituição completa da humanidade pelas máquinas aparece articulada à noção de

sobrevivência das imagens, vistas pelos robôs como vemos hoje às pinturas rupestres, traços de um mundo que não existe mais.

Em conjunto, Paulo Emílio utiliza como instrumentos a constante "indagação, reflexão e aproximação" [914] para construir um curso de história do cinema que proporcionasse a consolidação de uma crítica histórica capaz de analisar aspectos da linguagem, do estilo e do modo como o filme é indissociável da sociedade que o produziu, e que o assiste e o reverbera, seguindo essa ordem de exposição, a começar pela formação da linguagem cinematográfica.

Ao pensar a história do cinema para o Curso para dirigentes de cineclubes, Paulo Emílio demonstra que a cultura cinematográfica se forma a partir da articulação entre linguagem cinematográfica, estilo e expressão social, forjando assim uma postura diante do objeto e capaz de compreender o nascimento do cinema como um processo milenar (imagens pré-históricas), que ganha alcance massivo a partir da Revolução Industrial. No curso para dirigentes, Paulo Emílio afirma que antes de atestar a validade artística das obras, estava interessado em chamar a atenção para o fator histórico das projeções:

> Analisando o fenômeno cinematográfico não é inútil insistir na ambiguidade de sua natureza de arte indústria. Os que procuram uma aproximação puramente estética do cinema contemporâneo estão condenados a uma decepção sempre renovada. Como não podem evitar o exame, mesmo superficial, das contingências da produção cinematográfica e de seu escoamento, e como lhe atribuem todas as insatisfações que o cinema lhe cause, concluem pela sua não validez artística. Uma forma de desfazer a incompreensão seria chamar a atenção para a historicidade, para a mácula de humana ambiguidade que envolveu em seu tempo obras hoje tidas como amostras exemplares das mais nobres artes.[915]

Lidando com as inúmeras ambiguidades que foram se somando na definição do conceito de cultura cinematográfica, podemos afirmar que é na disciplina de *Linguagem, Estilo e Expressão Social* que Paulo Emílio formula de modo mais acabado o que entende por cultura cinematográfica, ou história do cinema, ao passar em revista filmes e ideias cinematográficas, seguindo os três fios condutores que persegue em sua disciplina, ao refletir sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica em relação às artes rítmicas, como a literatura, a poesia e a música e das artes espaciais, como a arquitetura, o teatro, a pintura e a escultura; do estilo do realizador no conjunto de sua obra e da expressão social, ou do modo como ela reflete a biografia do realizador, o conteúdo do filme e sua recepção mediante a reunião de disciplinas do conhecimento como a sociologia, antropologia, história e psicologia, agregando ainda notas biográficas na construção de sua argumentação, tendo a economia um papel fundamental para os desenvolvimentos técnicos e estilísticos, baseada na premissa de

[914] Ibidem.
[915] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cultura e Escola*. Op. cit., 1982, p. 103.

que a análise da história do cinema fenece quando não compreendida como um fenômeno cultural mais amplo.

Após o término do curso, Paulo Emílio realiza um balanço geral do desenvolvimento das atividades. Em *A volta aos filmes*, o crítico destaca que várias razões indicavam que a realização do curso marcava uma nova etapa do movimento de cultura cinematográfica no Brasil. O projeto pedagógico do curso foi orientado para evitar os problemas do cineclubismo francês e italiano, que Paulo Emílio 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 vista. [916]

Apesar de satisfeitos alguns pontos, o curso evidencia falhas que Paulo Emílio, através de sua postura autocrítica, não se esquiva em apontar: "a familiaridade com noções, temas e ideias não estariam sendo suficientemente complementadas por uma intimidade maior com os filmes, apesar das exibições terem sido numerosas". O conservador apresenta algumas razões das dificuldades, como o mal estado de conservação das películas e da insuficiência das instalações, que impediam a exibição de número suficiente de ilustrações do conteúdo teórico trabalhado na Cinemateca. Paulo Emílio 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 Brasileira foi autorizada a utilizar o material exibido no festival dedicado ao cinema estadunidense, possibilitando aos organizadores do curso reorganizar 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. [917]

Diretamente associado ao plano de transformar os cineclubes em um dispositivo de transformação social, Paulo Emílio sistematiza as possibilidades do modelo no artigo *Em 120 aulas e 40 filmes*. *Cineclube pode ser centro de cultura no interior*[918]. No artigo, Paulo Emílio informa o número de alunos que haviam recebido certificados, treze no total de 25 inscritos e que ocasionalmente contava com 40 participantes, representando cineclubes da capital e de cidades do interior como Marília, Avaré, Campinas e Santos, cujos encontros "facilitaram um

[916] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A volta aos filmes*. Op. cit., 1982, p. 410.
[917] Ibidem.
[918] GOMES, Paulo Emílio Sales. Em 120 aulas e 40 filmes. Cineclube pode ser centro de cultura do interior. *Revista Visão*. São Paulo, 26 de dezembro de 1958, p. 68-9.

intercâmbio de experiências e criaram laços de colaboração que, paralelamente aos resultados do curso [...] contribuíram muito para conferir ao movimento de cultura cinematográfica no Estado de São Paulo homogeneidade e consistência". [919] No artigo, Paulo Emílio reafirma o cinema enquanto expressão social para embasar seu comentário sobre a função dos cineclubes em cidades do interior:

> [...] nos pequenos centros a função dos clubes de cinema é mais complexa do que nas grandes capitais. Numa cidade pequena o clube de cinema tende a transformar-se no núcleo central das atividades intelectuais e artísticas da comunidade, e os dirigentes locais precisam estar preparados para conjugar os vários interesses suscitados a propósito ou em torno do cinema. [920]

Em parte preservada no manuscrito datilografado que acabou por ser retirado da versão publicada, Paulo Emílio se refere ao fervor dos cineclubistas do interior em acompanhar as atividades, ao enfrentar as longas viagens entre São Paulo e suas cidades, um exemplo da "significação que a cultura cinematográfica" adquiria para um número expressivo de jovens brasileiros, ponto de partida para outra parte já publicada sobre o panorama do movimento cineclubista em nível nacional, nas capitais dos estados do Rio Grande do Sul, Paraná, Belo Horizonte, Bahia, Pará, Pernambuco, Alagoas, e naquele momento, o mais recente Clube de Cinema Potiguar, da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. Apesar do fortalecimento do movimento, as péssimas condições de preservação dos arquivos fílmicos da Cinemateca ameaçavam todo o projeto nacional de difusão de cultura cinematográfica. Outra parte importante retirada da publicação refere-se diretamente à declaração de princípios firmada pelos cineclubistas no último encontro do curso, proposto por Francisco Luiz de Almeida Salles:

> O importante documento constata que o cinema, primeira arte nascida da máquina, deu origem a problemas inteiramente novos de autenticidade de criação. A grandeza do cinema, na nossa época de massas, residiria precisamente em seu caráter popular. Essa foi sempre a ambição de todas as artes que nunca se resignaram em ser arte de minoria. A valorização do cinema no sentido de elevá-lo a um plano de dignidade humana e de empregá-lo como fator de cultura e enriquecimento da sensibilidade artística assume aspectos missionários. Daí a importância e a responsabilidade dos clubes de cinema. Eles devem influir sobre o público, criando um clima de exigência, e sobre os governos, levando-os a estimular o desenvolvimento da produção, do ensino, da conservação e da difusão cultural de filmes. "Devem lutar", conclui a declaração de princípios, "pela afirmação de um cinema popular brasileiro, em bases esteticamente válidas, denunciando a exploração do mau gosto e da vulgaridade predominante em nossa produção comercial, e devem unir-se em torno das raras entidades de cultura cinematográfica existentes no país, de ensino e preservação de filmes que criam as condições para o desenvolvimento de um grande cinema nacional". [921]

[919] Ibidem, p. 68
[920] Ibidem.
[921] Ibidem.

A plataforma definida pelos dirigentes de cineclubes dava vasão ao projeto da Cinemateca Brasileira, voltada para elevar o gosto de nosso público a partir da irradiação de cultura cinematográfica universal, e, ao mesmo tempo, compreender traços fundamentais de nossa fisionomia nacional a partir de uma história psicológica capaz de nos revelar o gosto de nosso público, como definiu Paulo Emílio no Congresso da FIAF em Roma, 1949. Nesse processo de formação, a história do cinema tem um papel central, que parece se delinear mais precisamente em um método historiográfico que empresta das artes e das ciências humanas para compreender o desenvolvimento da linguagem, do estilo e da expressão social inscritas no tempo, onde a diferença entre críticos e historiadores se delineia em uma história que estuda o cinema a partir de fontes fílmicas e não fílmicas, a serem recompostas a partir de filmes, depoimentos, entrevistas, revistas, correspondências, livros, etc. A situação dos documentos fílmicos e a distinção entre crítica e história, já pontuada por Paulo Emílio no ensaio e no livro sobre *Jean Vigo*, ganhará nova e curiosa sistematização paralelamente à realização do Curso para dirigentes de Cineclubes, que contava como aluno Gustavo Dahl, então presidente do Cineclube do Centro Dom Vital. [922]

4.2 - O que é e no que reside a importância histórica do cinema

O Centro Dom Vital era uma entidade cristã fundada em 1921 na cidade do Rio de Janeiro, e que, em 1954, estendia suas atividades para a cidade de São Paulo. Vivian Malusá em sua dissertação de mestrado nos oferece muitas informações sobre as atividades e os propósitos do Centro, entre elas a fundação de seu cineclube em 1957. A preocupação cristã do Centro permitiu o diálogo entre distintas tendências do pensamento cultural que animavam a cidade. Malusá afirma que as conferencias e palestras que o clube realizava eram desde palestras individuais até cursos de maior fôlego que obedeciam a temáticas diversas a serem ministradas tanto por integrantes do cineclube como por convidados. [923] Dentro do escopo destas atividades, Malusá elenca entre os palestrantes do ano de 1958 "Rubem Biáfora, Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rudá de Andrade, Máximo Barro, Caio Scheiby, Maurice Capovilla (que também frequentava as discussões), Roberto Miller, Hélio Furtado do Amaral, Álvaro Malheiros, Gilberto Souza Lima". [924] Para o Cineclube do

[922] Cineclube do Centro Dom Vital. Jornal *O Estado de São Paulo*, 09/02/1958. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira: P. 1958-6/14
[923] MALUSÁ, Vivian. *Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís.* Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Campinas, SP: [s.n.], 2007, p. 43-4.
[924] Ibidem, p. 56-7.

Centro Dom Vital e a convite de Gustavo Dahl, Paulo Emílio realiza duas conferências no ano de 1958, a primeira dedicada em responder a pergunta *O que é cinema* [925], em 30 de junho de 1958, e a segunda, sobre *A importância da História do Cinema.* [926]

Na primeira palestra, *O que é cinema?*, Paulo Emílio se apresenta, não como crítico de cinema, mas como conservador de filmes antigos, e tal papel necessariamente iria marcar suas reflexões sobre "a natureza do cinema". O conservador toma cuidado em advertir o público que sua apresentação não era apenas forjada em sua experiência pessoal, mas também no acompanhamento de práticas dos principais conservadores do mundo. Tomadas às devidas precauções, Paulo Emílio pretende estabelecer uma "média do pensamento, das reflexões, das dúvidas e das perplexidades das pessoas cuja profissão é conservar filmes", e destaca que existem razões para que o conservador de filmes seja mais inseguro do que os outros colegas que agem em outras profissões e áreas do conhecimento. Ele descreve o caso dos conservadores do Museu de Belas Artes, que guardam objetos de valor universalmente reconhecidos, e tampouco "duvida um só instante da importância do que guarda e da natureza dessa importância", convicção que compartilha com todos. Para Paulo Emílio, o acordo entre o conservador e a comunidade tem muita importância, não apenas "porque permite a obtenção de meios materiais, mas também tendo em vista certo equilíbrio moral, muito importante para o desempenho de qualquer tarefa". [927]

Naturalmente o conservar encaminha o assunto para o caso de um incêndio, em que as relações entre o conservador e a comunidade foram postas a prova e suscitaram dúvidas ao conservador "da natureza de sua atividade", provocadas pela "ausência de eco" de suas solicitações e da "burrice" de um eminente homem público. As dúvidas se referem apenas à natureza, e não a importância da atividade de conservação, que é consenso entre "todos os conservadores", mas "em nome de que e para que? Todos sabem: documento histórico e obra de arte", mas há sempre uma tendência muito grande do conservador conferir uma importância muito grande aos documentos históricos, e se pergunta se essa importância maior do documento estaria associada ao oportunismo do conservador, ou apenas o reflexo de certa perplexidade? Para responder a questão, Paulo Emílio afirma que tudo indicava que o conservador de filmes, "membro de uma comunidade que ainda não aceitou o fenômeno cinematográfico como um fato artístico em pé de igualdade com outros fatos artísticos".

[925] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O que é cinema?* Conferência ministrada para o Cineclube do Centro Dom Vital. 30/06/1958. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes: PE/PI: 0622.
[926] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A importância da história do cinema?* Conferência ministrada para o Cineclube do Centro Dom Vital. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes: PE/PI: 0052.
[927.] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O que é cinema?* Conferência ministrada para o Cineclube do Centro Dom Vital. 30/06/1958. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI: 0622.

Dentro desta ordem de reflexões, o conservador teria que reagir tanto contra personalidades políticas quanto contra a comunidade, "considera as pessoas em geral como ignorantes", enquanto que considera a si próprio e ao pequeno grupo que compartilha de seus pensamentos e convicções "como um punhado de pioneiros, articuladores de alguns outros precursores numa obra esclarecedora que a comunidade finalmente reconhecerá". [928]

Dentro destas expectativas, que ambientavam também toda a animação política que elaborava nas páginas do *Suplemento Literário* em busca de maior adesão da comunidade ao projeto político-pedagógico da Cinemateca, Paulo Emílio então analisa este "movimento pendular de sentimentos e pensamentos que vai desde o reconhecimento do cinema como uma grande arte, talvez a maior de todas, até o julgamento que o situa como um fenômeno importante", de tal modo que possui características da mesma ordem são reconhecidas nas artes tradicionais, [929] apesar do fato de que nesse momento, Paulo Emílio destaca que a "relação evidente" entre o cinema e as artes era uma visão "um pouco fora de moda", ou mesmo nostalgia, como aparece no "credo de Vinícius" de Moraes pela unidade das artes, o cinema como seu unificador. Paulo Emílio cita exemplos históricos de unidade, como a tragédia grega, a catedral e a missa, a ópera de Richard Wagner, a fim de desmobilizar uma visão apologética de que o cinema fosse capaz de representar integralmente a realidade. Nesse sentido, a missão do cinema seria "sociológica, espiritual, artística, os três elementos fundidos numa só expressão", ou seja, expressar a sociedade, se desenvolver mediante o ímpeto e a imaginação a fim de dar vasão através do delineamento formal de um estilo. [930]

Dentro desta perspectiva, Paulo Emílio destaca a aceitação referente à fragmentação das artes e se reconhece inclusive uma personalidade própria, que no caso do cinema, a personalidade e a distinção do cinema em relação as outras artes como "imagem em movimento, sucessão e silêncio", mas outros aspectos deveriam ser considerados, como seu status de inovação técnica, considerada por alguns como responsável por retirar do "cinema seu caráter artístico". A fim de ponderar estas determinações, Paulo Emílio destaca a importância dos instrumentos e das técnicas na escultura e na pintura, o uso da flauta e do piano pelos pastores, referindo-se indiretamente à obra *Bucólicas*, de Virgílio, mas também cita o papel da eletrônica. [931]

Sobre o status industrial do cinema, que possivelmente invalidaria o papel artístico do cinema, é ponderado mediante o exemplo do consumo da pintura à época do Renascimento ou

---

928. Ibidem.
929 Ibidem.
930 Ibidem.
931 Ibidem.

das novelas de Dickens, grande sucesso de público e reprodutível tecnicamente em larga escala, a fim de destacar que os aspectos técnicos e industriais não invalidam o status artístico do cinema. Após destacar os argumentos contrários ao cinema total e ao caráter artístico do cinema, Paulo Emílio estabelece a diferenciação entre "o estilo e um estilo", um "teste definitivo" sobre a questão:

> O estilo designa uma qualidade superior da obra de arte, aquela que lhe permite escapar ao tempo, quem uma espécie de valor eterno. Por esta noção de o estilo o homem luta contra a relatividade e explica essa necessidade de se reconhecer na sua mais alta inteligibilidade, 'no que ele tem de estável e universal, acima das modulações da história, de local e de particular. [932]

Como podemos perceber, Paulo Emílio sistematiza de modo mais acabado reflexões sobre o que tornaria uma obra imperecível ao tempo, cujo valor reside em sua capacidade de continuar a responder questões e expressar valores universais, que o conservador observa ao tecer considerações sobre os consumidores da pintura e das novelas como o prolongamento do diálogo entre as artes e o público, e de como estas interações variam de acordo com a época em questão, mas uma obra de arte cujo estilo é imperecível resistiria aos impactos do tempo, como por exemplo, a universal e imperecível sátira à autoridade, presente tanto na *Commedia dell'Arte* quanto no filme *O Garoto* (1922), de Charles Chaplin.

Dentro desta ordem de questões, Paulo Emílio afirma que não há e não existe a possibilidade de diálogo com o passado, pois "Shakespeare está tão dentro da modernidade quanto Sartre". A partir da noção de estilo como resposta universal e imperecível ao tempo, Paulo Emílio transposta esta noção ao exame do cinema a fim de demonstrar como a época de "consumo rápido" ainda estava muito próxima, afinal o cinema contava então com apenas 60 anos de existência, seria muito cedo para tecer comentários acerca dessa ordem de questões, mas a impressão de que o cinema já havia travado um diálogo com o estilo persistia, o que tornava possível que "nos momentos de euforia afirmamos que o cinema é uma arte cuja natureza não difere das outras", pois seria possível com o diálogo que os filmes estabelecem com o público traçar histórias individuais, autobiográficas e propriamente, uma história do cinema. [933]

A fim de precisar seus comentários, Paulo Emílio examina as motivações dos conservadores de filmes, àquela época com 50 ou 60 anos de idade, assim como o cinema, "julgavam dialogar com o estilo e procuravam na realidade restaurar uma mocidade devorada pelo tempo. É preciso também escapar da história do cinema" dentro de uma concepção de

[932] Ibidem.
[933] Ibidem.

progresso linear e constante das artes, tal qual o "Evolucionismo biológico do século XIX". Temos aqui, ao recusar a definição de uma história positiva, Paulo Emílio concebe a ordenação histórica dentro de uma concepção cíclica ao comparar as catedrais góticas à construção da cidade de Brasília, ou seja, a presença da equivalência em diferentes momentos da história de construções arquitetônicas relacionadas aos espetáculos públicos, o primeiro religioso, o segundo laico. A partir desta concepção Paulo Emílio examina também o caso do cinema mudo, cujo eclipse marcava "o fim provável de uma era", a fim de questionar de essas obras dialogariam com a posteridade e se "[…] a impressão que temos de ter iniciado o diálogo com o estilo será fantasia de uns poucos?". [934]

Fantasia ou não, a questão é considerada secundária para o conservador, pois seria "numa importância de uma outra ordem expressa pela situação que lhe concede a UNESCO. Mais comunicativo ao lado do rádio, da imprensa e da TV", desenvolvimento futuro das discussões que havia participado em 1946 na comissão de mídia de massa da UNESCO, dirigida por John Grierson. Ao destacar este fato, Paulo Emílio mobiliza a importância do cinema enquanto arte para a esfera de sua capacidade como meio de comunicação de massa, mais importante que os critérios artísticos. Ao fim de sua conferência, Paulo Emílio atesta que esta condição de incerteza artística que ronda o cinema e sua história não é deprimente, mas uma fascinante motivação para os conservadores de filmes, cujo tema foi concebido para complementar as conferências que havia assistido, como a de Almeida Sales, "um extraordinário manejador de ideias, de destrinchador de ideologias", um nome não identificado a quem chama de "[…] o instrumento das lutas de nosso tempo, Rubem Biáfora, um criador. Depois do pensador, do militante e do artista". [935] Os presentes na conferência puderam refletir um pouco mais sobre as possibilidades e os limites históricos da compreensão do cinema enquanto arte.

Na primeira conferência, Paulo Emílio se dedicou em destacar a importância da conservação de filmes em relação à comunidade e os poderes públicos, a fim de chamar a atenção para a importância da mobilização social para que a preservação do patrimônio audiovisual pudesse se desenvolver com maior apoio e menos heroísmo e sacrifício por parte dos envolvidos nesta missão, que não estava orientada apenas pela importância artística do cinema, como fica claro em suas reflexões sobre o ser ou não ser arte do cinema, questão menor diante de sua importância enquanto meio de comunicação, cuja característica por si só

[934] Ibidem.
[935] Ibidem.

já asseguraria a importância em preservar imagens, dos simples registros da realidade às produções ficcionais, que em conjunto eram expressões da vida social de uma comunidade.

Precisados estes pontos, a segunda palestra realizada pelo crítico, intitulada *A importância da História do Cinema,* [936] tema sugerido pelos quadros do cineclube. Paulo Emílio inicia sua exposição ao destacar que seu papel ali não seria esclarecer a importância da história do cinema, que já estava clara para aqueles que participaram durante todo o ano das discussões do cineclube. O sentido de sua participação residiria em "sugerir algumas conclusões" baseadas nas conferências que havia acompanhado no clube.

O primeiro ponto tratado é a constatação da juventude do cinema em relação às outras artes, que poderíamos situar suas "raízes" na antiguidade e que "quase sempre se perdem na noite dos tempos fora dos quadros históricos". O cinema, segundo o historiador, era um fenômeno que havia a idade de uma geração anterior a sua, dirige sua atenção para o caso dos escritores Maurice Bardèche e Robert Brasillach, testemunhas que procuraram sistematizar suas informações ao redigir um livro *Histoire du Cinéma* (1935), a fim de demonstrar como livro foi submetido em suas republicações à alterações até meados dos anos 1950 e enfatizar a transitoriedade da compreensão entre os anos 1935 e o após II Guerra Mundial de que o cinema possuía realmente uma história.

Obra familiar a Paulo Emílio desde os tempos da revista Clima (1941-44), Paulo Emílio retoma a discussão já iniciada no artigo *Um Congresso de História*, publicado no *Suplemento Literário*, que os autores àquela altura puderam escrever no prefácio das duas primeiras edições de seu livro que haviam podido presenciar o nascimento de uma arte, cuja aventura era por demasiado extraordinária para que não fosse estabelecida qualquer reflexão. Paulo Emílio traduz integralmente a passagem onde os autores relatam que estavam na mesma "[...] situação dos gregos lendários, habitantes de cidades perdidas, da Ática e da Beócia, que viram um dia chegar uma carroça na praça principal, e que de noite ou no dia seguinte de manhã assistiram a primeira representação teatral dada no mundo".[937] Sobre o excerto, Paulo Emílio chama a atenção para o tempo verbal pregado pelos autores, o "nós vimos o nascimento de uma arte" como demonstração que à época da publicação os autores se dirigiam àqueles que, como eles, "tinham sido contemporâneos e testemunhas dos primeiros passos do cinema". Dentro desta ordem de reflexões, o historiador brasileiro situa o livro

[936] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A importância da História do Cinema?* Conferência ministrada para o Cineclube do Centro Dom Vital. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI: 0052.
[937] BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert. *Histoire du Cinéma*. Paris: Editions Denoël et Steele, 1935, p. 9.

como uma "autobiografia de espectadores", cujo encanto "para grande parte dos leitores era evocar um tempo por eles vivido". Ao tecer estas considerações, Paulo Emílio afirma que "todos já tivemos ocasião de observar em torno de nós esse estado de espírito", e insere como palavras chaves em seu manuscrito, entre parênteses, o "caso do Clube de Cinema de S. Paulo – Hora da Saudade". Já tratamos deste tema, e podemos supor talvez alguma menção aos critérios artísticos que o crítico empregava no julgamento dos filmes sonoros. [938]

Ao oferecer seu testemunho enquanto fã e cineclubista dos tempos do Clube de Cinema da São Paulo, Paulo Emílio se posiciona enquanto personagem dessa história, antes enquanto fã e crítico e posteriormente, mais precisamente após a redação do livro *Jean Vigo* (1957), como historiador. O cinema ainda não era história, a crítica se interessava apenas em criar um índice histórico para inserir suas ideias nessa ou naquela corrente de ideias, sejam dos defensores da fotogenia e da montagem ou do estilo pictórico, para dividirem-se posteriormente em fileiras contra ou a favor do cinema sonoro. Para o historiador, "[…] tanto Bardèche quanto Brasillach como os outros que os antecederam na tarefa de escrever sobre o cinema não faziam propriamente história; eles elaboravam a sua matéria prima, que são as crônicas, os anais, os testemunhos". Para Paulo Emílio, a os "escritores franceses" possuíam como preocupação fundamental traçar dentro de uma perspectiva evolutiva, a mesma que rechaça em sua palestra anterior, os "trinta primeiros anos da história do cinema antes que sua lembrança tivesse completamente desaparecido da memória dos homens", porque para contemporâneos do nascimento daquela arte "a realidade dos filmes se limitava ao instante fugaz de sua distribuição comercial". [939]

Ao tecer estas considerações sobre a publicação de 1935, Paulo Emílio precisa o estágio de desenvolvimento da consciência acerca da história do cinema, que ainda não havia de dado conta de sua dimensão histórica ou sobre sua necessidade de conservação. Fixada a primeira edição como ponto de partida, o historiador examina as mutações que a obra sofreu a partir da alteração do prefácio da segunda edição de *Histoire du Cinéma* (1943), onde podemos observar que os autores manifestam "a esperança e o desejo de que fossem criadas cinematecas". Para o historiador, a evidência dessa preocupação indicaria o desenvolvimento, ou "o amadurecimento propriamente histórico dos espíritos preocupados com as coisas do cinema. Aliás, B. e B., sobretudo Bardèche, pois Brasillach foi fuzilado por ocasião da libertação da França, participaram conscientemente dessa evolução". [940]

---

[938] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A importância da História do Cinema?* Op. Cit.
[939] Ibidem.
[940] Ibidem.

Após a menção à importância do papel das Cinematecas na edição de 1943, Paulo Emílio afirma que o prefácio foi completamente retirado da edição de 1948, escrevendo em seu lugar, no início do livro, que antigamente era possível introduzir os leitores de um livro de cinema "lembrando os espectadores de Greta Garbo ou de Charles Chaplin que eles haviam conhecido nos tempos heroicos do cinema. Hoje, entre esse tempo e nós, foi estendida a corda do tempo. A história do cinema agora é história". Ao cotejar as três edições do livro, Paulo Emílio apresenta mais uma possibilidade de procedimento historiográfico para compreendermos o momento em que a tomada de consciência, tanto dos autores quanto de seus leitores: No primeiro livro (1935), fãs que anotaram suas lembranças, no segundo (1943), que tomavam consciência da necessidade de preservar as cópias através das cinematecas e em 1948, na terceira publicação, o fato inegável que o cinema já possuía sua própria história. [941]

Apesar de Paulo Emílio não aprofundar suas considerações sobre a terceira edição de *Histoire du Cinéma* (1948) encontramos no cotejo com as publicações citadas a publicação de uma advertência em substituição ao antigo prefácio. o prefácio desaparece, sendo substituído por uma curiosa advertência: "Nós temos que dar aqui certos detalhes que tem qualquer coisa de indiscreto e pessoal., mas que nos parece indispensável para fazer compreender hoje em dia as características deste livro", Para tanto, Bardèche escreve que era necessário dizer que o livro fora escrito muito rapidamente por dois jovens autores, alimentados pelas paixões comuns à época da juventude e profundamente ligados a vida e as lembranças dos autores. Bardèche chama a atenção para o fato de que o livro se tratava, antes de uma história propriamente dita, de uma compilação erudita de impressões e memórias pessoais de fãs. [942]

Após doze anos de sua publicação, Bardèche afirma que o que amava no livro era justamente "sua parcialidade e sua ótica particular", mas ao mesmo tempo chama a atenção para a importância da documentação reunida no livro, que não havia sofrido quaisquer alterações. Deste modo, o próprio autor reconhece seu livro não como uma história, mas como uma possível fonte de pesquisas, tanto pela reunião de documentos quanto da análise das impressões de duas testemunhas oculares. Na mesma advertência, o autor afirma que outras histórias do cinema seriam escritas, como parte natural de um processo favorável à construção dos "mausoléus que nós levantamos para todas as artes", que saúdam com simpatia, mas que não deixam de se perguntar "sobre aquelas reações não retificadas, não falsificadas, de dois espíritos desta geração frente ao seu tempo". Ao se posicionar como testemunha, Bardèche se isenta das responsabilidades propriamente históricas de seu livro, e observa que era

[941] Ibidem.
[942]BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert. *Hstoire du Cinéma*. Paris: André Martel, 1948.

importante não rasurar os erros e imprecisões das primeiras edições, pois seriam "erros" de muitos jovens da época, frutos do entusiasmo de um tempo que deveria ser preservado, de tal modo que o autor via "nesse livro o que ele é, um documento". [943]

Tratar as edições do livro como documento é o que faz Paulo Emílio, ao situar um processo revelador sobre a transição da crítica à história do cinema. Para o historiador, procedimentos historiográficos da mesma ordem que os empregados por historiadores estudavam o nascimento e a "evolução" da pintura ocidental estavam sendo empregados nos estudos da história do cinema, pois nomes e filmes como "Méliès, Max Linder, Cabiria, os Griffiths". [944] não eram mais evocações autobiográficas como o eram à época de Bardèche e Brasillach, mas eram, naquele momento, os historiadores do cinema procuravam "situar o seu nascimento no panorama mais amplo da história social e artística", característica do livro *Cinema dell' Arte*[945] de Nino Frank, dedicado a pequena história do cinema italiano. Nos comentários que tece ao livro, Paulo Emílio afirma que Frank observa "com ironia e correção que 'todos os países do mundo tendo inventado o cinema no mesmo ano', a Itália não poderia ter faltado". Ao mesmo tempo, a ironia do autor se dirige ao fato de que o nascimento do cinema frequentemente aparece associado à exibição realizada pelos irmãos Lumière, era objeto de disputa após a guerra, que visava conferir aos franceses o pioneirismo, como nos informa Albera em texto tratado anteriormente. Segundo Paulo Emílio, Frank rechaça o atestado de nascimento impresso registrado nos cartórios de Paris para demonstra como simultaneamente em outros países, assim como na Itália, iniciativas semelhantes estavam em curso, fato que demonstrava como "estavam extremamente amadurecidas as condições para o aparecimento do aparelho mecânico de registro e projeção das formas em movimento com o qual se fez cinema". [946] Para Paulo Emílio, o dado apresentado por Frank associa diretamente o cinema como resultado dos desenvolvimentos técnicos da revolução industrial, cujo papel histórico também "foi o de promover, também no terreno da diversão e da arte, a substituição das técnicas artesanais de fabricação pelas industriais". Tal comentário propicia ao crítico reafirmar o fato de que o cinema, além de ser definido como uma arte, o cinema deve ser tratado "em termos de fabricação de divertimento e arte, em massa e para a massa". [947]

O comentário ao livro de Frank oferece ao crítico o recurso necessário para demonstrar ao público a importância de se compreender o cinema em relação à sociedade a

---

[943] Ibidem.
[944] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A importância da História do Cinema?* Op. Cit.
[945] FRANK, Nino. *Cinema dell' Arte*. Paris: Éditions André Bonne, 1951.
[946] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A importância da História do Cinema?* Op. Cit.
[947] Ibidem.

partir de uma modalidade historiográfica dedicada à filmografia italiana, ou ainda ao recorte nacional, permitindo-o estabelecer como ponto de chegada de sua narrativa a importância de elementos sociais na realização de uma obra inscrita no tempo, não apenas como arte, mas também como técnica, fruto das transformações do modo de produção que o mundo havia passado após a Revolução Industrial, assim como um reflexo do amadurecimento de circunstâncias que apelavam para sua invenção. Tais afirmações parecem perseguir de perto os objetivos e as indagações de Frank, ao tecer a seguinte pergunta em seu livro: "Como podemos escrever a história do cinema?". Nas palavras de Frank, "[…] o fato cinematográfico não é o produto de atividades estritamente artísticas, mas o resultado de componentes artísticos e sociais, morais, e assim por diante: uma expressão direta, mas em linguagem nem sempre clara, da vida de um país e de uma época determinada". [948]

Seguindo estas ideias, o cinema seria uma expressão social em que o "próprio espectador acrescenta um tom, uma cor indefinivelmente necessárias". A partir destas considerações, Frank, afirma que o sentido do cinema que lhe importava não "manifesta nominalmente nas mais belas fotos, a rica impassibilidade de um comediante, ou a qualidade dos galopes (*galopades)*, mas no nada onde soubéssemos colocar a fosforescência da vida", e por isso mesmo a operação histórica não poderia ser confundida com uma "confissão sentimental, um buquê de sonhos, gostos e desgostos misturados, colocando um testemunho juramentado do passado, por consequência uma espécie de romance dos costumes de um país", pois sem os espectadores e dependentes da bilheteria, o cinema é "principalmente a expressão da vida do espectador". [949] Ao analisarmos a obra de Frank, podemos observar a correlação entre as noções de cinema enquanto expressão social que naquele momento Paulo Emílio sistematizava para suas considerações acerca da natureza e da importância histórica do cinema.

Outros autores ainda seriam empregados para afirmar a importância da história, não apenas para o cinema, mas também para as outras artes, como a pintura, sugerida ao final da página 6 do manuscrito. Apesar de ainda não ter sido possível encontrar a folha de número 7 do manuscrito, a montagem temática de Paulo Emílio analisa a história da pintura a fim de apresentar o modo como o desenvolvimento narrativo, ou o movimento, pouco a pouco começa a se desenvolver nas artes plásticas, a partir dos trabalhos de Edgar Morin, Elie Faure e André Malraux, que aparece citado no início da página seguinte, ao destacar que após o barroco, os pintores passam a procurar representa o movimento como uma sucessão de

[948] FRANK, Nino. *Cinema dell' Arte*. Paris: Éditions André Bonne, 1951, p. 16-17.
[949] Ibidem.

imagens, “cheia de gestos e sentimentos, obcecada pelo teatro, acabe no cinema”. Partindo das observações de Malraux, Paulo Emílio destaca que a pintura pouco a pouco se abstêm da tarefa de representar a realidade para dar vasão ao ímpeto do artista e sua subjetividade, como “expressão de um mundo interior”. [950]

Ao mencionar a exposição do Museu de Arte Moderna, Paulo Emílio afirma que ao comparar pela imaginação arte clássica e moderna afirma que “aquelas funções de ficção e representação dramáticas antigamente exercidas pela pintura” àquela altura pertenciam ao “domínio do cinema”. Observação semelhante poderia ser dirigida ao teatro, como a ação dos diretores de cena em fazer com que “[…] uma peça fosse mais, muito mais do que uma série de conversas”. Apesar de não desenvolver mais esta ordem de considerações, o que tiramos dos comentários é justamente o fato de que a busca pela imagem em movimento já se encontrava entre a ambição de artistas do passado. [951]

O foco que Paulo Emílio estabelece nas questões de ordem social engajam-se assim nas correntes ideológicas francesas do período, tendo como exemplo as obras de Sadoul, responsáveis por tratar o cinema dentro das perspectivas da história social, ao mesmo tempo em que nelas se fundia a importância das lições artísticas na compreensão da história do cinema. Combinando arte e ciências sociais, Paulo Emílio mostra como sociedade e arte, expressão social, linguagem e estilo encontram-se profundamente entrelaçada no fenômeno cinematográfico e procurando demonstrar que os exemplos da

> [...] era industrial, pintura e o do teatro é um convite aos estudiosos para que não considerem o cinema como um mundo aparte, objeto de uma especialização estrita. Afastado do contexto sociológico, isolado artificialmente da unidade profunda que reina nas diversões artísticas, o cinema se transforma facilmente em elucubrações estéreis e inócuas. A ideia de cultura cinematográfica é inseparável da de cultura, simplesmente. No Brasil o meio onde a falta de cultura se manifesta com uma intensidade dramática é o dos cineastas. O diálogo. O romance. [952]

Apesar desses fatores, o estudo particular do cinema não ofereceria decepções, e não deveríamos ficar desencorajados diante das questões técnicas e industriais, não deveríamos nos intimidar diante da superioridade técnica do cinema estadunidense, por exemplo, tema que aparece indiretamente ao advertir ao público que o “aparelho registrador automático de Lumière era o mesmo com o qual Griffith fez cinema. Não há linguagem definitiva”. [953] A menção à câmera com instrumento e o fato de que a linguagem cinematográfica é mutável aparece no ordenamento das ideias de Paulo Emílio como um convite à prática, o apelo à ação

[950] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A importância da História do Cinema?* Op. Cit.
[951] Ibidem.
[952] Ibidem.
[953] Ibidem.

e as advertências aos desafios a serem enfrentados, como os problemas de roteiro que poderíamos em nosso cinema, para o delineamento do futuro entre nós.

Além desta lição, a história já havia demonstrado que a emergência de uma nova técnica, como o sonoro, o *Cinemascope*, etc., não significaria a morte de uma arte, ou ainda o fato de que a qualidade e o estilo não dependeriam da técnica. Para Paulo Emílio, o desafio a juventude era ultrapassar "o sentimento da moda" e estabelecer valores mais ou menos permanentes, através da aquisição de cultura cinematográfica, ou conhecimento sobre a história do cinema, do reflexo na água, das imagens inscritas nas cavernas, dos jogos de sombras, etc., demonstravam que "[…] além de registrar, fixar as formas e seus movimentos, o homem muito cedo quis projetá-las". [954]

4.3 - A I Jornada Nacional dos Cineclubes

A persistência desta necessidade natural em projetar imagens encontrava equivalência e atualidade na prática de jovens cineclubistas de várias partes do país, cuja missão era irradiar cultura cinematográfica sob o amparo da Cinemateca Brasileira, arquivo de filmes preparado ou na busca desta condição para amparar a consolidação deste plano regional e nacional. Na esfera estadual, iniciativas como a formação do Centro dos Cineclubes de São Paulo sob a direção de Carlos Vieira, em julho de 1957 e contando com 8 meses de vida já possuía a filiação de 9 entidades: os cineclubes de Avaré, Campinas, Marília, Santos, Oswaldo Cruz, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, São José dos Campos, São Paulo, e ainda contava com uma representação na Capital Federal (Rio de Janeiro) do diretor do Grupo de Estudos Cinematográficos, o sr. Dejean Magno Pellegrin. Além da manutenção destas relações entre as entidades do país, o Centro estabelecia paulatinamente relações com entidades do exterior, como o Cineclube do Porto e a Federação Argentina de Cineclubes, e encontrava-se ligado à Federação Internacional de Cineclubes, sediado em Paris, tendo como presidente Césare Zavattini e secretariada por Georges Sadoul. Esperava-se, por parte do Centro dos Cineclubes dirigido por Carlos Viera que o estreitamento das relações internacionais no interior da federação ajudaria os cineclubes em sua tarefa de "formar o senso crítico do espectador, para o discernimento das obras que realmente possuam elementos de valorização estética [...] e a influir para a melhoria do índice da produção cinematográfica mundial". A matéria *Nova ordem para os cineclubs do mundo*, da qual extraímos as

[954] Ibidem.

informações supracitadas afirmava ainda a importância do apoio constante da Cinemateca Brasileira, "[…] que se manifestou através dos Srs. Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá de Andrade e Caio Scheiby". [955]

A menção da notícia à importância de Paulo Emílio, Rudá de Andrade de Caio Scheiby demonstra como a Cinemateca agia em todos os terrenos possíveis, da prospecção de informação à formação de cineclubes, como observamos na realização do curso para dirigentes e das perspectivas destas entidades, idênticas ao projeto político pedagógico da instituição, que daria o passo seguinte com a realização da I Jornada Nacional dos Cineclubes, realizada entre os dias 24 e 30 de janeiro na cidade de São Paulo. A I Jornada contou com a adesão do Clube de Cinema da Bahia, do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, do Clube de Cinema de Marília, do Clube Avareense de Cinema, do Clube de Cinema de Santos, do Cineclube de Ciências, Letras e Artes de Campinas e do Cineclube do Centro Dom Vital, de São Paulo. O encontro tinha como principal objetivo discutir problemas "comuns às entidades que se dedicam à difusão da cultura cinematográfica". [956]

A Cinemateca planejou paralelamente ao evento a *Semana de Cultura Cinematográfica*, dedicada ao cinema da República de Weimar (1919-33). Entre os dias 24 e 26 reuniões foram realizadas na parte da tarde para que os cineclubistas aproveitassem as sessões noturnas, mas o encerramento ocorreu no dia 26 com a realização da sessão de trabalhos no Centro Dom Vital. Paralelamente à agenda oficial do encontro, realizou-se no dia 28 uma visita aos estúdios da Vera Cruz, no dia 29 reunião para discussões no Centro Dom Vital, no dia 30 e 31 de janeiro realizaram-se visitas respectivamente ao Foto Cineclube Bandeirantes e ao Clube de Cinema de Santos respectivamente. Além das entidades já citadas, em entrevista ao jornal Unitário, de Fortaleza- CE, o Professor Darcy Costa, presidente do Cineclube Fortaleza, que também participou da jornada, acrescentamos menção à presença de entidades cariocas e catarinenses. A matéria ainda chama a atenção para a grande importância de Carlos Vieira, diretor do Centro de Cineclubes e Coordenador Geral da jornada e da participação, além de Paulo Emílio, Caio Scheiby, Anatol Rosenfeld, Lourival Gomes Machado, Rudá de Andrade, assim como do padre Guido Logger, acompanhado de mais três padres e um bispo, todos cineclubistas, o que reafirma a importância da relação entre o catolicismo e o cinema, tratado por Paulo Emílio tanto no exame da vida de André Bazin

[955] Nova ordem para os cineclubs do mundo. Jornal *Diário da Noite*, 17 de jun. 1957. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: Pasta 1957/6-3

[956] Jornada dos Cineclubes Brasileiros. Jornal *O Estado de São Paulo*, 30 de dezembro de 1958. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: Pasta 1958-6/19.

quanto em seu artigo Catolicismo e Cinema, motivado ainda pelas atividades do Centro Dom Vital. [957]

A entrevista, publicada um mês após o término do encontro, nos oferece ainda informações sobre a atmosfera de camaradagem no evento, e o presidente do cineclube de Fortaleza oferece impressões interessantes sobre o movimento de São Paulo, ao destacar que "os cineclubistas de lá não são apenas diletantes, e o índice de progresso" do movimento é associado ao amparo de instituições culturais e de exibidores, que ainda não havia se processado em Fortaleza. Nota-se o desejo do cineclubista em estreitar as relações com o sul do país a fim de proporcionar a realização de palestras e exibição de filmes em sua cidade. Algo que chamou a atenção de Darcy Costa foi também as projeções de filmes amadores em 16 milímetros que assistiu no Foto-Cineclube Bandeirantes, produzidos pelos próprios associados, fato que advogaria em favor da constatação do elevado nível que os cineclubes paulistas haviam alcançado. O jornal ainda anunciava que Darcy Costa havia conseguido o empréstimo do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, um dos filmes que passaram na Semana de Cultura Cinematográfica e assinala o comprometimento da instituição com o desenvolvimento do cineclubismo em nível nacional. [958]

Outros empréstimos da programação alemã também foram realizados para entidades baianas e mineiras, e se aprofundássemos a pesquisa, poderíamos encontrar muito mais informações ao seguir nessa direção, mas podemos dizer que a realização da I Jornada Nacional dos Cineclubes se constituiu como um momento em que os esforços de Paulo Emílio e da Cinemateca atingissem a maturidade com o estabelecimento de uma perspectiva nacional para as entidades, que se reuniram no ano seguinte, em Belo Horizonte. Se o projeto de difusão de cultura cinematográfica atingiu sua maturidade, examinando propriamente a formação do conceito de cultura cinematográfica na obra de Paulo Emílio também atinge uma unidade conceitual superior, não pela incapacidade anterior do crítico e historiador em mobilizar ideias e interpretações, mas porque o conjunto de filmes alemães reunidos para a mostra do sugestivo nome *Semana de Cultura Cinematográfica* propiciou uma abordagem crítico-histórica que reuniu no conjunto a maior pluralidade no que se refere à linguagem, ao estilo e a expressão social, como veremos no exame detalhado dos ensaios de Paulo Emílio.

[957] Regressou de S. Paulo o Secretário do Clube de Cinema: O que foi a I Jornada de Cineclubes. *Jornal Unitário* (Fortaleza-CE), 01 de março de 1959. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: n. 879/6
[958] Ibidem.

4.4 - A Semana de Cultura Cinematográfica

De todos os ciclos e mostras de cinema realizadas anteriormente pela Cinemateca, nenhuma delas recebeu o nome de Semana de Cultura Cinematográfica. Por que não chamar a mostra de Semana do Cinema Alemão, ou Semana do Cinema Expressionista? Esses nomes seriam extremamente palatáveis em um país onde as precisas distinções entre o que há ou não de expressionista nos filmes da República de Weimar ainda não estava minimamente depurado nas reflexões de realizadores, críticos e público.

Os organizadores do evento estavam cientes que as exibições dos filmes *O gabinete do Dr. Caligari* (1919) e *Metrópolis* (1927) no Clube de Cinema de São Paulo no início dos anos 1940, ou ainda as dos filmes *O gabinete do Dr. Caligari, O gabinete das Figuras de Cera* (1924) e *Sombras* (1923) no I Festival Internacional de Cinema (1954) não haviam oferecido no conjunto a exata significação da cultura cinematográfica da República de Weimar (1919-1933). A ideia de difundir a cultura cinematográfica alemã foi concebida originalmente após a realização do *Festival 10 Anos de Filmes sobre Arte,* idealizado como complemento cultural cinematográfico 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 (1957) para viabilizar a exibição de filmes alemães do período silencioso e do princípio do falado. A iniciativa visava "[...] reatar no Brasil uma tradição interrompida, a do gosto por uma das mais brilhantes escolas cinematográficas da história". [959]

Nesse momento, Paulo Emílio idealiza trazer para a IV Bienal, além da mostra dos filmes alemães, uma exposição de cartazes cinematográficos poloneses, porque a difusão dessa forma de arte gráfica, e plástica, moderna é considerada, assim como os filmes, apta a contribuir na formação cultural do público com sua linguagem da arte moderna, como havia constatado ao ver a exposição de cartazes cinematográficos do *Festival de Edimburgo,*[960]evento marcado pela presença em peso dos intelectuais reunidos para a construção de uma disciplina, da filmologia. Ao lado da programação de filmes, as exposições deveriam seguir o modelo dos festivais belga e britânico, servindo para ampliar a capacidade pedagógica do festival, com a qual visavam alcançar o maior número possível de pessoas. Mas o incêndio de 1957 atrasou as ambições do historiador e da instituição, que teriam que esperar até janeiro de 1959 para que finalmente, a cultura cinematográfica da República de Weimar fosse apresentada pela instituição.

[959] GOMES, Paulo Emilio Salles. *O cinema na Bienal*. Op. cit., 1982, p. 139.
[960] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cartazes Poloneses* Op. cit., 1982, p. 93-94.

Outra questão importante deve ser levantada se remete à renovação do interesse pelos filmes da República de Weimar, particularmente o interesse histórico, suscitado por questões de ordem artística, social e ideológica. O interesse por essa filmografia se manifesta, nesse período, na exibição dessa filmografia nacional na *Retrospectiva do Cinema Alemão* no *Festival de Veneza* (1954). Sobre os títulos exibidos na mostra, Lotte Eisner afirma que os espectadores franceses já conheciam a maior parte do programa que contava com os seguintes títulos: *O Últimо dos Homens* (1924), [961] de F.W. Murnau, *A morte Cansada* (1921) [962] de Fritz Lang, a *Boneca do Amor* (1919) [963], de Ernst Lubitsch e *As mãos de Orlac* (1924) [964], de Robert Wiene. [965] Os filmes do período de ouro do cinema alemão retornavam a pauta em Itália, França, etc., sendo revistos e criticados sob uma nova ótica. Dois anos depois, em 1956, a Cinémathèque Française organizou a mostra *Images du Cinéma Allemand* [966], retrospectiva que cobriu o período compreendido entre 1896 até 1956, embora tenha sido dado maior enfoque aos filmes do período entre guerras, filmes recém-prospectados e recompostos pelas atividades de pesquisa da Cinémathèque. [967]

À medida que os filmes eram revistos, publicações sobre o tema ocuparam as páginas de revistas como o *Cahiers du Cinéma*, a *Positif*, o *Cinéma*, a *Revue du Cinéma*, fato que garantiu a Lotte Eisner inúmeros artigos publicados que orientaram a composição e o desdobramento das sugestões do livro *A Tela Demoníaca* (1952).[968] Certamente a publicação do livro *De Caligari a Hitler* (1947) [969], de Siegfried Kracauer (1947), anos antes da obra de Eisner, recebeu grande adesão do público especializado e até hoje se constitui, ao lado de *A Tela Demoníaca*, como clássicos da história do cinema à época da República de Weimar, e que, não por acaso, são para Paulo Emílio a bibliografia básica de seus artigos.

Seguindo propósitos semelhantes aos eventos europeus e limitada por questões de onde técnica, econômica, logística, etc., a Cinemateca enfim se inscreve na retomada histórica da cultura cinematográfica de Weimar ao realizar em janeiro de 1959 a *Semana de Cultura*

---

[961] O ÚLTIMO dos Homens. Direção: F. W. Murnau.. Babelsberg: Universum Film – UFA, 1924, DVD.
[962] MORTE Cansada. Direção: Fritz Lang. Berlim: Decla-Bioscop, 1921.
[963] A BONECA do Amor. Direção: Ernst Lubitsch. Berlim: Projektions-AG Union (PAGU), 1919.
[964] AS MÃOS de Orlac. Direção: Robert Wiene. Viena: PAN-Film A.G., 1924
[965] EISNER, Lotte H. La retrospective du film allemand au Festival de Venise. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 40 nov. 1954.
[966] GOMES, Paulo Emilio Salles. O cinema na Bienal. *Op. cit.*, 1982, p. 139.
[967] LANGLOIS, Henri. Catalogue: *Images du cinéma allemand*. Paris: *Cinémathèque Française*, 1956.
[968] EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2002.
[969] KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

Cinematográfica com uma programação de apenas onze filmes e realizar a contratipagem de pelo menos dois.[970]

Com o apoio das cinematecas sul-americanas, Paulo Emilio pensou o programa, tendo que resumir doze anos mais ricos de uma grande escola cinematográfica em apenas onze filmes. Outro ponto importante da Semana, que já contava com a presença garantida de um público especializado que estava na cidade para a I Jornada Nacional de Cineclubes, a Cinemateca Brasileira aplicou estratégias capazes de tornar mais atrativa e educativa ao grande público os clássicos da cinematografia alemã e concebeu, ao lado da exibição de filmes, exposições e conferências, repetindo a fórmula dos festivais europeus e das ambições do I Festival Internacional de Cinema (1954).

Como parte da Semana de Cultura Cinematográfica, a Cinemateca e o MAM planejaram três exposições sobre a "época áurea" do cinema alemão, "[...] ligada ao movimento pictórico, literário e teatral conhecido por expressionismo, é oportuna e mesmo imprescindível à mostra de gravuras e reproduções" que tiveram um claro "objetivo didático e ilustrativo". No Pavilhão Arruda Pereira, organizou-se uma exposição de documentos referentes ao cinema alemão do período, o que constituiu uma excelente oportunidade para o cronista mencionar que esta exposição dependia exclusivamente dos arquivos da Cinemateca, ainda bastante abalados pelo incêndio, como adverte em sua nota. A terceira exposição foi concebida a partir da contribuição da UNESCO, ao doar 60 painéis fotográficos à Cinemateca que tratavam de vários aspectos da cinematografia alemã, "[...] da sua evolução técnica e artística e da sua força cultural". A exposição ainda poderia cumprir com o seu objetivo na formação do público "especializado" e "leigo": para o primeiro, prestar "[...] esclarecimentos e orientação para um estudo sério do cinema" e para o segundo, oferecer "[...] uma visão do que é o cinema em sua história, e na atualidade". [971]

No projeto político-pedagógico da Cinemateca, concebido para atuar na formação cultural do público leigo e especializado, já havia demonstrado sua vitalidade ao constatarmos o interesse de ambos pela programação do *Festival de História do Cinema Americano* (1958). Além disso, é importante ressaltar a importância da entrada franca na concepção do evento, o que resultou na lotação máxima do Auditório do Ibirapuera, além do fato que a administração

[970] 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.
[971] Exposição sobre Cinema e Expressionismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 jan. 1959. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: P. 924/16.

foi obrigada a providenciar mais de 50 banquinhos e cadeiras para acomodar o público excedente. [972]

A abertura da mostra foi realizada por Francisco Luiz de Almeida Salles, que advertiu ao público as dificuldades pelas quais passava a Cinemateca, agravadas pelo incêndio na véspera de completar dois anos. A iniciativa de informar o público visava, entre outras coisas, ampliar a consciência na comunidade sobre a importância histórica do cinema e sua consequente necessidade de preservação – certamente a concepção integral da mostra, ao combinar projeções, exposições, conferências e apresentações musicais, contribuiu para os propósitos da instituição. Apesar das dificuldades, Almeida Salles afirma que a Cinemateca havia aberto uma exceção "[...] na sua atual linha de empregar todos os esforços na preservação de seu acervo, por não poder ficar indiferente aos apelos de dezenas de estudiosos da capital e de vários outros centros que necessitavam, para o prosseguimento de seus estudos", de um contato efetivo com os filmes alemães clássicos, mas o evento também serviu como "[...] exemplo do que poderia ser feito permanentemente, e em todos os centros culturais do Brasil, se a Cinemateca fosse amparada, como é necessário, pelos poderes públicos". [973]

Após a fala de Almeida Salles, Paulo Emílio ministrou a conferência de abertura, ao apresentar aspectos do cinema alemão e introduzir alguns temas do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), exibido ao encerramento de sua fala. [974] Ao conservador-chefe da Cinemateca, ainda coube a tarefa de realizar uma série de apresentações dos filmes exibidos e reprisados ao longo da Semana. Anatol Rosenfeld se responsabilizou por uma conferência sobre o romantismo alemão e sua influencia no cinema do período, com o qual poderíamos estabelecer relações diretas com o filme *Siegfried*, de Fritz Lang; Lourival Gomes Machado discutiu a presença do expressionismo nas artes plásticas, antes da exibição do filme *O Gabinete das Figuras de Cera* e a do maestro Diogo Pacheco ministrou uma conferência sobre a música expressionista, diretamente relacionada ao filme *A ópera dos três vinténs* e *Berlim, Sinfonia de uma grande cidade.* [975]Ao lado das conferências, Paulo Emílio publicou nove artigos no *Suplemento Literário* sobre a programação da Semana de Cultura Cinematográfica.

[972] Lotação Esgotada na Semana de Cultura Cinematográfica. *Folha da Noite*, São Paulo, 26 jan. 1959.
[973] Ibidem.
[974] Ibidem.
[975] Obras-primas do cinema alemão na Semana de Cultura Cinematográfica. *O Estado de São Paulo*, 04 jan. 1959.

Ao analisarmos os desdobramentos do político-pedagógico que Paulo Emílio idealizou para a Cinemateca, observamos que a Semana de Cultura Cinematográfica é um momento de estabilização entre sua formação intelectual e aplicação das ideias estrangeiras ao contexto brasileiro, mantendo-se fiel ao objetivo de delinear uma cultura nacional a partir da formação de cineastas, críticos e público. Ao mesmo tempo, temos uma mostra que combina exposição de imagens e documentos, exibição de filmes, contratipagem negativa dos positivos para fazer um novo negativo, base para outras cópias, em colaboração com instituições públicas; prospecção de cópias (*Romeu e Julieta na Neve* prospectado em Catanduva, apesar de tragado pelo incêndio) e conferências, etc., que no conjunto, essas noções apresentam um quadro geral das atividades da cinemateca, além de representar o fortalecimento dos laços de solidariedade entre a instituição e os cineclubistas em escala nacional. Em conjunto, como o próprio nome da semana aponta, o conceito de cultura cinematográfica explorada a partir do exame da cinematografia alemã condensa na trajetória intelectual de Paulo Emílio o encontro de noções artísticas, científicas e ideológicas a partir da pesquisa histórica, ad difusão e da formação cultural do público.

Para cumprir estes objetivos, um dos procedimentos habituais de Paulo Emílio foi chamar a atenção do público para a mostra e, ao mesmo tempo, oferecer subsídios teóricos para prolongar o impacto dos filmes e ao mesmo tempo, dirigir sua interpretação histórica. Como não poderia ser diferente, os filmes alemães exibidos na mostra foram acompanhados pela publicação de nove artigos no *Suplemento Literário* e um artigo não assinado para a *Revista Visão*, intitulado *Clássicos alemães mostram novos rumos ao cinema mundial, em São Paulo*[976], mais um apanhado do evento do que um ensaio, mas que por esta modalidade informativa e enxuta, também poderá contribuir para a contemplação dos temas abertos pela forma ensaística. O primeiro, intitulado *Antes do Cinema Alemão*[977], foi publicado no dia 20 de dezembro, quase um mês antes do início da Semana de Cultura Cinematográfica.

No artigo, Paulo Emílio apresenta a iniciativa e assinala a colaboração da Comissão Estadual de Cinema na contratipagem das cópias anteriormente mencionadas, assim como a colaboração imprescindível das outras cinematecas latino-americanas, provavelmente a argentina e a uruguaia, além de retomar noções defendidas pela proposta pedagógica do Curso para dirigentes de cineclubes (1958), ao afirmar que "[...] os estudos cinematográficos são condenados à esterilidade quando não se inserem num panorama cultural mais amplo é talvez

[976] GOMES, Paulo Emílio Sales. Clássicos alemães mostram novos rumos ao cinema mundial, em São Paulo, p. 52-53. *Revista Visão*. 23 jan. 1959.
[977] GOMES, Paulo Emílio Sales. Antes do cinema alemão. Op. cit., 1982, p. 458.

mais sensível no cinema clássico da Alemanha do que no de outros países". Dentro dessa perspectiva, Paulo Emílio destaca a dificuldade de compreender a natureza dos filmes alemães sem considerar o expressionismo, ou ainda, "[...] algumas constantes da literatura e do pensamento na Alemanha".[978] Mas porque os filmes alemães selecionados para a mostra são os mais aptos para exemplificar o conceito de cultura cinematográfica?

Para responder a questão, vejamos os títulos exibidos na mostra: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) e *Ráskolnikov* (1923) [979], de Robert Wiene; *A Boneca do amor* (1919), de Ernest Lubitsch; *Nosferatu* (1922) [980], de F.W. Murnau; *Sombras* (1923), de Arthur Robison; *Siegfried* (1924) [981] e *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang; *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), de Paul Leni; *Berlin, sinfonia de uma grande cidade* (1927) [982], de Walter Ruttmann; *A Ópera dos três vinténs* (1931) [983], de G.W. Pabst e *A Morte de Dimitri Karamazov* (1931) [984], de Fedor Ozep. Ao analisarmos o conjunto, percebemos como o profícuo ambiente cultural da Alemanha nas primeiras décadas do século XX permitiu o diálogo entre distintas expressões artísticas para o delineamento de suas produções cinematográficas, além do interesse pelo processo histórico que levou os alemães a aderir ao nazismo a partir do emprego do cinema como fonte de pesquisa. Temos então no conjunto, problemas de ordem artística resultante do contato do cinema com as outras artes; de ordem social, como as questões econômicas, psicológicas e sociais e por último, de ordem ideológica, relacionada à tradição alemã e às tendências artísticas que se dividiam em duas trincheiras: os defensores da "pureza cinematográfica" e os entusiastas das experiências artísticas derivadas da relação que o cinema estabelece com as outras artes. Será nesse conjunto de filmes que Paulo Emílio poderá experimentar uma narrativa histórica para uma cinematografia nacional ao apresentar uma unidade conceitual no conjunto de suas ações, ao escrever textos e montar uma programação propícia ao comentário à linguagem cinematográfica, ao estilo e à expressão social dos filmes da República de Weimar. No artigo que Paulo Emílio escreve para a revista *Visão*, nota-se em sua narrativa histórica a preocupação em apresentar a Alemanha como um país que, assim como o Brasil, apresentou um desenvolvimento tardio de seu cinema em relação aos franceses e estadunidenses. Para o historiador brasileiro, apenas após a I Guerra

[978] Ibidem.
[979] RASKOLNIKOV. Direção: Robert Wiene. Berlim: Neumann- Film-Produktion GmbH, 1923.
[980] NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Berlim: Prana Film Gmbh, 1922.
[981] SIEGFRIED. Direção: Fritz Lang. Berlim: Decla Bioscop A.G., 1924.
[982] BERLIM, Sinfonia de uma grande cidade. Direção: Walter Ruttmann. Berlim: Deutsche Vereinsfilm A.G., 1927.
[983] A ÓPERA dos três vinténs. Direção: G. W. Pabst. Berlim: Tonbild-Syndikat A.G. (Tobis)/ Warner Bros. Pictures GmbH, 1931.
[984] A MORTE de Dimitri Karamazov. Direção: Fedor Ozep. Berlim: Terra-Film A.G., 1931.

Mundial, com a formação da UFA-Universum Film, os alemães foram capazes de almejar os mercados estrangeiros, que à época da guerra e imediatamente ao seu fim foram alvo de boicote pelos países aliados, [985] que nesse momento ainda não haviam esquecido do impacto provocado pelos filmes de propaganda do inimigo produzidos então pela Deulig Film – Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, produtora que daria origem pouco tempo depois a UFA.

A partir das informações extraídas do livro de Kracauer, Paulo Emílio afirma que o filme *O gabinete do dr. Caligari* (1919) foi primeiro filme alemão responsável por romper o boicote (na realidade foi o filme *Madame Dubarry* (1919), de Ernst Lubitsch). Um dos fatores decisivos foi a revolução artística protagonizada por jovens artistas que viram no cinema um meio de subsistência. O motivo para tanto foi a inovação ao realizar filmes a partir de telões pintados no estilo expressionista, cuja cenografia radical e sua plasticidade deram vasão ao "[...] tom de alucinações, de preferências demoníacas e gosto pelo horror difusos na pintura", e onde podemos situar o filme *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau. Já *Sombras* (1923), de Arthur Robison é apontado como uma síntese de uma tendência cinema alemão em substituir as arquiteturas pintadas por espaços amplos "[...] e na utilização cada vez mais eficiente na iluminação", já apropriado das montagens teatrais de Max Reinhardt. Sobre os filmes de Fritz Lang, Paulo Emílio afirma que *Siegfried* (1924) dava mostras do peso do romantismo literário e do "[...] seu interesse pelo passado mítico ou histórico do país", em que a função da arquitetura é notável, enquanto *Metrópolis* (1927) é apresentado como um filme de antecipação. [986]

Dando prosseguimento em sua análise, o historiador delineia mais uma vez em sua trajetória ao comparar no comentário a *Nosferatu* (1922) a recepção imediata de uma plateia que temia o vampiro à recepção histórica de um público que, anos depois, poderia vir a gargalhar com seus efeitos especiais. Em todo caso, o "[...] interesse artístico e eventualmente sociológico" do filme era "muito grande", permanecia um clássico da história do cinema, expressão que para Paulo Emílio "implica [o] desafio ao tempo, [a] permanência de valores". No caso do filme *Berlim, Sinfonia de uma grande cidade* (1927), estava claro que o filme "envelheceu bastante", mas sua "importância histórica permanece enorme", por ser a raiz dos filmes de Leni Riefenstahl, por situar a Alemanha no movimento iniciado pela montagem

[985] GOMES, Paulo Emílio Sales. Clássicos alemães mostram novos rumos ao cinema mundial, em São Paulo, p. 52-53. *Revista Visão*. 23 jan. 1959.
[986] Ibidem, p. 53.

soviética, por influenciar a renovação do cinema italiano nos anos 1930 e servir como exemplo do que não fazer. [987]

Notamos na rápida abordagem de Paulo Emílio que o esforço em demonstrar a evolução da linguagem cinematográfica e do estilo coaduna com o propósito de afirmar o cinema alemão como expressão de um gosto, de uma mentalidade nacional, apresentada com maior profundidade no artigo *Antes do Cinema Alemão,* publicado em 20 de dezembro de 1958. É evidente no artigo a importância do capítulo introdutório de *A Tela Demoníaca* (1952), de Lotte Eisner, no objetivo do historiador em destacar "[...] a predisposição dos alemães ao expressionismo". Apesar de pouco explorado pela autora, o tema poderia sugerir que no cinema, assim como em outras manifestações culturais, "[...] a contradição entre o esforço de afirmação nacional e a vocação cosmopolita eram marcas de muitos momentos da vida alemã". [988]

A crítica de Paulo Emílio aos filmes alemães ganha corpo ao tecer um comentário sobre o livro *De Caligari a Hitler* (1947), de Siegfried Kracauer. Nesta obra, Kracauer se esforça para compreender a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente[989] durante o período da ascensão de Hitler ao poder. Ao escanhoar sua indicação ao leitor, Paulo Emílio aponta alguns problemas na obra de Kracauer. Para o crítico, o fato do livro *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 social que levou os alemães ao hitlerismo, mas por ter forçado sua tese no imediatismo político. [990]

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 (1933), do exílio na França e da fuga pela fronteira da Espanha que o crítico e historiador judeu alemão escreve sua história do cinema da República de Weimar. Em suas críticas de cinema publicadas no *Frankfurter Zeitung*, observamos sua iniciativa em delinear estudos psicológicos e sociais do cinema articulados a uma profunda análise da linguagem e do estilo dos filmes comentados, mas com o estender da corda do tempo, a análise formal é submetida à articulação integral de seu livro sobre os processos psicológicos que levaram os alemães ao hitlerismo. Segundo 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

[987] Ibidem.
[988] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Antes do cinema alemão.* Op. cit., 1982, p. 459.
[989] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 17.
[990] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Antes do cinema alemão*. Op. cit., 1982, p. 459.

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". Segundo 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 Caligari. [991]

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 filmes.[992] Para o historiador alemão, 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 o momento excede suas funções mecânicas". Seguindo essa acepção, a produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, de tal modo que o trabalho em equipe "[...] tende a excluir o tratamento arbitrário do material de cinema, suprimindo peculiaridades em favor de traços comuns a muitas pessoas" [993], que poderiam ao mesmo tempo servir de fontes de pesquisas históricas de uma mentalidade coletiva que se decifrada, poderia ser empregada na realização de filmes contemporâneos, de modo a explorar continuidades de pensamento e de gosto de uma nação. Como vimos anteriormente, a constatação de Kracauer será útil no cumprimento do objetivo de Paulo Emílio esboçado no Congresso de Roma (1949), ao evidenciar a necessidade de se escrever uma história do cinema brasileiro, psicológica e social.

Ao analisar o contexto social da *Semana de Cultura Cinematográfica*, Paulo Emílio estava convencido da conveniência da realização de uma semana de estudos literários, artísticos e históricos, complementados pela exibição dos filmes, mas a experiência adquirida na realização de eventos anteriores propiciava indagações como a de que seria prematuro naquele contexto um festival dessa ordem. Estava claro para o historiador que "[...] muitos espíritos universitários ainda relutam em reconhecer nas obras produzidas pela indústria do

[991] SANCHEZ – BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: contribuición a la historia del cine alemán 1918-1933.* Madrid: Verdoux, S.L., 1990, p. 20.
[992] KRACAUER, Siegfried. *Aufgaben der Filmkritik aus einer Betrachtung über soziologische Filmkritik.* Berlin: Lichtbild-Bühne, 30.05.1932. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado. Manuscrito.
[993] Ibidem.

entretenimento o reflexo dos problemas que tanto os apaixonam no terreno de sua especialidade". Era necessário ainda constatar que a "ignorância" dos meios interessados em cinema era tão grande que se impunha a dificuldade de estabelecer as "[...] indispensáveis conexões entre o fenômeno cinematográfico e as correntes de cultura mais tradicionais". [994]

Diante desse fato, a exibição dos filmes alemães era extremamente oportuna para confirmar as considerações de Paulo Emílio: estava evidente que as elites intelectuais e artísticas de São Paulo ainda não haviam restabelecido com a cultura germânica uma intimidade confiante, tal qual poderia ser observado na formação dos mais jovens. Não havia nenhum motivo para não considerar a cultura alemã e suas contribuições no delineamento de nossa fisionomia nacional. Apesar do grande esforço da instituição, Paulo Emílio afirma que o aprendizado poderia ser maior se a Cinemateca não se encontrasse em situação devastadora, como o grande índice de umidade de seus depósitos e as condições precárias dos filmes exibidos na *Semana de Cultura Cinematográfica* – responsabilidade é atribuída integralmente à falta de cumprimento dos acordos firmados entre a instituição e os poderes públicos. O comentário demonstra que, além do equilíbrio teórico acerca da prospecção, difusão e formação critico-histórica do público, a *Semana de Cultura Cinematográfica* integra e dá vasão aos esforços de Paulo Emílio em chamar a atenção das autoridades políticas e da comunidade para o fato de que os onze filmes exibidos estavam em perigo de destruição. [995]

Apelando para um exame de consciência das autoridades responsáveis pelo cumprimento dos convênios firmados, Paulo Emílio afirma que não existia "[...] no mundo comunidade civilizada cujos responsáveis culturais não considerem obras marcantes da história do cinema como um patrimônio a ser defendido contra a ação do tempo com o mesmo carinho [...] dispensado às artes plásticas". [996] O comentário estabelece relações diretas entre a preservação do patrimônio cinematográfico às iniciativas semelhantes levadas à frente pelo Museu de Arte Moderna no período.

Nesse âmbito, Paulo Emílio afirma que antes do incêndio de 1957, a Cinemateca estava em condições de apresentar vinte e cinco filmes alemães, produzidos entre 1919 e 1931, mas após o incêndio, as promessas de ajuda financeira não foram poucas, partindo do município, do estado e do *Ministério da Educação e Cultura*. O que deveria ser motivo de ânimo, propiciou profunda decepção com a não efetivação de nenhuma proposta, de tal modo que a Cinemateca se viu obrigada a descartar meio milhão de metros de filmes que

[994] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Antes do cinema alemão.* Op. cit., 1982, p. 459.
[995] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A propósito do cinema alemão*. Op. cit., 1982, p. 464-65.
[996] Ibidem, p. 464.

conservavam imagens da vida brasileira dos primórdios do cinema, assim como também de filmes estrangeiros, entre eles os alemães, que poderiam agregar muito à programação do evento.

No campo da difusão, a Cinemateca poderia ter fornecido à escolas, bibliotecas e cineclubes os programas nacionais de que necessitavam e no programa da *Semana de Cultura Cinematográfica*, os organizadores poderiam ilustrar a história do cinema alemão de 1896 a 1950 com uma centena de projeções, como estavam fazendo as cinematecas de outros países. [997] Com a iniciativa, Paulo Emílio e a Cinemateca davam fôlego a proposta de nos aproximar do debate europeu e transpor o isolamento cultural no campo de cultura cinematográfica imposto por nossa condição periférica. Sem condições adequadas para realizar a preservação e ampliação do acervo, a Cinemateca agia emergencialmente, exibindo películas já comprometidas, como ocorreu com os fragmentos do filme *A ópera dos três vinténs* (1931), de G.W. Pabst em sua versão alemã.

Após estabelecer a relação entre as produções a partir de sua condição de patrimônio nacional, da humanidade e comentar os prejuízos que uma posição negligente impunha às atividades da instituição, Paulo Emílio reflete sobre a natureza particular do cinema, marcada pela impossibilidade de indiferença por parte de nenhum "tipo moderno de sensibilidade", um "espetáculo registrado em película" que agremia em sua realização "uma variedade grande de expressões artísticas, intelectuais e sociais". [998]

Os "espíritos modernos", frequentemente interessados em outras artes e disciplinas do conhecimento, como o "[...] teatro, sociologia, pintura, política, literatura, história, arquitetura, filosofia ou música" poderiam encontrar no cinema "[...] estímulos diferentes para suas meditações, novos ângulos de apreciação dos valores que mais lhe interessam". [999] A grande combinação de disciplinas e expressões que aparecem aqui sistematizadas não havia sofrido tal encadeamento complexo até então, fruto do esforço de concentração que exigiu a concepção da disciplina de *História da Linguagem Cinematográfica, do Estilo e da Expressão Social* (1958) ou ainda a oportunidade oferecida pelo próprio conjunto de filmes, capazes de ilustrar o conjunto de problemas ideológicos, artísticos e sociais do período (1919-1933) e propiciar a demonstração plena de seu método histórico voltado à investigação de uma filmografia nacional.

[997] Ibidem, p. 463.
[998] Ibidem, p. 464.
[999] Ibidem.

Não por acaso, será no comentário aos filmes alemães que Paulo Emílio afirma como em nenhum momento anterior em seus escritos que não era preciso "[...] considerar o cinema como uma arte, mesmo porque é excessiva a frequência com que essa maiúscula dissimula uma devoção distante e convencional pelo mundo dos valores estéticos". Em seu lugar, era necessário compreender que o cinema constitui "[...] o folclore da era industrial, de ser um dos maiores fornecedores de fantasia para o consumo do homem moderno, de ser um reflexo da vida social". Segundo Paulo Emílio, ao analisarmos o cinema criticamente, poderíamos compreender que ele "[...] proporciona ao nosso século uma chave até então ignorada das estruturas psicológicas da comunidade", muito mais aparentes em períodos de convulsão social e instabilidade como a observada à época da República de Weimar. [1000]

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 do autoritarismo, ou a resolução dos problemas concernentes à radicalização estética. Será a partir da meditação dessas estruturas psicológicas da comunidade, ocultas ou aparentes, que Paulo Emílio amplifica o interesse em desvendar a continuidade de gosto no público brasileiro, um traço ou fisionomia nacional a ser incorporada pelo cinema brasileiro, a fim de ampliar a capacidade de comunicação dos filmes brasileiros com o público, ampliar o sucesso comercial e por fim, garantir a continuidade da produção.

Os filmes produzidos em Weimar eram excelentes em comparação aos filmes produzidos no contexto brasileiro: eram tardios e possuíam elementos nacionais que não se faziam presentes em outras cinematografias, como a presença do expressionismo, apenas posteriormente copiado em outras partes do mundo. "A velha Alemanha e as de hoje continuam a ter muito a dizer e não há razão para não contribuir mais efetivamente, ao lado de outros grandes centros de cultura, para o delineamento de nossa fisionomia nacional",[1001] mas antes era necessário apresentar a fisionomia nacional alemã e algumas de suas características, que derivavam "[...] das raízes mais específicas da literatura, da arte e do pensamento alemão". [1002] Para delinear a fisionomia nacional do cinema alemão, ou mais propriamente sobre presença do expressionismo na cultura alemã, Paulo Emílio estabelece comentários

[1000] Ibidem, p. 464.
[1001] Ibidem, p. 465.
[1002] Ibidem.

sobre a cultura, o cinema e "a própria palavra expressionismo", que certamente sairia "[...] vivificada da experiência, com a perda de seu poder de fórmula mágica". [1003]

4.5 - A fisionomia de uma tradição, literária e filosófica

A fim de desenvolver a operação, Paulo Emílio relata a dificuldade de Manuel Bandeira em definir o termo expressionismo para o *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa;* recorre a definição de Mário de Andrade, que não se exime de advertir o leitor da dificuldade em definir para dicionários tendências artísticas, mas mesmo assim propõe um verbete que situa a tendência como alemã, e que traz como característica submeter "[...] os dados da realidade e as normas de técnica à visão expressiva que o artista tem do mundo", embora a definição pudesse ser também reivindicada pelos gregos e por outras tendências artísticas, como o impressionismo, tendência contra a qual o expressionismo se afirmou. [1004]

Após introduzir o assunto, Paulo Emílio realiza um exame retrospectivo da literatura e do pensamento alemão o objetivo de oferecer as bases de sua interpretação sobre o conteúdo dos argumentos, as especificidades cenográficas, a encenação, iluminação, etc., concebidas como desdobramento próprio da cultura alemã, na qual o cinema é expressão das correntes artísticas e políticas do período: o caos político, as vanguardas expressionistas, Max Reinhardt e seu teatro *avant-gard,* etc. Ao pensar a literatura alemã a partir de sua formação tardia, e sua continuidade, Paulo Emílio elucida um sistema no qual foi possível o florescimento do expressionismo enquanto expressão artística própria da sociedade alemã – veículo de seu pensamento, para posteriormente tecer considerações sobre a fisionomia alemã a partir de sua história literária com o objetivo de estabelecer o momento em que o expressionismo aparece na Alemanha, primeiro na literatura e na filosofia, para apenas então alcançar o teatro, a pintura e por fim, o cinema. Com esse objetivo, Paulo Emílio sintetiza 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 de informações traduzidas para o leitor do *Suplemento* a "[...] golpes de enciclopédia e graças a velhas leituras de Heinrich Heine". [1005]

No campo das letras, Paulo Emílio pensou o expressionismo a partir da transformação das palavras, em algo distinto da sua tarefa de criar instrumentos capazes de traduzir o

[1003] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Antes do cinema alemão*. Op. cit., p. 459.
[1004] Ibidem, p. 460.
[1005] Ibidem.

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 "significação", [1006] palavra tão importante do vocabulário de Paulo Emílio. Já no 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 secundárias". [1007]

Na história do pensamento alemão, Paulo Emílio fixa a tradução do *Paraíso Perdido* (1664), de John 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 a supremacia do movimento animado por Herder e do qual participavam ativamente o jovem Goethe e Schiller. Segundo Paulo Emílio, o célebre *Sturm und Drang*[1008] foi o responsável pela agitação destruidora e o ímpeto incontido, dirigidos contra regras ou leis exteriores que oferecessem obstáculos à expressão pessoal. [1009]

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 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 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 imediata.[1010] "[...] 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 progresso". [1011] Já Benjamin destacou 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, na qual a pura reflexão anuncia-se na aparição puramente formal da obra de arte, cuja forma é a expressão

[1006] Ibidem, p. 459.
[1007] EISNER, Lotte H. Notes sur le style de Friz Lang. *Cinéma 55* – Révue du cinéma. N. 05 – Févr. 1947, p. 4.
[1008] Tempestade e Ímpeto.
[1009] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Antes do cinema alemão*. Op. cit., p. 460.
[1010] LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 178-83.
[1011] Ibidem.

objetiva da reflexão na própria obra, que forma sua essência ao servir de fundamento para ela mesma, como princípio de existência. [1012]

Como observa Paulo Emílio, será justamente em contraposição ao mundo objetivo do belo criado Goethe que Heinrich Heine irá instalar "o reino mais cruel da subjetividade". Ao se referir a Heine, o historiador destaca a importância das "velhas leituras" – sugestão que nos remete ao livro *Obras* (1942), de Heinrich Heine, alocado em sua biblioteca pessoal e de onde podemos tirar algumas conclusões, como o fato de que essas velhas leituras foram realizadas à época do curso de Filosofia que cursou na Universidade de São Paulo. O fato de também ser uma obra traduzida para o português se contrasta com a observação de que após 1946, a biblioteca de Paulo Emílio é majoritariamente composta de obras francófonas, fruto do profícuo período de acúmulo cultural em sua segunda estada na França (1946-54). Exatamente nesse livro, percebemos como o poeta Heinrich Heine funda no texto *De Kant a Hegel* suas impressões sobre a primazia da subjetividade no pensamento alemão, elegendo como expoente Kant. Segundo Heine, o filósofo foi o responsável por estender "[...] 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 cirurgião". [1013]

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 intuição empírica que envolve determinação do fenômeno, Kant parte do princípio da contradição para se acercar do lugar a priori no espírito,[1014] no lugar da mais profunda indeterminação e obscuridade como principio 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.

Ao apoiar-se na história do pensamento alemão, Paulo Emílio afirma que 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, que se retira do mundo da contemplação interior e pretende encontrar dentro de si próprio os fundamentos do conhecimento para escapar à supremacia da autoridade exterior. Depois de Heine, apenas na poesia de jovens discípulos de Stefan George – o mais célebre dos quais foi Rainer Maria

[1012] BENJAMIN, Walter. *O conceito de critica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999, p. 80 -1.
[1013] HEINE, Heinrich. *Obras*. São Paulo: Edições Cultura, 1942, p. 160.
[1014] KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S.A, 1958, p. 30.

Rilke – reclamaram o direito de interpretar o mundo exterior a sua maneira ou ainda de sobrepor suas personalidades a esse mundo e a isso, finalmente, chamou-se expressionismo. [1015]

> 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 reais. [1016]

Diferenciando o expressionismo do realismo em literatura, Eisner nos ensina 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,[1017] para decodificá-las. O amor ao obscuro e ao indeterminado, essa tendência alemã na direção da *Grübelei,* ou meditação, aceitando a "*icognoscibilidade da coisa em si*" como modo de encontrar uma "expressividade mais expressiva". Para Eisner, o amor ao 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 nova expressão que é o cinema. Aqui, o contraste tem apenas o papel de fazer surgir de uma maneira quase palpável – portanto irreal – das formas de um estado de espírito impreciso. [1018]

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 existência que se constituem enquanto "[...] instrumentos de uma relação direta e concreta com a vida e o ser". [1019]

Conectar arte e vida a partir do desenvolvimento histórico das categorias estéticas permite a Paulo Emílio fundar as bases de compreensão de traços do pensamento e da

---

[1015] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Antes do cinema alemão*. Op. cit., 1982, p. 461.
[1016] DIAS, Maria Heloisa Martins. *A estética expressionista*. Cotia-SP: Íbis, 1999, p.72.
[1017] EISNER, Lotte H. Notes sur le style de Friz Lang. *Cinéma 55* – Révue du cinéma. N. 05 – Févr. 1947, p. 04.
[1018] Ibidem, p. 04-5.
[1019] SOURIAU, E. *Les cours de la Sorbonne: Les Cathegories Esthétiques*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1954, p. 89.

fisionomia alemã para melhor demonstrar como essas lições seriam importantes para o delineamento da fisionomia brasileira. O mesmo esforço se repete ao tecer considerações sobre a presença do expressionismo no teatro, que se manifestava além da dramaturgia através das ideias de Gordon Craig e Max Reinhardt na renovação da encenação, pouco antes da "rebelião expressionista" se alastrar pela pintura e pela pintura e pela música. Como ponto de partida da presença da tendência no cinema, Paulo Emílio menciona as experiências cinematográficas de Reinhardt, mas posiciona *O estudante de Praga* (1913) [1020] no epicentro desta transformação que ficara em suspenso durante a guerra, foi animada por estímulos novos ao final do conflito, com o nascimento do "[...] chamado cinema expressionista que anunciou para o mundo a participação do gênio nacional alemão na nova arte". [1021] Desse modo, o desenvolvimento das categorias estéticas na literatura, permeadas pela filosofia, lança as bases em que Paulo Emílio inaugura a série de artigos sobre os filmes alemães, oriundos de uma sociedade convulsionada pela derrota da I Guerra Mundial, onde o expressionismo, assim como os temas mais caros à tradição alemã, refloresceu entre as possibilidades abertas por um contexto social incerto, do qual eclode o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene.

4.6 - No gabinete de Robert Wiene

Na leitura do trabalho de Paulo Emílio, é comum atestar a pluralidade dos recursos analíticos mobilizados para evidenciar problemas centrais e marginais, que por vezes se constituem um pequeno desvio narrativo, para posteriormente emprestar a força dessas considerações à análise interna e externa do filme propriamente dito. Para executar essa operação critico-historiográfica, Paulo Emílio 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 Emílio, em específico, 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 aplainar a realidade fraturada". [1022] Essa característica de sua narrativa frequentemente nos oferece ricas sugestões e pistas de um mundo a ser aprofundado.

[1020] O ESTUDANTE de Praga. Direção: Stellan Rye. Berlim: Deutsche Bioscope GmbH, 1913.
[1021] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Antes do cinema alemão*. Op. cit., 1982, p. 462.
[1022] ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 34-5.

A fim de abrir caminho para futuras considerações sobre *Caligari* (1919), Paulo Emílio realiza uma longa introdução sobre a atmosfera social de Berlim nos primeiros anos ao final da guerra, partindo do conteúdo do livro de Michel Georges-Michel *Les Montparnos: Roman nouveau de la Bohêmie 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 viajem que fez a 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 *Grauen Vogel Kaffee*,[1023] frequentado por artistas como Modigliani. 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 *narguilés***.** Kisling ali estava por outro motivo, mais sombrio que o deguste da iguaria oriental. Esperava um dos espetáculos da noite. 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 *Grauen Vogel*. As feiras humanas e suas aberrações parecem, diante do estabelecimento, uma ida ao cineteatro. No estabelecimento, Kisling teria presenciado algo extraordinário: a dissecação de um jovem vivo. [1024]

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 horror da vítima. O carrasco teria percebido que o jovem estava insuficientemente dopado, e ministra gás hilariante. O espetáculo prossegue, com o verdugo rompendo nervos, tecidos e o globo ocular, sonorizado a 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 recordava de ter sido rapidamente

[1023] Café Pássaro Cinzento
[1024] GEORGES-MICHEL, Michel. *Les Montparnos: Roman nouveau de la Bohême Cosmopolite*. Paris: Artheme Fayard et C´º, Éditeurs, 1929, p. 174-5.

apresentado ao diretor de *Caligari*, de nome Kroll, que no momento estava ocupado na produção da adaptação para o cinema de *O Idiota*, de Dostoiévski. [1025]

Em seu artigo *O injustiçado Caligari*[1026], porém, Paulo Emilio afirma que não há nenhum Kroll nos créditos de *Caligari*. Comenta também que o livro adaptado por Wiene foi *Crime e Castigo* (1966), e não *O Idiota* (1872). A imprecisão deste comentário não teve importância para o crítico, porque 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 relembrar uma referência de *Otto Strasser*[1027], 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." [1028]

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, como pensou Paulo Emílio, e sim Georg Kroll,[1029]com quem o diretor de *Caligari* dividiu a direção em *Das Spiel mit dem Feuer* (1921). Em 1940, tanto para Michel em seu livro (1923, publicado em 1929) quanto para os jovens do Clube de Cinema de São Paulo, "exalava-se a decadência" do filme. Mas à época em que escreve, Paulo Emílio questiona se seria pertinente insinuar 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. Pensado nesses termos, o exame da história do cinema alemão é realizado a partir do cotejamento entre a recepção crítica e a recepção

[1025] Ibidem.
[1026] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Injustiçado Caligari*. Op. cit., 1982.
[1027] 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 panfletaria contra a direita nacional-socialista, tendo planejado também uma malograda tentativa de assassinato de Hitler.
[1028] GOMES, Paulo Emílio Sales. O Injustiçado Caligari. Op. cit., 1982, p. 467.
[1029] 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.

histórica, a primeira ao considerar o filme como um reflexo da miséria alemã, a segunda focada em sua importância para a história do cinema. Era necessário, através da análise histórica, fazer justiça ao *Injustiçado Caligari.* [1030]

Em *O injustiçado Caligari,* Paulo Emílio adverte que Mayer e Janowitz, jovens autores do filme, tinham plena consciência de constituírem uma vanguarda. Estavam dispostos a romper com o passado "medíocre" do cinema alemão, baseado nas numerosas propagandas oficiais e filmes históricos da *UFA*. 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, cujo ponto de partida era considerado "[...] bastante semelhante ao dos responsáveis pelo *film d´art* francês", mas com a diferença que o filme *O Assassinato do Duque de Guise* (1908) derivava de artes "mais estabilizadas e convencionais", como a literatura e o teatro, limitando os "ensaios plásticos" desse cinema à imitação a renascença italiana. [1031]

A experiência alemã após a guerra foi mais profícua no campo plástico, através dos esforços do produtor Erich Pommer, do diretor Robert Wiene e de jovens animados em fazer coisas novas, como os roteiristas Carl Mayer e Hans Janowitz, os pintores Hermann Warm, Walter Rörig e Walter Reimann, do *Der Sturm,* assim como a atriz estreante Lil Dagover, Conrad Veidt contava com 26 anos e Werner Krauss, no papel do velho Caligari, com 34 anos de idade, e todos eles possuíam experiência teatral, que à época era animada pelas criações de Max Reinhardt. Assim como *O Assassinato do Duque de Guise* (1908), *Caligari* (1919) "queria ser arte, porém de vanguarda", objetivo alcançado pelo fato de seus produtores não se preocuparem com o "específico cinematográfico" e "[...] apelaram desembaraçadamente para o que havia de mais vivo na vida artística alemã, a pintura e o teatro". [1032]

Nesse momento, Paulo Emílio destaca a grande importância do expressionismo, sinônimo de vanguarda do período que irá marcar o estilo de *Caligari* (1919). Mas o crítico observa que, ao mesmo tempo a tendência encontrava cada vez mais adeptos nos círculos culturais alemães, o público da escola ainda estaria em formação, o que exigiu certa cautela por parte dos produtores. A fim de analisar atmosfera (*Stimmung)* alemã, Paulo Emílio menciona a publicação do volume *A decadência do ocidente* (*Der Untergang des Abendlandes)*, de Oswald Spengler, publicado ao final de 1918, em que denunciava o

[1030] Ao submeter suas concepções ao exame histórico, podemos perceber o próprio curso das transformações que afetaram as concepções sobre o cinema: pureza contra impureza → arte impura; mudo contra falado → mudo e falado; forma ou conteúdo → forma e conteúdo; essência e existência → existência precede a essência; arte → fenômeno social.
[1031] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Injustiçado Caligari*. Op. cit., 1982, p. 467.
[1032] Ibidem, p. 468-69.

expressionismo como uma "[...] farsa desavergonhada do expressionismo, que o comércio artístico organizou como uma fase da história da arte". [1033]

A citação da obra de Spengler traz como implicações diretas ao mesmo tempo posiciona o expressionismo enquanto uma tendência artística notabilizada entre os núcleos especializados, mas ainda distante do grande público, que ainda estaria em formação, tanto no campo da literatura e do teatro, e que poderia servir ao contexto brasileiro como os produtores de *Caligari* (1919) tomaram as precauções necessárias para, ao mesmo tempo, conquistar a adesão do público e responder os anseios subterrâneos de seu público, que àquela época "[...] estava habituado com o realismo convencional que não desafiava o senso comum", poderia implicar não incompreensão da cenografia expressionista e motivou os produtores a encontrar uma justificativa lógica para a irrealidade dos telões pintados, [1034] e Paulo Emílio, assim como faz em seus artigos sobre Orson Welles e Erich von Stroheim, problematiza as tensões entre os roteiristas do filme e os produtores na adaptação do filme ao gosto do público.

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* (1947) – de Kracauer, Paulo Emílio considera que o roteiro é o resultado mais evidente de um esforço em encontrar os culpados pela crise que abalava muitos seguimentos da sociedade alemã, e deste modo, decorria diretamente da guerra. Segundo Kracauer, após a derrota na guerra, sob a inflação galopante e a revolução *espartaquista* (1919), 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", para ajustá-lo as reais condições de vida. [1035]

A partir da leitura de Kracauer, Paulo Emílio afirma que o final 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". A atmosfera de esperança do período é explicada por Paulo Emílio como resultado da catástrofe anterior, dos

[1033] Ibidem.
[1034] Ibidem, p. 469.
[1035] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 74-5.

horrores da guerra, que constituíam um otimismo diante das dificuldades do momento. Nesse clima, as possibilidades estavam abertas para novas disputas, tanto no comércio e na indústria quanto na produção cinematográfica, que se aproveitou da disposição de jovens escritores que surgiam em "[...] criticar os valores falsos que haviam conduzido à situação presente, decidida a forjar um futuro diferente." [1036] 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, pensando que a grande tela era o meio para tal empreitada. 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 própria. [1037]

Apoiados em suas experiências pessoais durante os anos da guerra os roteiristas "estavam convencidos que a autoridade" e o respeito ao chefe "secreta o crime". Césare, 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. Caligari: [1038] "[...] O roteiro original de *Caligari* (1919) 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 humanos". [1039]

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 preocupação com a recepção do filme. É verdade que ideias semelhantes estavam expressas no teatro da época, mas os autores de *Caligari* (1919) 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 Césare de sua obediência, e não o nascimento de uma nova consciência. [1040]

Diante desta perspectiva, Paulo Emílio afirma que seria "[...] pueril estabelecer uma ligação automática entre o truncamento da mensagem social" de *Caligari* e "o da esperança revolucionária da Alemanha em 1919", porque em ambos os casos a "força determinante foi o conformismo". Os problemas presentes na vida social continuavam irresolutos, como posteriormente ficou evidente com a ascensão nazifascista, mas como Kracauer indicou, os

[1036] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Injustiçado Caligari*. Op. cit., 1982, p. 467.
[1037] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 52-4.
[1038] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Injustiçado Caligari*. Op. cit., 1982, p. 469-70.
[1039] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 82.
[1040] Ibidem.

produtores Pommer e Rudolf Meinert estavam convictos da oportunidade comercial da história, se sua aspiração subversiva fosse suprimida. Para dirigir o filme, Paulo Emílio evoca o nome de Fritz Lang cuja tarefa foi a de resolver os "problemas" do roteiro e justificar o cenário insólito, e propõe o emprego de uma história-moldura, transformando os assassinatos de Césare a serviço de Caligari em um delírio de Francis, paciente do sanatório coordenado pelo temível doutor de suas alucinações.

Assim como Kracauer, Paulo Emílio considera que o recurso narrativo proposto por Lang apresenta, por fim, a insubmissão como um caso de loucura.[1041] 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 Emílio, a história-moldura foi suficiente para justificar o expressionismo de *Caligari*, seu cenário retorcido e sua história paradoxal, responsáveis por integrar o cinema os "valores de vanguarda teatral e pictórica" que se constituiu em uma "revolução estética".[1042] A evocação do nome de Lang no artigo sobre *Caligari* assinala de antemão o caminho narrativo a ser seguido por Paulo Emílio, ao oferecer um panorama da produção cinematográfica de Weimar, especificamente a que percorreu a tendência aberta pelo filme.

No ensaio seguinte, intitulado *De Caligari a Metrópolis*, Paulo Emílio se distancia da análise artística de *Caligari* ao chamar a atenção para a adaptação das ambições artísticas dos roteiristas ao gosto do público, que se constitui, indiretamente, como uma advertência aos realizadores brasileiros, que deveriam pensar ao mesmo tempo em quesitos artísticos e comerciais. Os profundos vínculos que os filmes estabelecem com sua época e seu público poderiam tanto ser pensados como uma estratégia de produção para os novos filmes quanto como uma constatação histórica das revoluções artísticas em épocas de crise, em sociedades no após-guerra, em que Paulo Emílio observa "eclosões nacionais" de cinemas que não tomaram como modelo o cinema estadunidense, amparado no fato de que nos dois *pós-guerra*s do século XX, a Europa conheceu revoluções estéticas no cinema. Em 1919 foram os alemães, e em 1945, a vez dos italianos; ambas são tendências específicas que foram apropriadas pela indústria cinematográfica estadunidense, que delas se valeram para revitalizar suas produções. Mas era necessário afirmar que "[...] as lições aprendidas na Alemanha foram mais fecundas e duradouras que as procuradas na Itália". [1043]

[1041] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Injustiçado Caligari*. Op. cit., 1982, p. 470.
[1042] Ibidem.
[1043] GOMES, Paulo Emílio Sales. *De Caligari a Metrópolis*. Op. cit., 1982, p. 471.

A fim de salientar as diferenças básicas entre as cinematografias alemãs e italianas nos períodos mencionados, Paulo Emílio contrapõe os filmes realizados em estúdios aos filmes italianos, realizados na rua diante da interrupção dos trabalhos dos estúdios da *Cinecittá*. Ao comparar os alemães, encerrados no interior dos estúdios e os italianos, trancados para o lado de fora, Paulo Emílio afirma que "[...] esses dois pontos de partida – estúdios fechados por dentro ou por fora – condicionaram a ordenação ou a desordem, a imaginação modeladora sempre mais rigorosa ou o espírito que procura amoldar-se à espontaneidade do real". [1044] Ao estabelecer as diferenças entre os filmes alemães e italianos, Paulo Emílio afirma que "[...] os personagens criados nos estúdios alemães pareciam ter o estímulo vital sugado por algum vampiro, evocavam figuras de cera, gravuras ou estatuária", e ainda eram dotados de um automatismo que obedecia "[...] as 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 quotidiano". [1045]

Ao estabelecer estas "duas ordens antinômicas de características" dos momentos mais importantes das cinematografias italiana e alemã, Paulo Emílio afirma que essas características não se aplicariam indiscriminadamente a tudo o que foi realizado durante os primeiros seis anos de ambos os pós-guerras, mas assegura que as linhas gerais estabelecidas corresponderiam ao período entre os filmes, no caso alemão, de *Caligari* a *Metrópolis* (1927) e, no caso italiano, de *Roma Cidade Aberta* (1945) [1046] a *Umberto D* (1952). [1047] Para o historiador, era necessário entender que os dois altos períodos de criação desafiaram as velhas mais ainda influentes doutrinas estéticas de seu tempo, cujo ponto de partida para essa rebelião é a compreensão do cinema enquanto arte autônoma e linguagem necessariamente refinada quanto à execução, mas que do ponto de vista histórico, evidencia a manifestação de ciclos de vitalidade muito importantes para essas cinematografias observadas nos pós-guerras, [1048] – e que servirá mais tarde para tecer sua abordagem histórica ao cinema brasileiro.

É ainda necessário destacar que o aspecto, ou a fisionomia nacional, é considerado como condição indispensável para a valorização destas fases históricas do cinema e que manifestam uma recusa à linguagem cinematográfica mais influente do período: a montagem. Evocando *Hamlet*, Paulo Emílio relembra que sem as elucubrações estéticas próprias de outras linguagens, o espetáculo registrado em película nunca teria abandonado a

[1044] Ibidem.
[1045] Ibidem.
[1046] ROMA Cidade Aberta. Direção: Roberto Rosselini. Itália: Excelsa Film, 1945.
[1047] UMBERTO D. Direção : Vittorio De Sica. Itália: Dear Film, 1952.
[1048] GOMES, Paulo Emílio Sales. *De Caligari a Metrópolis*. Op. cit., 1982, p. 471-472.

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 e do 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, convertendo-se em linguagem autônoma que se vale das outras linguagens para renovar suas forças vitais. Nesse sentido, os filmes alemães exibidos na *Semana de Cultura Cinematográfica* foram não por acaso aqueles profundamente influenciados pelas correntes artísticas, constituindo-se em "manifestações ortodoxas e derivações mais diretas" do estilo expressionista. E *Caligari* (1919) foi o ponto de partida.

A fim de definir um termo capaz de abranger os 11 filmes exibidos pela Semana de Cultura Cinematográfica, Paulo Emílio estabelece um balanço das posições críticas sobre os filmes dos "últimos 30 anos" e munido do distanciamento histórico, relativiza a aplicação da definição ao situar a aplicabilidade da definição ao conjunto de filmes cujos títulos são *Caligari*, *Nosferatu*, *Sombras*, *Siegfried* e *Metrópolis*. Ao refletir sobre o estabelecimento do filme *Caligari* como um ponto de partida da tendência, Paulo Emílio questiona se não seria o filme o ponto de chegada de tendências cinematográficas cujo início datava de 1913, mas diante da pouca quantidade de informações disponíveis àquela época, a questão ficou em suspenso, embora três décadas depois, tenha sido o tema da mostra e da publicação *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920, da* IX Giornate del Cinema Muto di Pordenone, 1990. [1049]

Munido apenas das informações disponíveis nos arquivos de filmes e em bibliografias do período, Paulo Emílio estabelece seus comentários sobre esta importante fase da história do cinema alemão a partir dos filmes que estavam disponíveis, tanto no Brasil como nos festivais europeus de cultura cinematográfica, como vimos anteriormente. 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 Emílio pôde se dedicar a entender os problemas plásticos suscitados pela experiência, ou o que chamou de unidade plástica superior, tema que vai lhe orientar sua análise dos filmes de Wiene, mais propriamente ao investigar se existiria uma unidade estilística possível entre os filmes *Caligari* (1919) e *Ráskolnikov* (1923), de Robert Wiene.

Sobre os filmes, Paulo Emílio afirma que Wiene realizou durante a guerra (1914-18) muitos filmes que não possuíam relação alguma com *Caligari (1919)*, embora um exame de

[1049] 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.

Furcht (1917) [1050] possa revelar de antemão uma tentativa de integrar os personagens ao cenário a partir da encenação. Não sabemos se Paulo Emílio conhecia ao filme, mas o que interessa aqui é demonstrar como a comparação entre filmes do mesmo diretor podem revelar continuidades e desenvolvimentos estilísticos, ao destacar que *Caligari* fora uma revelação, e *Ráskolnikov* (1923), "[...] o resultado dessa tomada de consciência".

Através da análise histórica, Paulo Emílio se contrapõe à tradição crítica que considerava *Ráskolnikov* como uma tentativa de usufruir do sucesso de *Caligari*, o que contradiz a partir do exame do filme, que considera como uma tentativa de procurar soluções aos problemas suscitados por *Caligari*, como a profunda impressão de palco teatral favorecida pelos telões pintados que deveria ser remediada, porque a "[...] fusão entre os personagens e a cenografia" apenas havia se processado "[...] em imagens imobilizadas em fotografia" e que levou Wiene a tentar integrar personagem e "[...] cenário a partir do contraponto", a fim de atingir a tão procurada unidade plástica superior. No filme, apenas as imagens do Dr. Caligari e de Césare se integraram com equilíbrio à textura do cenário,[1051] o que levou Wiene em *Ráskolnikov* a optar pela competência de Andreiév, o que configurou o retorno às estruturas arquitetônicas, colocando em jogo a individualidade concreta dos objetos cercados por um ambiente objetivamente harmonizado. [1052]

Ao tratar das contribuições de Andreiév ao filme, Paulo Emílio afirma 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 nos quadros da indústria cinematográfica britânica. 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 arquitetura. [1053] "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 desenhos". [1054]

A preocupação em construir um cenário que seja capaz de insinuar as oscilações interiores dos personagens fez de Andreiév o nome mais adequado para o serviço em

[1050] FURCHT. Direção: Robert Wiene. Berlim: Messter Film GmbH, 1917.
[1051] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 85-6.
[1052] SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. cit., 1990, p. 24.
[1053] MYERSCOUGH-WALKER, R. *Stage and Film Décor*. London: Ed. Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., 1948, p. 134.
[1054] Ibidem, p. 186.

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 fatal. [1055] 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 influencia da arquitetura no estado mental de seu personagem. Os olhos de Ráskolnikov ardiam num fogo febril, e parecia segurar sua consciência na ponta dos dedos. Foi com um sorriso intranquilo que ensaiou sua confissão a 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 teto".[1056] 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?" [1057]

Em alguns casos, a crítica histórica de cinema só pode ser reparada com a crítica literária, [1058] de tal modo que investigamos a fundo a construção literária do livro e constatamos a relação entre a arquitetura e o estado psicológico do personagem, que literalmente sentia que o mundo estava desabando sobre sua cabeça. [1059] Apesar de não citar, a abordagem de Paulo Emílio aos filmes de Wiene se distingue das abordagens de Lotte Eisner e de Henri Langlois, ao se valer das leituras de Elie Faure e André Malraux sobre o

[1055] FRANK, Joseph, *Dostoiévski: Os anos milagrosos* – 1865-1871; trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 145.
[1056] Ibidem, p. 44.
[1057] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 425-6.
[1058] Empregamos no estudo as considerações de críticos literários como Mikhail Bakhtin (*Problemas da Poética de Dostoiévski*, 1972) e Léonid Groossman (*Dostoiévski Artista*, 1929) do biógrafo do escritor Joseph Frank (2003).
[1059] ZANATTO, Rafael Morato. La literatura y el Cine: Raskolnikov y su hacha, herramienta de justicia. *Revista Herramienta, Revista de debate y crítica marxista*, Buenos Aires, 2015. https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=2458 .

movimento nas artes plásticas sem citar, para apresentar a importância do realizador no desenvolvimento dessa tendência, quem para Eisner e Langlois apenas teria se aproveitado do momento e das coincidências. Não nos interessa estabelecer aqui a paternidade do estilo que notabilizou o filme, mas apenas demonstrar como Wiene atingiu essa unidade a partir da substituição dos telões pintados pela arquitetura orgânica de Andrei Andreièv. A incorporação de seres humanos nas pinturas revelou-se um desafio estético que os impunha consideráveis dificuldades, cujos problemas estéticos apenas seriam resolvidos por Paul Leni no filme *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924).

Ao comentar o filme, Paulo Emílio afirma que Paul Leni havia resolvido os problemas estéticos abertos por *Caligari* e avança ao destacar no filme a presença de três dominantes do cinema alemão: "[...] o acordo entre roupa e cenografia, importância da arquitetura e triunfo da iluminação". [1060] 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. A partir das considerações de Eisner, [1061] Paulo Emílio afirma que o cenário do primeiro episódio foi construído para se harmonizar ao corpo rotundo do sultão a partir de formas circulares. Sobre o segundo episódio, dedicado à história de *Ivan, o terrível*, a função da arquitetura fora pensada para "enquadrar o porte curvo dos personagens" e no último episódio, dedicado ao Jack, o Estripador, "o essencial" estaria evidenciado "pelos recursos da fotografia", que em conjunto seria "modelado pelos efeitos da luz e sombra", [1062] ao passo que o filme *Figuras de Cera* (1924) resolve os problemas do expressionismo a partir da concepção plástica e arquitetônica, para no último episódio evocar a fotografia e a iluminação no delineamento desta atmosfera de mistério, o filme também evoca os divertimentos do século XIX, os gabinetes das figuras de cera, o que faz do filme tanto o exemplo do desenvolvimento de uma importante tendência da cultura cinematográfica quanto exemplo dos divertimentos de grande sucesso antes do advento do cinema.

O que havia de mais importante no filme eram os efeitos de luz e sombra como elementos expressionistas, mediante o emprego da fotografia, Paulo Emílio abre uma problemática capaz de associar à tendência os filmes *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau e *Sombras: Uma alucinação noturna* (1924), de Arthur Robison. Sobre *Nosferatu* (1922), o argumento que o excluiria desta tendência seria o fato de ter sido realizado fora dos estúdios,

[1060] GOMES, Paulo Emílio Sales. *De Caligari a Metrópolis*. Op. cit., 1982, p. 473.
[1061] EISNER, Lotte H. Op. cit., 2002, p. 85-6.
[1062]GOMES, Paulo Emílio Sales. *De Caligari a Metrópolis*. Op. cit., 1982, p. 473-74.

o que fez com que "[...] certos comentadores se chocassem com o contraste entre o céu aberto e o crânio altamente estilizado do eminente Vampiro". Para associar o filme ao expressionismo, apesar de sua concepção heterodoxa no que se refere aos critérios pictóricos, Paulo Emílio observa a presença da tendência na "temática tratada numa natureza brumosa ou em interiores sombrios, a interpretação dos atores e a função dramática da sombra". [1063]

Ao destacar a presença do expressionismo nos temas, na interpretação ou na função dramática das sombras, Paulo Emílio oferece uma crítica aos filmes sabendo separar o que é expressionista e o que estaria relacionado a outras tendências artísticas, como o impressionismo. Mediante o exame biográfico de Murnau e de sua época, o historiador vê no filme a manifestação de um "processo de diversificação" em que "[...] o cinema expressionista apelou para as noções freudianas que então se popularizavam". Voltaremos ao exame de *Nosferatu* (1922). Por hora, é importante apenas afirmar que a concepção de Paulo Emílio sobre o expressionismo é bastante ampla, sabendo ainda separar no interior da obra cinematográfica as influências majoritárias ou minoritárias de tendências artísticas e intelectuais comuns ao contexto alemão após a I Guerra Mundial. [1064]

Outro filme em que o cenário não possui a mesma formulação ortodoxa que *Caligari* (1919) foi o filme *Sombras, uma alucinação noturna* (1923), de Arthur Robison. Além do expressionismo, Paulo Emílio observa no filme a presença de constantes da cultura alemã, ao combinar "[...] a significação da sombra e do reflexo como símbolos mágicos do destino ou do duplo, haurida na literatura romântica ou na tradição folclórica, com a utilização de dados da psicologia moderna". [1065]

Embora a definição de duplo apareça no livro de Eisner, a formulação de Paulo Emílio emprega a definição entre imagem e duplo como polos da mesma realidade, como definiu Morin, ao atribuir ao *duplo* qualidades afetivas e psíquicas, sugeridas no filme pela iluminação, cuja função decorativa depende da "valorização e o próprio sentido da interpretação dos atores". [1066] Em *Sombras* (1923), 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

[1063] Ibidem, p. 474.
[1064] Ibidem.
[1065] Ibidem.
[1066] Ibidem.

um lado da mesa são transportados para o outro lado, remetendo ao mergulho na ilusão do espelho, reflexo do destino.

A esse respeito, 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 retardado do início. [1067]

Pensando sombra e reflexo, Paulo Emílio 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 duplo[1068], revelado pelo teatro de sombras, outra referência aos jogos de luz e sombra, uma evocação direta dos divertimentos antes da industrialização das diversões. Ao comentar o filme, Paulo Emílio conclui que "[...] os alemães atingiram pela primeira vez a unidade total tão procurada, graças à subordinação de todos os outros elementos ao império da luz", mas que deveria ser submetido a um novo juízo. [1069]

Ao compreender que em *Sombras* (1923), a integração de todos os elementos cinematográficos se faz a partir da iluminação, Paulo Emílio observa que é a partir desta tendência que os filmes expressionistas atingiram uma unidade plástica superior, insuficiente no caso de *Caligari* (1919) e adequada pelo contraponto em *Ráskolnikov* (1923), afinal um mundo que se contrapõe ao personagem é excelente expressão do mundo interior do protagonista; a arquitetura adequada às formas e ao movimento de *Figuras de Cera* (1924) como resolução dos problemas estéticos do expressionismo ortodoxo, ou ainda, o seu episódio final, que apresenta esta transição para a fotografia e para a atmosfera luminosa, que em *Nosferatu* (1922) alia-se à interpretação dos atores e por si só possui função dramática similar às sombras que anunciam o destino no filme de Robison.

Ao fim de seu artigo, Paulo Emílio estabelece novamente a problemática inicial, ou seja, as impressões forjadas à época do Clube de Cinema, de que os filmes alemães de Weimar poderiam ser reduzidos "à revolução estética" provocada por Caligari? Era preciso verificar até que ponto esta revolução seria capaz de abarcar outras tendências estéticas, como

[1067] EISNER, Lotte H. Op. cit., 2002, p. 96-8.
[1068] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Sombra e Reflexo*. Op. cit., 1982, p. 271.
[1069] GOMES, Paulo Emílio Sales. *De Caligari a Metrópolis*. Op. cit., 1982, p. 474.

o *Kammerspielfilm*, *Neue Sachlichkeit* (Nova objetividade/ realismo social), etc. [1070] Sobre Fritz Lang, Paulo Emílio não poderia cultivar as mesmas dúvidas ao destacar que o diretor atinge a unidade plástica superior "pela submissão de todos os elementos à arquitetura", fato que posiciona *Siegfried* (1924) como "[...] o momento mais alto do cinema de estúdio derivado de *Caligari*", e *Metrópolis*, o "canto do cisne" do cinema mudo alemão.

4.7 - Estilo e Expressão Social nos filmes de Fritz Lang

Diante da destacada importância de Fritz Lang para o cinema alemão, Paulo Emílio dedica ao cineasta dois dos nove artigos que redigiu sobre o cinema da República de Weimar, intitulados *Arquitetura e Germanismo* e *Ideologia de Metrópolis*. Como era de seu feitio, quando o ensaio lhe permitia, Paulo Emílio introduz suas considerações a partir da exposição da biografia de Fritz Lang, cuja vida artística teve origens nas artes plásticas e que sob a imposição dos pais fora obrigado a estudar 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 cafés ou da criação de desenhos da *Catedral de Chartres* que, segundo Paulo Emílio, não passaram despercebidos. Outro ponto biográfico importante de Lang é sua participação na I Guerra Mundial, atribuída pelo historiador a uma possível substituição de suas fantasias "o ideal de glórias artísticas pelas militares". Na busca de um clima favorável para o desenvolvimento de sua rebeldia individual, tal opção representa, segundo Paulo Emílio, uma inversão em seu percurso, inserindo-se "[...] nos exércitos de um velho imperador germânico e experimentando o êxtase de uma comunidade em ação, da qual poderia eventualmente emergir como herói". [1071]

Ao ser ferido e confinado em um leito de hospital, Lang começa a escrever roteiros de filmes policiais para o cinema, o que o garantiu após a guerra emprego na indústria cinematográfica de Berlim, época em que escreveu o roteiro do filme perdido *Das Indische Grabmal* (1921) [1072], de Joe May, "um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema alemão". A menção ao filme se constitui como uma boa oportunidade para Paulo Emílio estabelecer, a partir do exame biográfico, a relação amorosa entre Lang e Thea von Harbou, a quem teria atribuído a autoria do filme como "uma galanteria jamais desmentida". O nome de Harbou

[1070] Ibidem, p. 474-75.
[1071] GOMES, Paulo Emílio Sales. Arquitetura e Germanismo. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982b, p. 01.
[1072] DAS INDISCHE Grabmal. Direção: Joe May. Berlim: May Film, 1921.

aparece associado a todos os roteiros que Fritz Lang escreveu, de tal modo que a crítica histórica aos filmes alemães estabeleceu como convenção atribuir tudo o que era duvidoso na obra do cineasta, como o roteiro de *Metrópolis*, entre outros fatores, motivado pela adesão da escritora ao nazismo. Segundo Paulo Emilio, Fritz Lang a conheceu quando ela era uma escritora da moda, produzindo obras que poucos anos depois caiam no esquecimento. [1073]

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. A partir de uma bela foto publicada no *SL*, em que Harbou aparece sorridente ao lado de um cão, Paulo Emílio se nega em acreditar na definição de "megera autoritária e altamente intelectualizada" definida pela crítica histórica, mas ao mesmo tempo reduz a importância da escritora na obra alemã de Lang, que após a separação produziu filmes e continuou a escrever livros de sucesso. Podemos dizer que Paulo Emílio impõe a Lang e Harbou o comportamento de Charles Foster Kane e Susan Alexander, ao conjecturar que o cineasta teria feito de tudo para elevar as ambições artísticas da esposa.

Após a nota biográfica da relação entre Lang e Harbou que o permitiu ponderar a crítica histórica à Harbou, Paulo Emílio situa o então jovem realizador entre os quadros da Decla Bioscop (1919) dirigida por Erich Pommer e relembra sua função em *Caligari* (1919) ao propor a moldura narrativa. Ao posicionar o realizador entre os jovens artistas da Decla, Paulo Emílio delineia o campo perfeito para evocar o filme *A morte cansada* (1921), obra "mais expressionista e ortodoxa" do cineasta, traz importantes alterações do que até então era considerado expressionismo ao se esquivar do expressionismo deformador, ortodoxo, ou pictórico dos filmes de Wiene e demais adeptos. Segundo Paulo Emílio, Lang acreditava que "[...] 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", o que era impossível para filmes decorativos que evocavam diretamente a pintura e a gravura são considerados incapazes de despender "uma função ordenadora superior." [1074]

Mais uma vez, Paulo Emílio estabelece um panorama biográfico do cineasta ao relacionar os desenhos da catedral de Chartres, os devaneios nacionalistas que o conduziram a guerra, o gosto pelo grande espetáculo que herdou de Max Reinhardt e sua musa, Thea von Harbou, para explicar o que o teria levado "[...] a subordinar seu estilo à disciplina rigorosa da

[1073] GOMES, Paulo Emílio Sales. Arquitetura e Germanismo. Op. cit., 1982b, p. 01-02.
[1074] Ibidem, 1982b, p. 03.

arquitetura e a criar Siegfried", filme que "levou até as últimas consequências o anseio fundamental" dos expressionistas, "[...] isto é, a procura da integração de todos os elementos do filme numa unidade plástica superior". [1075]

Dentro desta perspectiva, Paulo Emílio destaca que em *Siegfried* (1924) 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: "Os guardiões da Burgúndia 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 pilastras". [1076]

Em conjunto, Paulo Emílio considera que os elementos e as multidões que se ordenam geometricamente "[...] possuem a mesma função decorativa dos desenhos nas paredes ou o das roupas": o branco e o preto da película são distribuídos decorativamente, assim como a túnica alva de Siegfried opõe-se a 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 do estilo expressionista", o que torna possível que o ritmo fundamental da expressão não seja interrompido: 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,* Paulo Emílio observa que a arquitetura rígida e serena de *Siegfried* "é destruída pelo fogo e pela hecatombe", [1077] 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 destruição. [1078]

Como último tópico de sua análise sobre o filme, Paulo Emílio estabelece considerações sobre a adaptação cinematográfica, ao afirmar que Lang e Harbou a conceberam a partir das diferentes versões da epopeia original para sugerir que o filme possuía pouca ou quase nenhuma relação propriamente dita com a versão de Richard Wagner, ao mesmo tempo que pondera suas afirmações ao conjecturar uma ambição secreta de Lang em rivalizar com Richard Wagner a fim de "[...] satisfazer através da plástica cinematográfica a nostalgia pela unidade da tragédia grega" que "Wagner tentara alcançar com o drama

[1075] Ibidem, p. 04.
[1076] Ibidem.
[1077] Ibidem, p. 03-4.
[1078] LANGLOIS, Henri. Catalogue: Images du cinéma allemand. Paris: *Cinémathèque Française*, 1956.

musical". Segundo Paulo Emilio, o músico nunca escondeu sua intenção de "[...] afirmar diante do mundo a perenidade e o orgulho da alma germânica invencível". [1079]

Na proposta de Lang, havia um comentário à situação histórica da Alemanha derrotada, que nos padrões arquitetônicos ou decorativos do filme sugere o poder irresistível do destino: a vingança. O comentário de Paulo Emílio segue as ideias de Kracauer ao pensar o filme como expressão dos anseios psicológicos dos alemães por uma revanche que visava remediar uma situação injusta. Se com o comentário a *Siegfried* (1924), Paulo Emílio estabelece equivalências entre o passado e o presente, em *Metrópolis* (1927), Lang "seguirá a veia profética", ao realizar "uma fábula de antecipação" do que pensava sobre o futuro da "[...] civilização industrial da qual é contemporâneo". [1080] Ao refletir sobre os vínculos dos filmes que representavam tanto o passado como o futuro, Paulo Emílio demonstra, como faria um historiador, que todas as questões são suscitadas a partir do presente e que lhe confere igualmente a característica de expressão social, que explica o sucesso comercial de *O Anel dos Nibelungos* (1924), fato que conduz Paulo Emílio ao comentário sobre a ideologia de *Metrópolis* também como resposta aos anseios de uma sociedade em crise.

No artigo *Ideologia de Metrópolis*, [1081] Paulo Emílio observa que o sucesso de *Nibelungos* conferiu a Lang um grande prestígio artístico e comercial que satisfez completamente o cineasta, porque 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 Böcklin,[1082] que não facilitava a transmissão do apelo às consequências germânicas que Lang julgava ter inculcado em sua obra. Kracauer compartilha desta opinião de modo sintetizado, e Eisner acrescenta que ao escolher para *Siegfried* (1924) uma arquitetura monumental, estava sob a influência de Leopold Jessner, cenógrafo do cinema e do teatro e responsável pelo filme *Escadas de Serviço* (1921). [1083] Sobre *Metrópolis* (1927), Paulo Emílio considera que o filme marca o momento que Lang decide renovar sua mensagem em termos modernos, porque não

[1079] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Arquitetura e Germanismo*. Op. cit., 1982b, p. 05.
[1080] Ibidem.
[1081] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Ideologia de Metrópolis*. Op. cit., 1982b.
[1082] 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.
[1083] A ESCADA de Serviço. Direção: Leopold Jessner; Paul Leni. Berlim: Henny Porten Film GmbH, 1921.

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 demasiado humildes e pouco vigorosos. "O tom profético era-lhe essencial, estímulo que o motivou a abordar a problemática social moderna através de uma obra de antecipação", [1084] além de participar da elaboração do livro com Thea von Harbou e em sua adaptação para o cinema.

Estilisticamente, Paulo Emilio reconhece o parentesco entre *Metrópolis* (1927) e *Os Nibelungos* (1924). Evitando mal entendidos ideológicos, o crítico explica que o conceito de massa empregado em *Metrópolis* (1927) é compreendido no sentido de agrupamento humano e de volume arquitetônico, 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. Sobre os vínculos entre a preocupação plástica, de ordem geométrica e a sociedade, Paulo Emílio inspirado pela leitura de Kracauer afirma que "[...] Do ponto de vista ornamental, aos frisos de Guardiões da Burgúndia corresponde à fila de operários feridos, e aos anões Nibelungos, os cachos de crianças que procuram escapar da inundação". Já *Metrópolis* (1927) não apresentaria o mesmo "rigor harmonioso" de *Siegfried* (1924), porque no primeiro caso, Paulo Emílio afirma que 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 estabilizado". [1085] 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* (1927), inspirada no ritmo acelerado das grandes cidades.

A esse propósito, Paulo Emílio, afirma que o filme foi inspirado na viagem de Lang a 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, se resumem a arquitetura monumental e decorativa. 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 e por acaso que a Maria de *Metrópolis* tem

[1084] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Ideologia de Metrópolis.* Op. cit., 1982b, p. 06.
[1085] Ibidem, p. 07.

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. [1086]

Sob a ótica de Paulo Emílio, 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. [1087]

Tentando desbravar a ideologia do filme, Paulo Emílio 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 o historiador, a confusão da mensagem moral incluída em *Metrópolis* (1927) 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 a atmosfera ambígua de uma sociedade, nos anos que precederam uma escolha grave para o seu destino". [1088]

Acercando-se das considerações de Kracauer, Paulo Emilio entende que em *Metrópolis*, a visão do sistema capitalista é levada até as últimas consequências, ao apresentar uma sociedade cujas bases são os trabalhadores, que trabalham e vivem no subterrâneo de uma cidade que praticamente não possui "setores intermediários na pirâmide social". Na outra extremidade, os capitalistas e sua prole vivem em um verdadeiro jardim de delícias, apartada das classes produtivas. 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 Emílio ainda

[1086] Ibidem.
[1087] Ibidem.
[1088] Ibidem, p. 07-08.

narra o papel de seu filho, Freder Fredersen, ao conhecer Maria e um grupo de crianças vindas da classe operária, transpõe as fronteiras de sua classe e se depara com a condição sub-humana. [1089]

Outro ponto determinante tocado por Paulo Emílio é o tom profético do culto em que Maria semeia sua doutrina, fundamentada na vinda de um mediador, que orientado por seu coração, seria capaz de intervir entre "o cérebro que concebe" e a "mão que executa", ou seja, capaz de resolver o problema central da economia política: a capacidade de organização da produção versus a capacidade de trabalhar. Outro ponto importante é a comparação cenográfica entre o culto de Maria, ambientada nas catacumbas da cidade, "[...] diante de um altar de pedra e cruzes de madeira toscas" e "uma bela catedral" disposta na parte superior da cidade, embora não haja "[...] nenhuma indicação leva a crer que haja exercício do culto". Ao estabelecer essa comparação cenográfica, o comentário nos conduz indiretamente à ideologia do filme, ao apresentar a religião e a fé como último recurso de resistência dos oprimidos a seus opressores, eles mesmos, desprovidos de fé. É dentro desta ótica que o superpatrão intervêm no culto a partir da ajuda de Rotwang, um místico que constrói um autômato idêntico à Maria a fim de conduzir os operários a uma reação violenta que lhe permitiria por em prática "uma repressão exemplar", mas a situação sai de controle e os próprios operários, tomando-a como manifestação do mal conduzida por Rotwang, é queimada na fogueira, como uma bruxa nos velhos tempos. A morte de Rotwang sela enfim a possibilidade de reconciliação entre o cérebro dirigente e a mão que trabalha a partir da intervenção de Freder, cujo coração fora tocado pela Maria, "a intercessora". [1090]

Em seu ensaio, Paulo Emílio observa "que toda essa ambiguidade e inconsequência" do roteiro do filme revelam "fragmentos ideológicos importantes". Ao observar o destino dos vilões do filme, o historiador observa que o "autor intelectual da perfídia que provocou a catástrofe", ou seja, o superpatrão, não aparece como culpado, e muito menos desfruta do destino de Rotwang, o inventor, seguidor de suas ordens e a mulher autômato que havia construído inspirado por forças demoníacas. Do mesmo modo, o espírito revolucionário é apresentado simultaneamente como "uma inspiração diabólica e resultado dos cálculos maquiavélicos do patronato". Outra simultaneidade apresentada por Paulo Emílio é o dato de que as ações da Maria diabólica resultam tanto na rebelião operária quando na condução "dos filhos das classes dominantes à orgia". Esse estado de coisas é revertido pelo "Siegfried moderno", o jovem Freder, que promove uma reconciliação entre o capital e o trabalho

[1089] Ibidem, p. 09.
[1090] Ibidem, p. 09-10.

inspirado por "uma Maria derivada da mitologia gótica, encarnação do que há de mais puro e alto na Eterna Germânia". [1091]

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", do mesmo modo que 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". [1092]

A ideologia do filme chamou a atenção dos dirigentes nazistas que, quando chegaram ao poder, convocaram Lang sob a figura de Goebbels, que o convocou, porém o diretor recusou as propostas, até que a censura ao filme *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933) [1093] o levou ao exílio. 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 em apurar a plasticidade da imagem.

Em conjunto, o tratamento conferido aos filmes de Fritz Lang é exemplar ao nos oferecer um campo profícuo explorado por Paulo Emílio a partir do método crítico historiográfico que desenvolve, ao associar a linguagem empregada nos filmes ao teatro expressionista do período, que nos conduz ao estilo do realizador mediante a comparação entre os filmes e a continuidade da predileção por formas arquitetônicas cenográficas e humanas – dados que nos revelam os profundos vínculos que possuem tanto com a tradição germânica quanto com o modernismo reacionário da época. Assim como a forma dos filmes de Lang, o tom ideológico é apresentado como uma expressão da sociedade daquele período, ideia reforçada pelo comentário à recepção positiva dos nazistas ao filme tratado paralelamente aos dados biográficos do realizador, que se viu obrigado a se exilar, na França e posteriormente, nos EUA.

[1091] Ibidem, p. 10.
[1092] Ibidem.
[1093] O TESTAMENTO do Dr. Mabuse. Direção: Fritz Lang. Berlim: Nero Film A.G., 1933.

4.8 - Entre vampiros e bonecas: Murnau e Lubitsch

Outro realizador de relevo comentado por Paulo Emílio dentro da programação da Semana de Cultura Cinematográfica é o diretor F.W. Murnau e seu filme *Nosferatu, uma sinfonia de terror* (1922), onde Paulo Emílio irá explorar mais algumas possibilidades de seu método, como compreender como o filme havia envelhecido entre os anos que separavam sua recepção crítica de sua recepção histórica. Em ambos os casos, Paulo Emílio observa como continuidade o fato de que críticos e historiadores terem tomado *Nosferatu* (1922) como um filme de terror: "Em seu tempo, o eminente crítico Béla Balázs falou das brisas geladas do além que percorrem as imagens" do filme, palavras que continuavam "a ser citadas pela crítica histórica", por autores como Lotte Eisner e Henri Langlois, que escreveu no catálogo da mostra *Images du cinéma allemand* (1956) que o filme revela "[...] um universo demoníaco feito de autossugestão e dos pânicos que provocaram a bruxaria e a oração". [1094] Mas seria mesmo esse o propósito do filme, realizado com o objetivo de causar medo?

Outro fator explorado pela crítica histórica foi o fato de Murnau ter se inspirado na novela *Drácula,* de Bram Stoker, de tal modo que as pesquisas procuraram tanto estabelecer comparações entre o filme e a novela, quanto investigar 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. Seguindo 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.[1095] Para enriquecer sua descrição, Paulo Emílio não emprega fragmentos compilados pelos críticos com quem seu texto dialoga, mas dispõe diretamente a definição de vampiros do *Dicionário Infernal*, de Jacques Auguste Simon Collin de Plancy, publicado em 1818, cuja temática trata de superstições e demonologia. [1096]

[1094] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A solidão de Nosferatu*. Op. cit., 1982b, p. 12.
[1095] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A solidão de Nosferatu*. Op. cit., 1982b, p. 12-13.
[1096] 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,

Apesar do tema se constituir como uma excelente matéria-prima de livros e filmes, ao comentar *Nosferatu* (1922), Paulo Emílio afirma que se o filme de Murnau dependesse da sua capacidade se provocar terror "[...] para sua sobrevivência artística, há muito seu interesse seria apenas histórico, pois há duas décadas não causa mais medo a ninguém". Ao analisar *Nosferatu* (1922), Paulo Emílio desloca comentário ao gênero os fatores pelos quais o filme possuía após três décadas e meia de seu lançamento, valor não apenas histórico, como documento, mas também como artístico, derivado do estilo de seu realizador. [1097]

A fim de precisar suas considerações, Paulo Emílio comenta a filmografia crítica que Theodore Huff escreveu sobre Murnau, ao afirmar que o autor lhe parece ingênuo ao se desapontar com o filme, ao "[...] não sentir as brisas geladas de Balázs, e em não reconhecer na fita a intrincada interpretação sociológica de Siegfried Kracauer". Em seu lugar, Huff compreende que Nosferatu não passa de uma lenda fantástica baseada no folclore, e pensa que é de responsabilidade de Kracauer a conversa sobre Nina e o sacrifício dostoievskiano como solução. [1098]

O parentesco de *Nosferatu* com os filmes de monstros levou Huff a 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 estranha", [1099] sem nenhum elemento psicológico. A análise sociológica de Kracauer a que Paulo Emilio e Huff se referem está profundamente relacionada à metodologia elegida pelo alemão na feitura de sua obra: a metáfora da tirania, assim como *Nosferatu* é associada 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 filme que durante esse período, a imaginação alemã estaria 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

---

maltratavam homens e animais e, sobretudo, chupavam o sangue de seus próximos, esgotavam-nos e produziam-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-os, empalavam-os, cortavam-lhes a cabeça e arrancavam-lhes o coração, sendo depois queimados. PLANCY, Collin de. *Dicionário Infernal*. Lisboa: Editora Cavalo de Ferro, 2003.

[1097] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A solidão de Nosferatu*. Op. cit., 1982b, p. 13.

[1098] Ibidem.

[1099] HUFF, Theodore. *An index to the films of F.W. Murnau.* In: *Special Supplement to Sight and Sound.* London: British Film, 1944-49, p. 06.

Nina sob Nosferatu" [1100], ao ofertar por sua livre e espontânea vontade seu pescoço ao vampiro.

Após comentar os problemas de se pensar o filme associado ao gênero terror, critério que apenas embebia a fita de valor histórico e negligenciava, ao mesmo tempo, seus valores artísticos – enganos da crítica histórica –, Paulo Emílio se mune mais uma vez do comentário biográfico ao seguir uma sugestão aberta por Henri Langlois, cuja "[...] impressão lançada mais ou menos arbitrariamente" ao afirmar que "[...] *Nosferatu* faz ressuscitar em nós a crença no poder efetivo do desejo". Ao tecer o comentário, Langlois propõe uma analise que se distancia das abordagens fundamentadas na associação direta com a novela de Bram Stoker ou da formação do gênero terror a partir da apropriação da tradição folclórica para fundar seu comentário na biografia de Murnau. [1101]

Reconstituir alguns momentos da vida de Murnau, segundo Paulo Emílio, se transformava em uma tarefa de extrema dificuldade, intensificada por sua morte precoce. Um acidente de carro nos Estados Unidos aos 42 anos lhe ceifou a vida, e poucas informações restaram sobre sua fisionomia. A partir da obra de Huff, Paulo Emílio afirma que as pessoas que trabalharam com o cineasta no cinema alemão e estadunidense não estavam aptas a fornecer informações mais profundas que memórias do trabalho comum. Fora da esfera profissional, seus dois grandes amigos também estavam mortos. O primeiro foi companheiro na aviação militar alemã durante a I Guerra, sucumbindo 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 pintura. [1102] Após o armistício, Spies tomou profundo desgosto pela civilização europeia e rumou para Bali, onde viveu durante anos, segundo as informações que Paulo Emílio retira do livro de Huff, mais propriamente, da seguinte citação:

> 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*,[1103] em colaboração com Flaherty, para a *Paramount*. Spies morreu como prisioneiro

[1100] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 98.
[1101] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A solidão de Nosferatu*. Op. cit., 1982b, p. 12.
[1102] Ibidem, p. 13-14.
[1103] TABU. Direção: F. W. Murnau. Hollywood, Paramount Pictures, 1931, DVD.

> durante a *II Guerra*, ao ser torpedeado um navio em que era transportado para um campo de concentração aliado. [1104]

A partir dessas informações, Paulo Emílio examina a vida de Murnau até os trinta anos, fase primordial na constituição de sua sensibilidade e momento em que o diretor viveu 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,*[1105] liberto da austeridade protestante e dos escrúpulos com os quais esta o havia marcado, pôde se abandonar aos seus gostos naturais. Das mesmas possibilidades, não desfrutou Murnau. Nascido em 1888, trazia em si o terror que a ameaça do inumano parágrafo 175 do Código Penal,[1106] que se prestava a todos os horrores da chantagem, fez pairar sobre seus semelhantes até a revolução de 1918. [1107]

Seguindo Paulo Emílio, a singularidade de Murnau aparecia-lhe como algo de monstruoso, que o isolava do mundo, que o tornava um estranho, um ser condenado à solidão como Nosferatu. Nesse momento, poderíamos sentir o que transforma em compreensão, compaixão e simpatia, o eventual terror do personagem interpretado por Max Schreck, não seria o vampiro a personificação do mal, mas uma pobre e solitária vítima, um condenado a ser perseguido por um "séquito pestilento de ratos". O fato do monstro também não possuir muitos poderes evidencia sua condição de fragilidade, "[...] é incapaz de controlar as ordens soberanas de sua natureza profunda e as executa com o carinho de que é capaz". [1108]

A fim de precisar o comentário, Paulo Emílio menciona a cena 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 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, 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 "[...]

[1104] HUFF, Theodore. Op. cit., 1944-49, p. 04.
[1105] Livro de André Gide publicado na França em 1902.
[1106] Medida do Código Criminal Germânico de 1871 que considerava as relações homossexuais como crime.
[1107] EISNER, Lotte H . Op. cit., 2002, p. 73.
[1108] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A solidão de Nosferatu*. Op. cit., 1982b, p. 14.

surpreender pela aurora que o dissipa para sempre no ar fino da madrugada". A partir do exame desta cena, Paulo Emílio identifica nessa grande "margem de simpatia" suscitada pelo vampiro uma forte indicação da "[...] insolúvel dialética de Murnau frente à própria singularidade" como homossexual. [1109]

A fim de precisar o comentário a partir do entrecruzamento entre obra, biografia e sociedade, Paulo Emílio identifica em sua filmografia um processo em constante desenvolvimento: em *Der Januskopf* (1920), [1110] adaptação do livro Dr. Jekill e Mr. Hyde, Murnau exprime "[...] sua autoflagelação através da dissociação completa dos dois polos de uma natureza humana". Já em *Phantom* (1922), o personagem principal procura atingir o ideal de sua fantasia – conquistar o amor de uma moça interesseira – pela degradação progressiva de sua condição. Em *O Último dos Homens* (1924), Paulo Emílio observa a "[...] perda da respeitabilidade motivada pela modificação das aparências" no drama do porteiro de hotel, rebaixado ao mais baixo posto da hierarquia e consequentemente, privado de seu uniforme responsável por cultivar o respeito dos vizinhos. Já o tema de *Tartuffe* (1925) é naturalmente o da hipocrisia, "[...] esse flagelo das consciências bem formadas, essa alternativa para a solidão que pouco a pouco mergulhou Murnau". No filme Fausto, a hipocrisia se dilui mediante a intervenção diabólica, ao apresentar "a vocação vampiresca dos amores entre pessoas de idades sensivelmente diferentes" e finalmente, sobre os filmes estadunidenses, Paulo Emílio observa que os temas de *Aurora* (1927) são "o pecado, o crime e o remorso, e em *Tabu* (1931), a do amor perdido". [1111]

Após situar os temas da filmografia de Murnau em relação à biografia do cineasta a fim de afastar *Nosferatu* (1922) dos filmes de terror, Paulo Emílio enfim situa o diretor em relação aos filmes de monstros, como o primeiro *Golem* (1914) [1112] e de *Homumculus* (1916), [1113] produtos artificiais que chegaram a um determinado estágio de desenvolvimento e que permitem que seus monstros amem e adquiram a consciência do seu total isolamento – "raiz de todos os seus atos de maldade". Ao analisar os filmes estrangeiros como *King Kong* ou *O monstro da lagoa negra* (1954)[1114], o historiador estabelece um denominador comum a todos os filmes de monstros é o que todos eles têm de humano, que é o sentimento de solidão. Ao final de suas considerações, Paulo Emílio encerra seu artigo citando um notório trecho do manifesto surrealista: "[...] o que é admirável no fantástico é que não existe mais o fantástico,

[1109] Ibidem, p. 15.
[1110] DER JANUSKOPF. Direção: F.W. Murnau. Berlim: Decla Bioscop A.G; Lipow Film, 1920.
[1111] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A solidão de Nosferatu*. Op. cit., 1982b, p. 15.
[1112] DER GOLEM. Direção: Henrik Galeen; Paul Wegener. Berlim. Deutsche Bioscope GmbH, 1914.
[1113] HOMUMCULUS. Direção: Otto Rippert. Berlim. Deutsche Bioscope GmbH, 1916.
[1114] O MONSTRO da lagoa negra. Direção: Jack Arnold. Hollywood: Universal Pictures, 1954.

só há o real", no caso, a realidade perturbadora de uma singularidade oprimida pelas convenções de sua época. Resta dizer, por último, que no artigo sobre *Nosferatu* (1922), Paulo Emílio exercita métodos narrativos experimentados na biografia de Jean Vigo, ao comparar as recepções crítica e histórica a fim de corrigir possíveis mal-entendidos suscitados pelo encerramento dos filmes em determinados gêneros cinematográficos.

Dentro destas propostas de correção ou de propostas de abordagens crítico históricas pouco convencionais, Paulo Emílio dirige sua atenção à estratégia narrativa adotada por Lotte H. Eisner em seu livro *A Tela Demoníaca* (1952). Segundo Paulo Emílio a primeira leitura do livro lhe provocou certa insatisfação, cuja natureza não foi capaz de definir, mas dissipada a partir de uma segunda leitura do livro. Para compreender os limites da abordagem de Eisner, Paulo Emílio investiga o contrato editorial firmado pela autora, que determinava a construção de um panorama de quarenta anos de cinema alemão em apenas 200 páginas. Dentro desta perspectiva, a autora teria alcançado seu propósito se tivesse se contentado em traçar um panorama, mas a massa de conhecimentos diretos adquiridos à época da República de Weimar, quando ocupava a posição de crítica de cinema na *Film Kurier*, a teria impedido de "[...] fazer apenas um resumo do que já existia sobre o assunto". Como estratégia narrativa, a autora estabeleceu um recorte temático ilustrado com uma "[...] rápida análise de filmes e de personalidades" que muitas vezes havia conhecido pessoalmente. É sempre válido relembrar que em comparação a Kracauer, a autora detém certa vantagem, digamos, geográfica, ao ocupar o posto em uma revista berlinense e acompanhar as filmagens e a vida dos estúdios em Babelsberg, realidade distante ao crítico do *Frankfurter Zeitung*. [1115] Outra questão importante que diferencia Eisner de Kracauer se refere aos critérios: Para Kracauer, o cinema era entendido como fonte de pesquisa histórica, psicológica e social que poderia demonstrar como os alemães aderiram psicologicamente ao nazismo ao sabor dos acontecimentos, das crises e desilusões da república, enquanto que para Eisner, arqueóloga de formação, a história era um mosaico[1116] que poderia ser formado a partir da coleta de fragmentos dispersos, procedimento que a permite discordar muitas vezes de Kracauer, especialmente no debate sobre o expressionismo no cinema.

Seguindo as apreciações de Paulo Emílio, afirma que a preciosidade do livro residia nas sugestões que contém sobre direções de pesquisa, que aparecem com força ao tornar públicas suas anotações a respeito dos filmes alemães, "coligidas durante trinta anos de vida

[1115] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Lubitsch, esse desconhecido*. Op. cit., 1982b, p. 17.
[1116] EISNER, Lotte H. Comment Écrire l`Histoire du Cinéma, p. 37. *Positif. Revue Mensuelle du Cinéma*, n. 06, 1953.

dedicada a ver e comentar o cinema". Após a ascensão de Hitler ao poder, a historiadora de ascendência judaica teria assumido "[...] uma série de preconceitos tipicamente franceses contra certas características da Alemanha", em referência particular ao capítulo *Predisposição dos alemães ao expressionismo*, mas apesar disso, é na formação cultural de Eisner era basicamente germânica que Paulo Emílio situa a autora e atribui a "[...] acuidade com que nos faz vislumbrar as raízes mais íntimas do cinema alemão da grande época". [1117]

Ao precisar as peculiaridades e contribuições do livro de Eisner, Paulo Emílio finalmente encaminha enfim suas considerações sobre a filmografia alemã do cineasta Ernst Lubitsch, motivada pela exibição do filme *A Boneca do Amor* (1919) na Semana de Cultura Cinematográfica e cuja carreira alemã era bastante desconhecida dos meios cinematográficos do país. O emprego integral do livro de Eisner nas formulações de Paulo Emílio é muito evidente, ao analisarmos a correlação entre o mundo das *Konfections* e o delineamento do personagem-tipo criado por Lubitsch ainda como ator.

Em *Lubitsch, esse desconhecido*, Paulo Emílio chama a atenção para o humor característico dos berlinenses e do espírito que reinava nas *Konfections*, isto é, "[...] nas lojas de roupas e armarinhos onde predominava uma pequena burguesia israelita que tinha um sentido agudo do cômico", [1118] "[...] marcado por uma espécie de fatalismo próprio às pessoas acostumadas a enfrentar *pogroms* e perseguições". [1119] Não é difícil compreender porque Paulo Emílio 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 *Konfection* que rodou seus filmes mais importantes, na fase alemã.

Recorrendo à biografia presente no livro de Eisner, Paulo Emílio destaca que o primeiro emprego de Lubitsch foi o de vendedor na loja de seu pai, universo que transportou para seus primeiro filmes, como *Die Firma Heiratet* e *O Orgulho da Firma (Der Stoltz der Firma*, 1914). Como tantos outros de seu tempo, desde Charles Chaplin, Max Linder, Harry Lloyd e Buster Keaton, pra não falar do suíço 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 casar. Mais tarde, na era gloriosa de sua carreira no cinema estadunidense, Paulo Emílio demonstra como Lubitsch voltou-se para a atmosfera dos filmes de sua juventude ao

[1117] Ibidem.
[1118] Ibidem, p. 18.
[1119] EISNER, Lotte H. Op. cit., 2002, p. 57.

realizar *A Loja da Esquina* (1940), [1120] com Frank Morgan, James Stewart e Margaret Sullivan.

Após definir o mundo das *Konfections* como o tema de seus primeiros filmes alemães e em sua fase estadunidense, Paulo Emílio apresenta um cineasta prodigioso que troca a Alemanha pelos EUA, onde havia rodado 30 filmes entre 1914 e 1923, cuja obra é constituída por "comédias ligeiras e de reconstituição histórica" pouco apreciada pelos críticos e historiadores franceses. Filmes como *Madame Dubarry* (1919), [1121] *Ana Bolena* (1920) [1122] e *A Princesa das Ostras* (1920) [1123] não foram bem vistos pelos historiadores franceses.

Sobre *Madame Dubarry* (1919), Paulo Emílio destaca a partir das informações de Eisner que o filme foi tomado à época de seu lançamento como uma revanche alemã após a derrota na guerra, fórmula que seria também empregada no filme *Ana Bolena* (1920), outra tentativa de ridicularizar a história de seus antigos inimigos. Paulo Emílio 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 à veracidade histórica, pelo menos ao tom, que não fugia muito ao estilo da pintura nobre" [1124] ou do humor próprio dos espetáculos populares, pautados na sátira às autoridades. Segundo Eisner, Lubitsch foi o exemplo típico do espírito berlinense,[1125] 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 vulgaridade. [1126]

No texto *Les origines du stylo de Lubitsch*, Eisner aprofunda esta ordem de considerações ao afirmar 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

[1120] A LOJA da Esquina. Direção: Ernst Lubitsch. Hollywood: Metro-Goldwyn- Mayer, 1940.
[1121] MADAME Dubarry. Direção: Ernst Lubitsch. Berlim: Projektions-AG Union (PAGU), 1919.
[1122] A PRINCESA das Ostras. Direção: Ernst Lubitsch. Berlim: Projektions-AG Union (PAGU), 1919.
[1123] ANA Bolena. Direção: Ernst Lubitsch. Berlim: Projektions-AG Union (PAGU), 1920.
[1124] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Lubitsch, esse desconhecido*. Op. cit., 1982b, p. 18.
[1125] 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.
[1126] EISNER, Lotte H. Op. cit., 2002, p. 57.

figuras da revolução, enquanto que em *Ana Bolena* (1920), ele seiva o tradicional respeito britânico pela realeza. [1127]

Sobre o tema, Paulo Emílio destaca que até aquele momento, os franceses ainda caçoavam dos velhos críticos americanos que consagraram o diretor como grande *humanizador* da história. [1128] Eisner explica que a recepção dos filmes de Lubitsch nos Estados Unidos se deve 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 bárbara". [1129] Segundo Paulo Emílio, era forçoso constatar que se deve bastante a sua sem cerimônia para com a história à adoção pelo cinema da completa liberdade de tratamento e interpretação correntes na literatura e no teatro. O tom caçoísta com que Lubitsch recriou a "[...] intimidade de certos personagens célebres não seria distinto do empregado por Tolstói para descrever Napoleão ou Shaw para descrever César". [1130]

Apesar dos polêmicos filmes históricos, Paulo Emílio destaca que foram as comédias ligeiras de Lubitsch que mais sofreram acusações de grosseria, tratados "[...] como exemplo do mau gosto alemão e do espírito pesado da Europa Central". Frequentemente associados à escatologia pela censura, o brasileiro situa esse traço de seu humor entre as "[...] robustas e imortais tradições de farsa, herdadas, aliás, sem nenhuma preocupação de elegância mundana por Molière", [1131] em referencia ao mestre da comédia satírica francesa, fato que sugere uma profunda contradição no julgamento francófono do gosto alemão e que favorece diretamente a tese de que os julgamentos dos censores se fundamentavam mais no nacionalismo do que no julgamento dos filmes propriamente ditos.

Distanciando-se das polêmicas e da conjuntura social dos filmes de Lubitsch, Paulo Emílio demonstra como a recuperação e difusão de sua obra alemã, atribuída ao trabalho de prospecção e recomposição das cinematecas a oportunidade de difundir filmes que, a partir de sua investigação histórica, permitem que pouco a pouco fossem revalorizados, dissipada a atmosfera de revanchismo à época de seu lançamento. Nesse processo figurava o Brasil, com a prospecção na cidade de Catanduva-SP dos filmes *Romeu e Julieta na Neve* (1920) [1132], com

[1127] EISNER, Lotte. Les origines du stylo de Lubitsch, p. 07-8. *Révue du Cinéma*. N° 17 – Septembre 1948.
[1128] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Lubitsch, esse desconhecido*. Op. cit., 1982b, p. 18.
[1129] EISNER, Lotte H. Op. cit., 2002, p. 58.
[1130] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Lubitsch, esse desconhecido*. Op. cit., 1982b, p. 19.
[1131] Ibidem, p. 18.
[1132] ROMEO E Julieta na neve. Direção: Ernst Lubitsch. Berlim: Maxim-Film Ges. Ebner & Co., 1920.

Lotte Neumann e *A Gata Selvagem* (1921)[1133], com Pola Negri, que posteriormente foram tragados pelas 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 destas obras". [1134]

Nesse sentido, o filme *Die Puppe* (1919), que em seu tempo foi exibido no Brasil com o título de *A Boneca do Amor*[1135], "[...] agradou até os piores inimigos das comédias alemãs", atribuindo a exceção o simples fato da possibilidade de a terem revisto anos depois de sua produção, nas programações culturais de cinematecas e festivais: "[...] para nós que assistimos agora à projeção pela primeira vez, a experiência serviu para revelar mais uma clamorosa injustiça da história do cinema". [1136] Segundo Paulo Emílio, o fato de que o público europeu ter transformado o filme em um grande triunfo comercial de equivalência ao conquistado pelo filme O Garoto, de Charles Chaplin, atribui-lhe indiscutível razão ao assistir anos depois o filme. Já nos EUA, o filme foi proibido, apesar de ser difícil ao crítico imaginar as razões de tamanha severidade, além de uma única hipótese: "[...] 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 glutões". [1137]

O estilo cômico de Lubitsch censurado nos EUA é associado por Paulo Emílio ao cômico francês dos primeiros tempos, combinado à herança dos espetáculos populares (*Volksbühne*). Atendo-se *A Boneca do Amor*, o crítico apoia suas impressões na perseguição a 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, como as de Onèsime e Max Linder, "[...] ao passo que a figura do empregadinho turbulento e audacioso é baseada na longa lista de meninos impossíveis do velho cinema francês", ou ainda representação de Hilarius, o fabricante de bonecas, que não estaria "deslocada na galeria d Teatro dell´Arte". [1138]

As indicações de Eisner, aliadas ao conhecimento dos espetáculos e filmes franceses, permitiram a Paulo Emílio posicionar o estilo de Lubitsch em relação ao grande número de cineastas influenciados por Max Reinhardt. Distintamente, em *A Boneca do Amor* (1919), Lubitsch emprega a cenografia estilizada, sobretudo as paredes de papelão onde podemos ver

[1133] A GATA Selvagem. Direção: Ernst Lubitsch. Berlim:Projektions-AG Union (PAGU), 1921.
[1134] GOMES, Paulo Emílio Sales. Lubitsch, esse desconhecido. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 18.
[1135] A BONECA do Amor. Direção: Ernst Lubitsch. Berlim:Projektions-AG Union (PAGU), 1919.
[1136] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Lubitsch, esse desconhecido*. Op. cit., 1982b, p. 18.
[1137] Ibidem, p. 19.
[1138] Ibidem, p. 20.

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 estadunidense. [1139]

Pensando o estilo de Lubitsch, Eisner associa o desenvolvimento da intriga às esquetes do teatro ligeiro, a lá Reinhardt, e a irracionalidade de certas situações ou a gratuidade de alguns comportamentos levam-nos à atmosfera da melhor farsa circense. [1140] Contudo, o cineasta se distinguia de Reinhardt ao acrescentar ao destino trágico, o cômico. Paulo Emílio pode estabelecer essa conclusão, partindo da análise da sequencia 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". [1141]

Ao arrematar suas conclusões, Paulo Emílio retoma o tema do titulo do artigo, o profundo desconhecimento da filmografia alemã do cineasta, que, quanto mais conhecida, demonstrava o quão infundadas eram as críticas dos historiadores (talvez dos primeiros, como Bardèche e Brasillach) aos seus filmes, na maioria das vezes elaboradas mediante fontes não-fílmicas e lembranças. Nesse contexto em que os velhos filmes eram reexibidos, a revisão de sua filmografia por parte da crítica histórica já demonstrava que as inúmeras qualidades de filmes como *A Boneca do Amor* demonstravam que o tempo não havia corroído o "vigor de comunicação cômica", que permanecia intacto e que justificava posicioná-lo historicamente "[...] no mesmo nível das grandes realizações de Mack Sennett". Ao lado de sua obra alemã, ainda muito desconhecida, Paulo Emílio afirma que a revisão também de sua filmografia estadunidense favorecia a conclusão de que seria "[...] muito grande a unidade interna da sua obra completa, o que 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 atores". [1142]

Ao compararmos as posições de Paulo Emílio sobre obra de Lubitsch, a análise do conjunto lhe permitiu traçar continuidades estilísticas delineadas já em seus primeiros filmes cômicos e sua grande capacidade como encenador, cujas qualidades poderiam ser apreciadas mediante o trabalho das cinematecas, indispensáveis para que os filmes fossem submetidos ao julgamento histórico a fim de que sua importância fosse revitalizada na história do cinema,

---

[1139] Ibidem, p. 18.
[1140] Alusão às cenas de massas desenvolvidas por Max Reinhardt no intuito de expressar furor ou exaltação. EISNER, Lotte H. Op. cit., 2002, p. 60.
[1141] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Lubitsch, esse desconhecido*. Op. cit., 1982b, p. 20.
[1142] Ibidem.

diante da persistência de sua comicidade, como a crítica ao clero e à autoridade, ou do requinte de seus figurinos, da grandiosidade dos cenários e das encenações coletivas em seus filmes históricos. Ao comentar os filmes de Lubitsch, Paulo Emílio emprega a comparação entre a recepção imediata e histórica para revelar como à época de sua produção a maioria de seus filmes foram rechaçados por motivos políticos diretamente relacionados ao pós- I Guerra, para posteriormente receberem um novo tratamento. Mas havia ainda muito o que fazer, e as pesquisas históricas cada vez mais afirmavam a sua razão de ser: avaliar a importância histórica e artística de obras a serem incorporadas no panteão dos grandes filmes do passado.

4.9 - Diversidade e Unidade nos filmes de Weimar

Nos oito artigos que estudamos até aqui, Paulo Emílio dedicou os dois primeiros ao exame da cultura alemã a partir da tradição literária, teceu críticas às histórias de Eisner e Kracauer, definiu expressionismo e precisou o interesse que esse cinema poderia ter no contexto nacional, em especial a grande riqueza do dialogo que estabeleceu com as correntes artísticas à época da República de Weimar. Nos dois artigos seguintes, *O Injustiçado Caligari* e *De Caligari a Metrópolis*, Paulo Emílio procurou fazer justiça histórica ao filme de Robert Wiene e esmiuçou o modo como a preocupação pela unidade plástica foi pauta de outros filmes da tendência, como o filme *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), responsável por resolver os problemas formais abertos por *Caligari* (1919). A ponte que nos conduz ao expressionismo de Fritz Lang, a quem o crítico dedica dois artigos, é o filme *Sombras* (1923), de Arthur Robison e seu expressionismo metafórico, heterodoxo.

O caminho estava aberto para se compreender que o expressionismo dos filmes não reside apenas nas experiências plásticas, mas também literárias, e pode do mesmo modo ser evocada pela organização arquitetônica da encenação, a concepção plástica e a ideologia artística dos filmes. Além das questões plásticas, Paulo Emílio conecta os filmes à sociedade, demonstrando os vínculos entre as obras com a atmosfera do pós-guerra ou ao final da década, em que a sociedade alemã caminhava para adesão ao nazismo. O comentário a Lubitsch apresenta a presença do gênero cômico, um tipo de humor ácido, característico dos alemães e que teria gerado estranhamento ou repulsa ao ser exportado, e quanto a Murnau, os vínculos entre a obra e o autor enfraquece a filiação de *Nosferatu* (1922) ao gênero terror para alocá-lo como reflexo da vida do cineasta, capaz de revelar parte importante de sua sensibilidade, além é claro de examinar as abordagens anteriores ao filme, pautadas

justamente no folclore e na aproximação com os filmes de monstros. Finalmente, diante de uma cultura cinematográfica tão plural, a melhor expressão do conceito de cultura cinematográfica, Paulo Emílio redige o artigo *Diversidade e Unidade*, onde retoma alguns títulos estudados e chama a atenção para outros que seriam exibidos, de modo a estabelecer um balanço geral que lhe permitisse encontrar uma unidade na diversidade observada nos filmes alemães. No artigo, Paulo Emílio afirma que os onze filmes exibidos na Semana de Cultura Cinematográfica estavam longe de representar "a diversidade da grande era do cinema alemão", mas que em todo o caso puderam dar uma "ideia" geral. Era necessário, contudo, tratar de mais alguns filmes e temas de importância, a começar pelo filme *Sombras* (1923), de Arthur Robison. [1143]

A fim de precisar a importância do diretor, Paulo Emílio afirma que apesar de Robison não ter sido tão celebre quanto Fritz Lang e F.W. Murnau, ele deveria ser situado na história do cinema entre os maiores, apesar das dificuldades, como o fato de que naquele momento quase todos os seus filmes estavam perdidos, o que tornava impossível um exame profundo de seu estilo, mas pondera ao se considerar em relação aos "[...] resultados dos trabalhos de prospecção realizados ultimamente na esperança de localiza-los". Apenas havia visto *Sombras (*1923), que segundo ele havia contado com uma recepção fria por parte do público no momento de seu lançamento, e que "[...] apesar de ter entrado para o repertório das cinematecas, ainda não recebeu por parte da crítica histórica a valorização que merece". Para o historiador, o valor principal do filme estava "[...] no vigor e na elegância em comunicar a sua crueldade", de tal modo que teria entendido que o "[...] plasticismo estilizado do expressionismo ortodoxo é inseparável da frieza que envolve os personagens" acusa a "ausência de psicologia". Percorrendo o caminho aberto por *Caligari,* Robison procurou atingir a unidade plástica do "[...] binômio décor-personagens", mas adotando como ponto de partida os personagens, e não o cenário, como no filme de Wiene. [1144]

Ocupando-se da questão, Paulo Emílio 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" e denunciadas pelos espelhos "[...] que tem em *Sombras* a função exercida em *Ráskolnikov* pelas arquiteturas desequilibradas" de Andreiév. Dentro dessa perspectiva, Paulo Emílio afirma que "[...] os personagens do filme não são um complemento do universo, mas o seu

[1143] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Diversidade e Unidade*. Op. cit., 1982b, p. 21.
[1144] Ibidem.

centro, e por isso é tão eficaz a crueldade de que são capazes ou vítimas". [1145] 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". No filme, Paulo Emílio observa que a crueldade é inseparável do erotismo que se manifesta com 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 transpassam". [1146]

A fim de precisar os vínculos entre o filme e o expressionismo, Paulo Emílio afirma que com a intensificação do drama, que cresce com a apresentação do ilusionista, "[...] o gosto 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". Ao completar sua análise do filme, Paulo Emílio afirma que não conhecia nenhuma outra obra capaz de representar o que havia sido de mais característico no cinema alemão "em matéria de interpretação, temática e iluminação". [1147]

Ao eleger interpretação, temática e iluminação como os pontos principais dessa cinematografia no ensejo de estabelecer uma unidade em meio a grande diversidade dos filmes alemães, Paulo Emílio dirige sua atenção para a personalidade de 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 Emílio se debruça no nascimento deste estilo a partir de sua conexão com ao 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. Ao deplorar o prejuízo para a encenação, Reinhardt construiu ao lado do teatro uma sala de 200 lugares, um teatro de câmara, onde levava peças com poucos personagens, cujos efeitos dependiam de uma expressão psicológica graduada e de uma rigorosa economia de gestos. [1148] Segundo Eisner, a idealização dessa modalidade de espetáculo se desenvolveu da seguinte forma: Em um dia, no ensaio de sua peça, compreendeu que do palco, era possível

[1145] Ibidem.
[1146] Ibidem, p. 21-22.
[1147] Ibidem, p. 22.
[1148] Ibidem.

ver e compreender 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 teatro de câmara, marcado por suas luzes filtradas e 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 silêncio.[1149] Assim resumiu Heinz Herald, um assistente de Reinhardt: "[...] uma mera expressão exigia do ator que levantasse o braço no *Grosses Schauspielhaus*, movimentasse a mão no *Deutches Theater* e apenas um dedo" no teatro de câmara. [1150]

Paulo Emilio apoiou-se na obra de Eisner para delinear uma das características mestras do *Kammerspielfilm:* a inclinação ao essencialmente psicológico além do apreço aos detalhes da encenação apenas acessíveis com o movimento de câmera. Carl Mayer queria habituar o público à leitura das imagens, particularmente das "[...] expressões dos atores principais apresentados em planos aproximados, e suprimiu os letreiros". Para que as expressões ganhassem maior relevo, era necessário que o ritmo das histórias fosse mais lento. Essas histórias eram construídas de modo simples e linear em sua estrutura, e podiam suportar ao mesmo tempo "[...] a introdução de situações psicológicas complexas". Para Paulo Emílio, o fato de que os personagens eram inspirados na vida cotidiana afastava o *Kammerspielfilm* do expressionismo pela tonalidade real de suas histórias, como apontaram os contemporâneos dos filmes, uma "volta ao realismo". [1151]

Não se tratava exatamente da volta ao realismo, como salienta Paulo Emílio, ao afirmar que, "[...] na realidade, a interpretação dos atores sofria forte estilização, os objetos de uso corrente adquiriam uma carga de simbolismo forte, os humildes dramas contemporâneos sugeriam com insistência arquétipos situados fora do espaço e do tempo", características que evidenciavam a impossibilidade de se falar em "objetividade", tal qual o expressionismo. A fim de precisar seus comentários, Paulo Emílio observa que nos filmes expressionistas a câmera deveria se mover o mínimo possível para não atrapalhar o "equilíbrio das composições plásticas". No Kammerspielfilm, "[...] a câmera é desencadeada, dotada de surpreendente mobilidade, o que lhe permite não só seguir fielmente os intérpretes em suas evoluções, mas eventualmente assumir seu ponto de vista, a eles se substituir". A fim de reforçar sua tese, Paulo Emílio cita o caso do filme *O Último dos Homens* (1924), [1152] especificamente o momento em que Emil Jannings, no papel de porteiro, embebeda-se, "[...] a

[1149] EISNER, Lotte H. Op. cit., 2002, p. 123.
[1150] GOMES, Paulo Emilio Salles. *Diversidade e Unidade*. Op. cit., 1982b, p. 22.
[1151] Ibidem, p. 22-23.
[1152] O ÚLTIMO dos Homens. Direção: F. W. Murnau.. Babelsberg: Universum Film – UFA, 1924, DVD.

câmera não se limita a registrar o início de sua embriaguez, é ela que titubeia", ou quando percorre a face dos convidados do casamento. Paulo Emílio observa que a mobilidade da câmera atua na dissolução dos cenários naturalistas, ao mesmo tempo em que sugere que esse desencadeamento teria função "[...] semelhante à das cenografias e arquiteturas expressionistas, isto é, a de procurar a sensação de vertigem". [1153]

Ao comentar o filme *O Último dos Homens* (1924), Paulo Emílio lamenta a ausência do filme na programação da *Semana*, assim como do filme *Noite de São Silvestre* (1924), de Lupu Pick, filmes provavelmente em 16 mm que haviam sido tragados pelo incêndio de janeiro de 1957, como atenta ao leitor do *Suplemento Literário*. No filme, umas 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 toma 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 anseios da esposa. [1154]

Prosseguindo com a tarefa de aproximar e afastar expressionismo do *Kammerspielfilm*, Paulo Emílio reconhece que a fidelidade de ambas as tendências ao cinema de estúdio, fato que mobilizou em Mayer o desejo de abandonar os artifícios do estúdio e levar o cinema para a experiência de retratar a realidade. Kracauer afirma que foi após *Tartuffe* (1925) 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 – fato que motivou *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade*, uma melodia de fotografias.[1155] Paulo Emílio 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. [1156]

Para dirigir o filme, foi escolhido Walter Ruttmann, como afirma Paulo Emílio, cineasta formado no cinema abstrato que procurou conservar-se fiel aos princípios de Viking Eggeling[1157], alguns deles assistidos no *Festival do Cinema Experimental e Poético*, em

[1153] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Diversidade e Unidade*. Op. cit., 1982b, p. 23.
[1154] Ibidem.
[1155] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 213.
[1156] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Diversidade e Unidade*. Op. cit., 1982b, p. 23.
[1157] Pintor sueco radicado na Alemanha foi responsável por 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 expirais e figuras em forma de pente em *Sinfonia Diagonal* (1924), Richter compunha seu *Ritmo 21* com quadrados em preto, cinza e branco. Walter Ruttman se junta a tendência

Knokke-le-Zoute (1949). Ao comentar *Berlim,* Paulo Emílio considera que as imagens sugeridas por Mayer e fotografadas por Freund eram documentos arrastados diretamente do cotidiano, e que sob a interpretação de 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. Para atingir esse resultado, Kracauer afirma que o diretor trabalhou em estreita colaboração com o jovem compositor Edmund Meisel, conhecido pela partitura para *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, responsável por sincronizar a sinfonia visual de Ruttmann à composição sinfônica de sua autoria para que pudesse ser tocada independente do filme, fato que reforça a tendência formal escolhida pelo diretor. [1158]

Ao analisar o filme, Paulo Emílio afirma que a montagem de *Berlim*, inspirada nos soviéticos[1159] 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 na crítico às qualidades formais dos objetos em detrimento 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 formais. [1160]

Sobre a montagem de *Berlim* (1927), Paulo Emílio 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 militar." [1161] 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, Kracauer escreve em 01 de dezembro de 1928, no *Frankfurter Zeitung*, que "[...] Ruttmann, em vez de penetrar em seu imenso tema com uma verdadeira compreensão de sua estrutura social, econômica e política" e registrou centenas de detalhes

---

em 1921, com o filme *Opus I*, uma dinâmica vitrine de focos lembrando vagamente fotografias de *raios-X*, onde as cores e as formas se transformam no tempo para viver como música ótica. KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 93-4.

[1158] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 214.

[1159] Influência do diretor Dziga Vertov e seu grupo Kino-Glaz (cinema olho).

[1160] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 215.

[1161] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A ideologia de Grierson*. Op. cit., 1982, p. 313.

> [...] sem inter-relacioná-los ou, na melhor das hipóteses, os inter-relaciona através de transições fictícias vazias de conteúdo. Seu filme deve ter-se baseado na ideia de Berlim como uma cidade de tempo e trabalho; mas essa é uma ideia formal que também não implica conteúdo e que talvez exatamente por esta razão intoxica a pequena burguesia alemã na vida real e na literatura. Esta sinfonia fracassa em apontar qualquer coisa, porque não desvenda um único contexto significativo. [1162]

Após comentar o desenvolvimento do cinema alemão considerando o expressionismo, o *Kammerspielfilm* e o cinema abstrato, Paulo Emilio se dedica, por fim, a compreender a tendência que Carl Mayer não pôde realizar em *Berlim* (1927)*: 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, "que àquela época fazia os críticos sorrir", pelo fato de que a realidade implicava em uma estética social, Paulo Emílio analisa a presença do realismo, ou a "intenção social" nos filmes de Pabst e constata que na década de 1920 havia "[...] 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* (1929), [1163] extraída de dois dramas de Wedekind: *Erdgeist* e *Die Büchse der Pandora*. [1164]

Lançado em fevereiro de 1929, o filme inspirou o compositor austríaco Alban Berg, que iniciou no mesmo ano sua ópera, trabalho no qual trabalhou até o fim de sua vida (1935). Segundo Paulo Emilio, Berg assistiu muitas vezes o filme e o musicólogo Luigi Rognoni, que também integrava os trabalhos da FIAF, ressaltou a probabilidade de que tenha nascido da experiência de Berg com o filme a "[...] ideia de utilizar a linguagem cinematográfica no segundo ato da ópera", o que se constitui uma inversão da ordem das coisas, com o cinema, até agora em sua capacidade de agremiar lições artísticas de outras artes, se tornava ele mesmo em uma arte a ser apropriada pelo teatro. 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*". [1165]

No mesmo ano, Paulo Emílio afirma que "[...] Pabst assistia inúmeras vezes a *Die Dreigroschenoper* (1931), drama musical de Bertold Brecht e Kurt Weill, de grande sucesso nos teatros da Alemanha". No mesmo período, nascia o *ton-film* (cinema sonoro), desdobramento técnico que motivou Pabst a realizar duas versões do filme, uma francesa e

[1162] KRACAUER, Siegfried. Op. cit., 1988, p. 218.
[1163] A CAIXA de Pandora. Direção: G.W. Pabst. Berlim: Nero Film A.G., 1929.
[1164] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Diversidade e Unidade*. Op. cit., 1982b, p. 24.
[1165] ROGNONI, Luigi. *Espressionismo e dodecafonia*. Milão: Giulio Einaudi Editore, 1954, p. 165.

uma alemã. Paulo Emílio afirma que a versão francesa da peça foi exibida em São Paulo com o título de *A Ópera pobres* (1931) [1166] e uma cópia fragmentária da versão alemã encerrou a *Semana de Cultura Cinematográfica.* [1167]

Ao comentar a versão francesa do filme, Paulo Emílio reconhece que *A ópera dos pobres* é o menos característico dos filmes de Pabst[1168] e observa que a "Londres e seus personagens do fim do século XIX que aparecem na fita são totalmente fantasistas". A crítica ao personagens e ao cenário se baseia na ausência da autenticidade, da realidade social pretendida pelos autores da ópera: "As arquiteturas de Andreiév, autor da cenografia de Ráskolnikov, servem para uma história cáustica desenvolvida em ritmo de balada popular", destoando dos filmes anteriores do realizador, nos quais se fazia presente o aspecto e inquérito social e apelo. [1169]

No conjunto, o próprio comentário ao arquiteto do filme, responsável pelo cenário de *Ráskolnikov* é delineado para forçar a tese do comentário: a inadequação do arquiteto para satisfazer as intenções sociais dos autores da ópera. Apesar de tudo, Eisner afirma que Andreiév e Pabst foram bem sucedidos ao criar uma atmosfera de natureza morta a partir de um claro-escuro sedutor que paira sobre todo o cenário e seus personagens ao evocar uma névoa ao mesmo tempo fantástica e real, que expressa ao mesmo tempo um impressionismo renascente e um expressionismo agonizante – propósitos diametralmente opostos aos dos cenários de Brecht, que a contrário de criar uma atmosfera perturbadora serviam antes de tudo para chocar o espectador e fazê-lo tomar partido. [1170] No que se refere ao ritmo de uma história cáustica em ritmo de balada popular, Rognoni situa entre os propósitos dos de Weill e Brecht utilizar uma "[...] forma de linguagem que fosse acessível a todos e que falava de sentimentos comuns e das aspirações comuns dos seres humanos por uma vida melhor, caracterizada pela fraternidade e pelo trabalho coletivo". [1171] Apesar do descompasso entre os propósitos artísticos dos autores da ópera e dos realizadores do filme, Paulo Emílio afirma que *A Ópera dos Pobres* (versão francesa), "[...] transmite um pouco da denúncia anárquica e

[1166] A ÓPERA dos três vinténs. Direção: G. W. Pabst. Berlim: Tonbild-Syndikat A.G. (Tobis)/ Warner Bros. Pictures GmbH, 1931.
[1167] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Diversidade e Unidade*. Op. cit., 1982b, p. 25.
[1168] 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. EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2002, p. 215.
[1169] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Diversidade e Unidade*. Op. cit., 1982b, p. 25.
[1170] EISNER, Lotte H. Op. cit., 2002, p. 221-2.
[1171] ROGNONI, Luigi. *Espressionismo e dodecafonia*. Milão: Giulio Einaudi Editore, 1954, p. 89-90.

sarcástica do Brecht e do Weill de então e de cujas posições talvez Pabst se sentisse próximo". [1172]

Encaminhando-se para o desfecho de suas conclusões, Paulo Emílio entende que após as exibições 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 exibições do Ibirapuera, que ainda a instituição não havia nem sentido o cheiro. Em todo caso, Paulo Emílio 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". [1173]

Partindo das noções estabelecidas no percurso ensaístico que adotou nas páginas do *Suplemento Literário,* Paulo Emílio pôde recombinar sob uma totalidade específica, a importância das lições alemãs no delineamento cultural de nossa fisionomia nacional, de tal modo que o exame da cultura cinematográfica da República de Weimar permitiu como nenhuma outra a compreensão do cinema enquanto fenômeno social e folclore da era industrial, e na análise do conjunto poderiam apresentar toda a permeabilidade do cinema em relação às artes e a sociedade. A abordagem aos filmes alemães investigou problemas estéticos, ideológicos e sociais em filmes silenciosos e sonoros, a partir das relações que o historiador estabeleceu entre a biografia dos cineastas e a recepção crítica e histórica aos filmes. Em conjunto, compreendemos que os filmes exibidos na Semana de Cultura Cinematográfica foram considerados a melhor expressão do conceito por permitir que a metodologia crítico histórica desenvolvida por Paulo Emílio encontrasse no conjunto as melhores possibilidades de exposição de abarcar a grande diversidade de problemas que atravessam os filmes em sua linguagem, estilo e expressão social, mas também, a depuração de reflexões sobre a fisionomia e os aspectos psicológicos de uma nação observados nos filmes tratados e que, numa perspectiva de história psicológica e social, advogava em favor da compreensão que um estudo semelhante à história do cinema brasileiro poderia atentar aos realizadores continuidades em nosso gosto a serem aproveitadas pelas produções cinematográficas que viriam, nos anos 1960, a notabilizar o cinema brasileiro no cenário internacional.

[1172] GOMES, Paulo Emilio Sales. *Diversidade e Unidade*. Op. cit., 1982b, p. 25.
[1173] Ibidem.

A cultura cinematográfica é para Paulo Emílio uma práxis vital que se desdobra e se entrelaça na pesquisa histórica, na atividade pedagógica, na crítica de cinema, na animação de eventos culturais e na articulação e orientação das tendências interessadas na formação do cinema brasileiro. Dentro dessa perspectiva, a realização de festivais de cinema, cursos de formação, prospecção de testemunhos, filmes antigos, jornais, revistas, reclames, correspondências, dispositivos ópticos, etc., além da atividade crítica e histórica em artigos e livros participam da formação do campo cinematográfico, de tal modo que em Janeiro de 1959, com a realização da Semana Cultura Cinematográfica e da realização da I Jornada Nacional dos Cineclubes, há uma unidade até então nunca vista entre a pluralidade de lições que Paulo Emílio havia aprendido na Europa, ao combinar formação cultural e ação política. As pesquisas históricas, a contratipagem de cópias, a realização de festivais, a montagem de exposições, a organização do cineclubismo, o empréstimo de cópias para outros estados e a produção crítico-histórica do *Suplemento Literário* alcançam pela primeira vez a plenitude ao reunir em uma única ocasião as distintas frentes de trabalho implicadas na formação da cultura cinematográfica. Não por acaso, há uma unidade na seleção da cinematografia pela pluralidade de lições artísticas, sociais e ideológicas que oferece, ao possibilitar uma narrativa histórica para o cinema segundo o método que aprimorou na disciplina de linguagem cinematográfica, estilo e expressão social. Nesse momento, entre os últimos meses de 1958 e primeiros meses de 1959, as bases da atuação da Cinemateca estão finalmente estabelecidas, assim como a formação de novos críticos de cinema já estavam encaminhadas nos nomes de Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl. Veremos no capítulo seguinte, como Paulo Emílio dirige seus esforços para outras ações culturais, como a análise histórica, econômica, psicológica, social e artística da cultura brasileira voltada para a formação do campo cinematográfico, no qual identifica a situação colonial compartilhada por todos e revelada a partir de uma guinada decisiva de suas energias para a formação das pesquisas históricas sobre cinema no país.

Capítulo 5 – O historiador de cinema brasileiro

No presente capítulo, o último de nossa trajetória, a atuação na formação das pesquisas históricas sobre o cinema brasileiro ocupará o centro das preocupações do intelectual. Não porque anteriormente negligenciasse o cinema brasileiro, como vimos o claro objetivo de atuar em sua formação cultural desde o início de suas atividades. Há uma continuidade repleta de turbulências, momentos de revelação, entusiasmo, decepção e renovação das esperanças a partir da revisão de estratégias a partir das possibilidades locais. A partir de 1959, os artigos de Paulo Emílio publicados no *Suplemento Literário* ampliam seu escopo para críticas aos filmes brasileiros e estrangeiros, históricos e daquela atualidade, além dos artigos produzidos sobre a formação do campo de pesquisas históricas, das teses discutidas na I Convenção Nacional de Críticos de Cinema (1960), que proporcionará uma profunda meditação sobre a história do cinema brasileiro, de nossa cultura. É importante reafirmar que será entre 1959 e 1961 um momento no qual a Cinemateca retoma com maior fôlego suas atividades após o incêndio de 1957, com a realização do Curso para dirigentes dos cineclubes (1958), da Semana de Cultura Cinematográfica (1959) e da I Jornada Nacional dos Cineclubes (1959), que havia permitido o encontro de Paulo Emílio com cineclubistas de muitos estados do país, terreno propício para o florescimento de novos nomes da crítica cinematográfica, e velhos, como o do baiano Walter da Silveira.

Veremos nesse processo como a publicação do catálogo da mostra História do Cinema Francês (1959) oferece a oportunidade para afirmar seria enorme a contribuição de críticos de sua geração para a formação das pesquisas históricas, como Moniz Vianna e Walter da Silveira, contemporâneos de muitos dos filmes de interesse. O comentário relativo às pesquisas históricas irá se aprofundar no comentário às contribuições e limites da 1ª edição do livro *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), publicado em meados de 1959, oferecerá uma oportunidade para comentar a importância da adoção de critérios científicos na pesquisa histórica, assim como do acesso aos arquivos pessoais de nomes como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e Pery Ribas, da geração anterior a sua. Em conjunto, as discussões sobre o estado da crítica de cinema de das pesquisas históricas se constitui como um importante balão de ensaio para a formulação de sua tese apresentada na I Convenção: *Uma Situação Colonial.*

Na I Convenção Nacional de Críticos de Cinema (1960), será decisiva sua intervenção como o retrato que irá estabelecer do campo cinematográfico (produtores, distribuidores, público, crítica, preservação e pesquisa histórica), ao apontar como denominador comum do

campo a situação colonial. Posteriormente, nas páginas do Suplemento Literário, irá realizar um enorme esforço de apresentar em pormenores essa situação a partir de uma profunda análise histórica do cinema brasileiro, abarcando a partir do método histórico (linguagem, estilo e expressão social) anteriormente delineado problemas de ordem econômica, psicológica, social, artística, etc. O mapeamento histórico e atual do campo cinematográfico irá se desdobrar com maior fôlego a partir de 1966, com a publicação do livro *Panorama do Cinema Brasileiro* (1967), *Cinema: Trajetória do Subdesenvolvimento* (1973), *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (1974), etc. O período marca a atuação de Paulo Emílio como professor da Escola de Comunicações Culturais (ECC), posteriormente Escola de Comunicação e Artes (ECA), após um período marcado pela atuação no delineamento da proposta do campo cinematográfico para o Congresso Nacional (1963), o diálogo com os jovens do cinema novo, a participação na Caravana da Cultura (1962) do Ministério da Educação e Cultura, a formação do curso de cinema na Universidade de Brasília (UNB), etc. Diante dessa pluralidade de temas, negligenciaremos o conjunto de ações do intelectual ao adotar como recorte a atuação de Paulo Emílio como historiador de cinema, interessado em revelar a fisionomia da cultura brasileira, estabelecer definitivamente uma tradição cinematográfica que pudesse ser reivindicada pelo campo cinematográfico, interessado pelo passado, pelo presente e pelo futuro do cinema brasileiro.

5.1 - Novos estímulos na pesquisa histórica

Após a realização da Semana de Cultura Cinematográfica e da I Jornada Nacional dos Cineclubes, o campo cineclubista cada vez mais se reconhecia e estabelecia laços em escala nacional, movimento propício para integrar jovens amantes do cinema que se dedicavam à animação cultural e a crítica, mas que poderia também atuar na pesquisa histórica e na produção. Em iniciativas como o curso para dirigentes dos cineclubes, observamos no programa a importância de tópicos como orientar as sessões, conduzir as discussões, realizar pesquisas históricas sobre cinema em cada localidade, se atentar aos cuidados necessários com a oratória e com a possível indução de sentido provocada por uma apresentação atabalhoada. É no interior dos cineclubes e na animação dos debates que estava se formando as novas gerações de críticos de cinema.

O florescimento da nova geração de críticos no ambiente próspero dos cineclubes somava-se à lista daqueles teimosos que se dedicavam há anos ou décadas à atividade. Ao confrontar passado e presente da crítica de cinema no país, Paulo Emílio constata que o ponto

de inflexão entre os velhos e os novos críticos de cinema ocorre em ocasião da publicação do catálogo da mostra História do Cinema Francês, realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo em meados de 1959, sob os auspícios da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM-RJ. Comentando o catálogo no texto *Veteranos num catálogo*, publicado em 09 de janeiro de 1960 no *Suplemento Literário*, o historiador pontua seu "[...] valor documental em relação ao movimento de cultura cinematográfica no Brasil, em 1959", ao apresentar em sua forma final um conjunto de trabalhos nacionais e estrangeiros organizado com maior rigor e menor improvisação que os catálogos anteriores. [1174]

Ao precisar as contribuições do catálogo, Paulo Emílio situa as contribuições da publicação das traduções de textos e autores franceses, como o *Esboço de uma psicologia do cinema*, de André Malraux, mas para ele a "verdadeira fisionomia e importância" do catálogo reside na reunião dos "escritos de cerca de 15 críticos brasileiros", jovens em maior número, o que sinaliza a renovação da atividade. Diante dessa evidência, Paulo Emílio mapeia da seguinte maneira a fisionomia que o catálogo oferece da crítica de cinema. Na ala dos veteranos, o historiador situa os cariocas Antônio Moniz Vianna e José Sanz e os paulistas Benedito J. Duarte e Francisco Luís de Almeida Salles. Moniz Vianna, do jornal *Correio da Manhã*, é apontado como o crítico de cinema de maior prestígio, restrito à crítica aos filmes contemporâneos – o maior crítico-histórico de cinema era o próprio Paulo Emílio. A participação de Vianna no catálogo havia aberto a oportunidade para que o crítico tratasse o cinema sob a perspectiva histórica, o que constituía em si um dado animador: "O interesse o crescente do crítico Moniz Vianna pelo passado do cinema e sua participação ativa nas tarefas de crítica histórica são acontecimentos de relevo para o movimento de cultura cinematográfica entre nós". [1175] Podemos notar que o interesse de Paulo Emílio pelo texto histórico de Vianna esteja associado ao projeto de formação das pesquisas históricas no país, em que os velhos críticos poderiam despender um importante papel.

Após analisar a posição de prestigio e a orientação histórica tomada por Vianna, Paulo Emílio apresenta José Sanz como *enfant terrible* da crítica de cinema, dividido entre a força, a imprudência e a imprecisão histórica de seus comentários. Em sua crítica seria perceptível os comentários fundamentados no rechaço, desinteresse ou cumplicidade do crítico para com o filme comentado. Já no caso de Almeida Salles, Paulo Emílio afirma que ao reler os escritos do amigo a propósito do cinema francês, pôde renovar a impressão de que ele era, nos meios cinematográficos, "[...] o único escritor na plena acepção do vocábulo, com tudo que implica

[1174] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Veteranos num catálogo*. Op. cit., 1982b, p. 119.
[1175] Ibidem, p. 120-21.

como vocação, isto é, a adequação espontânea entre o ato de pensar e o de escrever". A origem das qualidades narrativas de Almeida Salles derivava de sua "formação extracinematográfica", da oratória política, da poesia e da crítica literária – elementos necessários para que o crítico fosse capaz de realizar "[...] plenamente sua missão. No mundo da cultura cinematográfica que engloba num mesmo movimento a criação e a meditação, a presença de um escritor pode ter tanta importância quanto a de um cineasta", como o caso de André Bazin. Ao apresentar a indissociabilidade entre a força crítica e as qualidades literárias, Paulo Emílio conclui seu juízo ao observar que o papel de Bazin na "[...] revitalização do cinema francês foi maior do que o de qualquer cineasta tomado individualmente". [1176]

Ao concluir o comentário sobre o amigo, Paulo Emílio cita a importância da participação política do crítico de cinema ao pontuar a ação de Almeida Salles em distintas frentes, como na presidência da Cinemateca Brasileira, na participação nas comissões de cinema, no estabelecimento de para Paulo Emílio estava evidente que "[...] certas tomadas de consciência coletivas" exigem "[...] escritores de verdade, e no panorama cinematográfico brasileiro Almeida Salles a este respeito é único". [1177] O último dos críticos veteranos tratado por Paulo Emílio é B. J. Duarte, responsável por redigir para o catálogo um texto sobre Alberto Cavalcanti – considerado bastante disperso ao comentar diversas fases da carreira do cineasta. Sob essa perspectiva, a melhor opção teria sido restringir o comentário histórico à filmografia francesa, que poderia ter revelado que o filme *En Rade* (1927) [1178] desfrutava da mesma posição de René Clair e Jean Renoir no momento de seu lançamento. [1179]

Após apresentar os veteranos da crítica de cinema no eixo Rio-São Paulo, Paulo Emílio constata no texto *Uma nova crítica*, publicado na semana seguinte, em 16 de janeiro de 1960, o caráter regional da crítica de cinema, fato que impunha dificuldade consideráveis ao exame do campo crítico em escala nacional. O provincianismo como traço fundamental da crítica de cinema é exemplificado pelo caso de nomes como os baianos Walter da Silveira e Glauber Rocha, que apesar das qualidades narrativas eram publicados apenas ocasionalmente no "sul" do país, em jornais como o *Jornal do Brasil* (RJ). Ao examinar o conjunto dos nomes que se dedicavam à crítica de cinema no "norte", Paulo Emílio observa que em um texto de Glauber, lido há pouco tempo, existia a presença de um "[...] espírito de insurreição contra as ideias do sul". [1180]

[1176] Ibidem, p. 122-23.
[1177] Ibidem, p. 123.
[1178] EN RADE. Direção: Alberto Cavalcanti. França: Studio Films/Néo-Films, 1927.
[1179] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Veteranos num catálogo*. Op. cit., 1982b, p. 123.
[1180] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma nova crítica*? Op. cit., 1982b, p. 133.

Ao pesquisarmos no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* os textos de Glauber no período, encontramos a crítica tecida ao livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, no qual o jovem crítico afirma que a leitura do trabalho suscita a "[...] impressão de estarmos lendo uma história de cinema no Rio de Janeiro, e não no Brasil, apesar dos capítulos dedicados a Pernambuco, Minas [Gerais], Campinas e também a São Paulo".[1181] O comentário de Glauber sobre a insuficiência do livro em oferecer uma perspectiva nacional ao cinema brasileiro avivou a curiosidade de Paulo Emílio, ao afirmar que algo de interessante deveria estar acontecendo no norte do país. A ignorância dos paulistas e cariocas com o que se passava nos centros de cultura cinematográfica no norte do país, em cidades como Belém, Fortaleza e Recife era notável, assim como o fato de que do extremo sul do país chegavam apenas notícias sumárias e incapazes de transmitir a exata dimensão das transformações que se desenvolviam no campo cinematográfico. [1182]

Ao delimitar regionalmente o campo da crítica cinematográfica, Paulo Emílio retoma o exame dos trabalhos publicados no catálogo da mostra História do Cinema Francês com a menção ao estreante Saulo Pereira de Mello, um dos jovens destaques por apresentar em sua abordagem a continuidade da influência do Chaplin Club na cultura cinematográfica brasileira. A oportunidade em retomar um assunto que tanto gostava fomentou a apresentação de Octávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, de quem podemos ver uma foto bem-humorada publicada nas páginas do *Suplemento Literário*. Sobre Plínio, o crítico relembra a entrevista do mestre sobre o filme *Limite* (1930), publicado na revista *L´Âge du Cinema*, uma das últimas aparições de Plínio, então isolado dos debates cinematográficos, mas que continuava a seduzir aqueles que dele se aproximavam com "[...] suas paixões, idiossincrasias, sonhos e mitos, expressos sempre com elegância e verve e servidos por uma inteligência poderosa". Ao tecer o comentário, Paulo Emílio reafirma seu "[...] escrúpulo em se declarar seu discípulo", mesmo que Plínio encontrasse "[...] uma intransponível dificuldade em filiar" a atividade de Paulo Emílio ao seu pensamento, por conservar em seu temperamento a eterna defensa da arte silenciosa. Apesar disso, Paulo Emílio afirma que sua admiração havia lhe significado "[...] a descoberta do cinema e a conquista de dimensões novas para o exercício da inteligência e da imaginação". [1183]

No artigo, a retomada da história da crítica cinematográfica brasileira é delineada por Paulo Emílio para demonstrar como, naquele momento, as ideias do jovem crítico de cinema

[1181] ROCHA, Glauber. Introdução ao cinema brasileiro (Alex Viany). *Suplemento Dominical* Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 28 nov. 1959, p. 01.
[1182] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma nova crítica?* Op. cit., 1982b, p. 133.
[1183] Ibidem, p. 135.

Saulo Pereira de Mello sobre a obra de Carl T. Dreyer, especificamente no comentário ao filme *A Paixão de Joana D´*Arc (1928) [1184], apresentavam "[...] algumas concepções chaplinianas básicas a respeito do cinema", como a convicção de que a criação cinematográfica reside na direção dos atores, ao mesmo tempo em que Saulo se torna "[...] mais realista do que o rei" ao afirmar que o trabalho do diretor de cinema reside no trato da expressão humana como acordes musicais. Diante dessa consideração, Paulo Emílio afirma que "Saulo é a sombra de Plínio" – impressão que se diluía quando Saulo se demonstrava incapaz de comentar o que não gostava nos filmes que assistia, tornando evidente o fato de que suas posições pessoais imperavam em sua crítica cinematográfica. [1185]

Ainda a propósito da exibição de *Joana D´Arc* (1928) no festival História do Cinema Francês, Paulo Emílio chama a atenção para o artigo de Jean-Claude Bernardet, crítico de cinema recém-revelado e de "alta qualidade". Seu texto sobre Jacques Prévert analisava limitações da obra literária e cinematográfica do escritor, assim como mantinha a hesitação em denunciar sua "debilidade fundamental", especificamente ao afirmar que Prévert foi o responsável por transmitir a "revolta surrealista" ao grande público. Na perspectiva de Paulo Emílio, o papel de Prévert estava na capacidade de expressar uma atmosfera de sentimentos populistas, um pessimismo impotente e um "[...] anseio frustrado e nostálgico de evasão", [1186] discordando assim do jovem crítico.

Outro crítico participante do catálogo da mostra era o estreante Sérgio Lima, cujos textos para Paulo Emílio estavam impregnados das ideias surrealistas orgânicas que o jovem crítico havia reunido em sua formação, apesar dos exageros de estilo que ainda apresentava em sua narrativa. Da lista, não poderia ficar de fora o nome de Gustavo Dahl – que não era propriamente um estreante – era o que melhor escrevia entre os jovens críticos: seu método consistia "[...] essencialmente na identificação pela simpatia", a mesma com que o faz, no comentário ao *film d´art* presente no catálogo, a se prostrar contra o "[...] desprezo tradicional por esse momento do cinema", como havia feito Paulo Emílio à época de *Clima*. Para o historiador, Dahl reconhece como "[...] válidas e expressas nos filmes as tendências estetizantes dos primeiros cineastas", ao destacar "[...] a qualidade plástica dessas velhas imagens do cinema". [1187]

No campo da crítica, Paulo Emílio já havia atuado na formação de Gustavo Dahl e pouco tempo depois, de Jean-Claude Bernardet, alunos do curso para dirigentes de cineclubes

[1184] A PAIXÃO DE Joana D´Arc. Direção: Carl T. Dreyer. Paris: Société Générale des Films, 1928, DVD.
[1185] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma nova crítica?* Op. cit., 1982b, p. 135.
[1186] Ibidem, p. 136-7.
[1187] Ibidem.

e que pouco a pouco ocuparam seu espaço até então cativo na seção de cinema no *Suplemento Literário*. Em entrevista realizada por José Inácio a Jean-Claude Bernardet, nos acercamos de um episódio decisivo para crítico, ao responder como havia começado sua carreira crítica, relatou como Paulo Emílio, prestes a fazer uma viagem para a Europa relacionada aos assuntos da FIAF, praticamente obrigou o jovem a escrever para o jornal, que insistentemente recusava a tarefa. Foi com um impositivo "você vai fazer", completado dramaticamente por um dar as costas ao pupilo e tomar seu rumo que Bernardet recebeu o estímulo necessário para iniciar sua trajetória crítica. Já Rudá de Andrade, apresentado como arquivista de filmes, assumiu a responsabilidade analisar os produzidos pela Pathé, Gaumont e Lumière a partir de uma perspectiva crítico-histórica fundada no exercício da "[...] dúvida metódica em relação aos historiadores de cinema", ao sugerir como hipótese de que "a aventura, a sensibilidade e o gosto" presente nos filmes dos Lumière era de responsabilidade do pai, e não de seus filhos. [1188]

Após situar a crítica de cinema entre os veteranos e os jovens formados no interior dos cineclubes, Paulo Emílio dirige sua atenção para o campo dos estudos históricos de cinema, ao situar nos artigos *Estudos Históricos* (23/01/1960), *Contribuição de Alex Viany* (30/01/1060) e *Decepção e Esperança* (06/02/1960) a formação dos estudos históricos de cinema a partir do momento que o lançamento do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959) propiciou a retomada das discussões sobre o panorama das pesquisas históricas no país e a evidência de que até aquele momento nenhuma publicação havia atendido aos critérios científicos necessários para que uma pesquisa efetivamente histórica pudesse oferecer uma narrativa nacional para o cinema brasileiro.

Ainda na década de 1950, Paulo Emílio afirmou algumas vezes sua expectativa diante do significado que a publicação do livro de Viany poderia ter para a formação dos estudos históricos de cinema no Brasil. No artigo *Estudos Históricos,* Paulo Emílio afirma que o crítico e historiador fluminense sempre procurava aplacar suas altas expectativas ao afirmar que se tratava de uma contribuição modesta que ignorava a os primeiros momentos de nossa história. No prefácio, o próprio autor manifesta o desejo de que o livro sofresse críticas e que ganhasse com isso maior corpo, maior possibilidade de contribuir com a formação da história do cinema brasileiro. [1189] Segundo José Inácio, o comunista Alex Viany estava motivado em estabelecer uma "perspectiva histórica" justa, trabalho iniciado com a redação de artigos para

[1188] Ibidem, p. 137.
[1189] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Estudos Históricos*. Op. cit., 1982b, p. 139.

a *Revista Manchete* (1954) e retomados na redação de seu livro. [1190] É curioso notar que a publicação dos artigos históricos de Viany se faz justamente em 1954, ano em que estudos do gênero estavam na ordem do dia. Já no início de 1960, a analise do livro de Viany é considerada por Paulo Emílio como uma tentativa estéril se não fosse levado em consideração o estágio de desenvolvimento das pesquisas históricas no país no qual o livro de Viany se insere:

> Estamos atrasadíssimos, apesar do progresso animador que se processou entre 1952 e 1954. Numerosos textos, fixando de forma mais ou menos elaborada, um pouco da história do cinema brasileiro, foram publicados entre o fim da década de 1930 de os primórdios da de 1950, mas ainda não existe sequer um inventário desses artigos, em geral esquecidos nas coleções de revistas e jornais. Aliás, tudo indica que tais escritos esparsos devem ser utilizados com muito espírito crítico, pois eram quase sempre fruto de mera curiosidade jornalística, fugaz e superficial. [1191]

Após delimitar no período de formação das pesquisas históricas, Paulo Emílio afirma que se "pouca gente cuidava do cinema nacional", o número de pessoas interessadas em sua história era ainda mais raro. Era necessária uma tomada de consciência coletiva, como observou em sua conferência no Cineclube Dom Vital sobre *A importância da história do cinema* (1958). É necessário relembrarmos a importância das comemorações dos cinquenta anos do cinematógrafo, a grande retrospectiva 50 ans du cinéma, para a ampliação do interesse histórico e para a tomada de consciência de que o cinema já possuía um passado, uma história. No caso brasileiro, "as condições para a tomada de consciência de que o cinema brasileiro tinha uma história, foram criadas pela animação industrial e cultural que reinou em São Paulo a partir de 1950". [1192] Ao lado da atividade dos estúdios cinematográficos, Paulo Emílio situa na formação do "movimento de cultura cinematográfica" o florescimento no MASP do Centro de Estudos Cinematográficos e do Seminário de Cinema e a consolidação da Filmoteca no interior do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. [1193]

Nessa atmosfera favorável para a animação cultural, Paulo Emílio destaca o grande acontecimento "cheio de consequências para a cultura cinematográfica brasileira" que foi o encontro entre Caio Scheiby e Adhemar Gonzaga, que resultou na organização da I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952), projeto do qual tomou parte J.H. Trigueirinho Neto. [1194]

[1190] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 449.
[1191] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Estudos Históricos*. Op. cit., 1982b, p. 139.
[1192] Ibidem, p. 139-140.
[1193] Ibidem, p. 140.
[1194] Ibidem.

Ao precisar seu comentário, Paulo Emílio destaca a grande importância da I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952) para as pesquisas históricas e examina o catálogo redigido por Caio Scheiby, Francisco Luiz de Almeida Salles e Jurandyr Noronha. Ao analisar o texto de Scheiby, Paulo Emílio observa a inquietude do organizador "[...] com a ameaça de esquecimento que pesa sobre as velhas películas produzidas no Brasil, e espera, através de novas programações retrospectivas, contribuir para a reunião de elementos tendo em vista uma futura história do cinema brasileiro". Já no comentário que tece ao texto de Almeida Salles, Paulo Emílio demonstra como o amigo deplora "[...] a ausência de trabalhos monográficos, de depoimentos, de biografias, a inexistência de uma filmoteca brasileira", etc., para afirmar a urgência em se realizar um grande levantamento sistemático da produção cinematográfica brasileira, "[...] sem o qual nunca vincularemos a nossa produção a uma tradição própria, nunca faremos dela uma experiência consequente". No excerto extraído por Paulo Emílio do texto do catálogo, observamos ainda como Almeida Salles, em 1952, era necessário "[...] reivindicar para o Brasil uma experiência cinematográfica, realizada praticamente à margem das possibilidades industriais e comerciais, e que se mostrou de tal forma insistente e obstinada, que os resultados são autênticos e puros", [1195] ou seja, por mais precários que fossem, eram eles que exprimem a fisionomia da vida social brasileira.

No conjunto, fica evidente o papel da I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952) em estabelecer uma tradição que pudesse ser reivindicada por realizadores, críticos e o público em geral. Nesse âmbito, Paulo Emílio observa que entre a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952) [1196] e a II Retrospectiva (1954) [1197], os estudos históricos haviam progredido muito na reunião e filmes e documentação. [1198] Ao examinar as expectativas de 1952 acerca dos filmes ainda desaparecidos e a programação de 1954, o historiador afirma como resultado das pesquisas a exibição dos filmes *Brasa Dormida* (1928) [1199] e *Sangue Mineiro* (1929) [1200], de Humberto Mauro e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929) [1201], de Lustig e Kemeny, ou ainda de outros filmes de "[...] grande significado para a história do cinema brasileiro", como *Fragmentos da Vida* (1929) [1202], de José Medina, *O Segredo do Corcunda* (1924) [1203], de

[1195] Ibidem.
[1196] Organizada por Caio Scheiby e Trigueirinho Neto.
[1197] Organizada por B.J. Duarte, Caio Scheiby e Almeida Salles para o I Festival Internacional de Cinema (1954)
[1198] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Estudos Históricos*. Op. cit., 1982b, p. 140.
[1199] BRASA Dormida. Direção: Humberto Mauro. Cataguazes (MG): Phebo Brasil Filmes, 1928.
[1200] SANGUE Mineiro. Direção: Humberto Mauro. Cataguazes (MG): Phebo Brasil Filmes, 1929.
[1201] SÃO PAULO, Sinfonia da Metrópole. Direção: Rodolpho Rex Lustig; Adalberto Kemeny. São Paulo: Rex Film, 1929.
[1202] FRAGMENTOS da Vida. Direção: José Medina. São Paulo: Rossi Filme; Medifer, 1929.
[1203] O SEGREDO do Corcunda. Direção: Alberto Traversa. São Paulo: Rossi Filme, 1924.

Alberto Traversa, *O caçador de diamantes* (1933) [1204], de Vittorio Capellaro, ou ainda os filmes do ciclo de Recife, como *A Filha do Advogado* (1926) [1205], de Jota Soares e *História de uma alma* (1925) [1206], de Eustórgio Wanderley. Nesse sentido, a publicação do catálogo da II Retrospectiva, que contava com a tradução da entrevista de Plínio Sussekind Rocha sobre o filme *Limite* (1930), foi redigida por B.J. Duarte e possuía muitas ideias e sugestões para o desenvolvimento das pesquisas originais nesse terreno, realizadas entre as duas retrospectivas. [1207]

Ao analisar a composição do catálogo, Paulo Emílio observa que Duarte estabelece três momentos do cinema brasileiro: "esplendor, decadência e renascimento". O esplendor era o nosso cinema mudo, a decadência os vinte anos de cinema falado e, o renascimento, é diretamente associado à formação da Vera Cruz. Apesar de duvidar dessa organização, que irá mais tarde substituir pela periodização dos ciclos em *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966), Paulo Emílio reconhece o valor pedagógico do texto e ainda, a respeito do mesmo período, destaca a importância dos textos jornalísticos de Carlos Ortiz sobre a matéria. Como fizera anteriormente, o historiador comenta o livro *Pequena História do Cinema Brasileiro* (1955), de F. Silva Nobre, obra que considerava ser um apanhado de apontamentos e anotações organizadas cronologicamente. Para o historiador de cinema, o livro de Nobre não possuía o mínimo de "disciplina científica" à medida que não referenciava suas fontes de informação. [1208]

Ao comentar o livro de Nobre, Arthur Autran destaca que as limitações do trabalho decorrem "[…] de problemas metodológicos, da pesquisa histórica apressada e das relações de causa consequência rasteiras",[1209] compatíveis com o subdesenvolvimento das pesquisas históricas do período, as mesmas que Paulo Emílio mantinha o interesse em elevar a partir da cobrança por maior rigor científico a qualidade das pesquisas. Apesar dos problemas do livro, o historiador destaca como ponto alto do livro a importância que confere à colaboração de colecionadores de informações e de documentos como Pery Ribas, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima para a formação dos estudos históricos de cinema – nomes que por si só seriam capazes de oferecer grande volume de documentação com a qual seria possível alimentar as pesquisas

[1204] O CAÇADOR de Diamantes. Direção: Vittorio Capellaro. São Paulo: Rex Filme, 1933.
[1205] A FILHA do Advogado. Direção: Jota Soares. Recife: Aurora Filme, 1926.
[1206] HISTÓRIA de uma Alma. Direção: Eustórgio Wanderley. Recife: Vera Cruz-Film, 1925.
[1207] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Estudos Históricos*. Op. cit., 1982b, p. 140-41.
[1208] Ibidem, p. 141-42.
[1209] AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiado*r. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, p. 149.

históricas por anos a fio, mas que enfrentava como desafio a "rivalidade entre colecionadores". [1210]

Ao analisar propriamente a importância de Adhemar Gonzaga, Paulo Emílio afirma que as publicações históricas do produtor e arquivista nas páginas dos jornais davam a exata relevância do que essa documentação significava para o desenvolvimento dos estudos históricos do cinema brasileiro, mas o caráter amador com que a pesquisa era tratada por Gonzaga, ocupado ao mesmo tempo da missão de reconstruir seu estúdio no Rio de Janeiro, era ao mesmo tempo um evento positivo "[...] para o futuro do cinema brasileiro e infeliz para o seu passado". [1211] Após o comentário ao trabalho de Gonzaga[1212] e a riqueza dos arquivos então reunidos, mas indisponíveis, Paulo Emílio relembra os trabalhos de prospecção de filmes brasileiros, documentação e entrevistas realizadas com os pioneiros que a Cinemateca havia desenvolvido nos anos 1950 [1213] e que haviam sido interrompidas após o incêndio de 1957. Observamos no incêndio a razão que levou o Paulo Emílio a redigir ensaios crítico-históricos sobre filmes, cineastas e teorias cinematográficas estrangeiras para suprir o espaço outrora majoritariamente dedicado às pesquisas históricas de cinema brasileiro, ou ainda se valer de sua tribuna para "brigar" pela Cinemateca, tamanha é a simbiose entre os artigos do *Suplemento Literário* e as atividades da Cinemateca Brasileira.

Mas no âmbito da retomada das pesquisas históricas em escala nacional, Paulo Emílio concebe a estratégia de vincular a animação cineclubista à prospecção de informações, documentos e testemunhos sobre o passado do cinema nacional. Para tanto, o historiador concebe um manual para os cineclubistas, endereçado a Humberto Didonet, então dirigente do Cineclube Pro Deo, Rio Grande do Sul, em Abril de 1961. [1214] O documento é dividido em três tópicos principais: I. Setores indicados pela Cinemateca Brasileira; II- Fontes e III- Roteiro para uma pesquisa no setor de exibição. No tópico Setores, a pesquisa deveria se concentrar em precisar o "desenvolvimento da exibição, desde o seu aparecimento até sua estabilização"; revelar algumas iniciativas de produtores no Estado até 1930 e ainda aprofundar as pesquisas sobre "pré-cinema, espetáculos públicos de lanterna mágica, panoramas, etc." No segundo tópico, intitulado fontes, os cineclubistas deveriam consultar sistematicamente os jornais da época e realizar entrevistas pessoais com aqueles que

[1210] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Estudos Históricos*. Op. cit., 1982b, p. 142-43.
[1211] Ibidem, p. 143.
[1212] Trata-se do artigo Notas para uma história do cinema brasileiro, publicada na *Revista Elite*. São Paulo, fev. 1954. Número Especial do I Festival Internacional de Cinema.
[1213] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Estudos Históricos*. Op. cit., 1982b, p. 143.
[1214] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pesquisa Histórica*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0601.

"participaram ao vivo das iniciativas ou atividades acima. Ou pessoas que aqui viveram, ou as de fora", que lá estavam "radicadas". No campo da história oral, ou da produção de fontes não fílmicas a partir de entrevistas de testemunhas, Paulo Emílio já havia atentado para a discrepância de informações observadas em suas investigações históricas no Rio Grande do Sul, de modo que as recomendações derivam justamente dessa experiência. [1215]

Com o fim de orientar a produção de um questionário, Paulo Emílio recomenda no primeiro subtópico A que o primeiro tema abordado na entrevista deveria se concentrar na "carreira do exibidor", trazendo perguntas como "Como abraçou a carreira? Quais compensações ou as dificuldades? Histórico do prédio. Gastos. Reformas. Evolução no preço dos ingressos. Horários de exibição. Quantas sessões por dia. Evolução. Projetos atuais". No primeiro subtópico, percebemos o interesse em questões econômicas fundamentais, que poderiam traçar uma fisionomia bastante precisa do exibidor em sua atividade, assim como sua penetração na vida social da localidade em questão. O segundo subtópico B deveria abarcar as "relações com os distribuidores", identificando os principais fornecedores, as modalidades de contrato, as porcentagens ou os valores do aluguel dos filmes. [1216]

No terceiro subtópico C, coloca-se como questão a relação do exibidor com os colegas exibidores, no intuito de descobrir se eles formavam um circuito, se havia concorrência, quais eram seus efeitos, manifestações, ou ainda se ainda eram sindicalizados em alguma entidade, delimitando sua função. No quarto subtópico D, Paulo Emílio dirige sua atenção para o público, a fim de recolher dados sobre seu "comportamento" e sua fisionomia, se elitizado ou popular; as práticas promocionais e publicitárias concebidas para atraí-lo; levantar o nome dos responsáveis pelas peças publicitárias, como cartazes e anúncios de jornal, levantar os "filmes de maior sucesso e razões" para tanto, ou ainda questionar se havia sessões especiais para o público infantil. No subtópico E, as relações com as autoridades deveriam ser questionadas levando em consideração a concepção do exibidor sobre a censura, a fim de compreender como ele se relacionava com o Juizado de Menores, como era a fiscalização, se havia reuniões conjuntas com os poderes ou se os impostos e taxas se constituíam como entraves para a atividade? No penúltimo subtópico F, nota-se a importância das relações entre exibidores e os órgãos culturais, como a crítica de jornal, alguns nomes de críticos de cinema que poderiam ser apontados, assim como se havia qualquer contribuição com os clubes de cinema? No último subtópico G, o entrevistador deveria questionar quais eram os planos do exibidor para o futuro, se havia mais algo a acrescentar ou sugerir no que se refere a outros nomes para

[1215] Ibidem.
[1216] Ibidem.

serem entrevistados ou fontes de pesquisa ainda desconhecidas. Por último, seria necessário perguntar se o entrevistado permitiria a publicação da pesquisa. [1217]

No conjunto da entrevista, percebemos como o propósito das entrevistas se desloca dos produtores dos filmes, como havia ocorrido nas entrevistas realizadas sobre Jean Vigo e o cinema gaúcho para abarcar o papel do exibidor, considerado personagem estratégico, a partir do qual poderiam recolher informações sobre a crítica de cinema, o público, a censura, a distribuição e a presença de outros exibidores. Pensada nessa estrutura, as entrevistas visavam compreender não apenas os produtores, mas todo o sistema que confere ao cinema o status de fenômeno social. Como última recomendação aos cineclubistas, Paulo Emílio sugere que o entrevistador não deveria enrijecer a entrevista no formato indicado, pois deveria estar ciente que:

> Não convém forçar esta ordem de assuntos, e sim seguir o curso da conversa, aproveitando os centros de maior interesse do entrevistado. Esta ordem de assuntos parece ser a mais racional, em ordem decrescente de interesse pessoal. Mas é bem possível que, antes de esgotados os precedentes, o entrevistado entre repentinamente num assunto posterior. Então, é aproveitar um momento oportuno para voltar aos assuntos posteriores. Convém tomar nota à parte os problemas doutrinários que foram levantados. [1218]

A ação de Paulo Emílio na condução das entrevistas com os velhos realizadores do cinema brasileiro, como fez Henri Langlois na Cinémathèque Française, foi detalhado pela historiadora Maria Rita Eliezer Galvão, sua orientanda, no livro *Crônica do Cinema Paulistano* (1968), uma compilação de entrevistas realizadas com os pioneiros do cinema paulistano. Na nota de esclarecimento do livro, Galvão afirma que a inspiração do trabalho havia aflorado ao assistir, no ano de 1966, uma entrevista conduzida por Paulo Emílio e Lucilla Ribeiro Bernardet a Ludovico Rossi, que havia integrado a lista de participantes do cinema paulistano nos anos 1920. Ao ouvir a entrevista, a autora percebia como, ao responder as questões, "[…] estes dados amorfos começaram subitamente a adquirir vida; os nomes transformavam-se em pessoas, os filmes em acontecimentos, as datas em toda uma época que se delineava com consciência e sentido". Ao observar o mestre, Galvão observa que Paulo Emílio "[...] procurava obter uma visão 'de dentro' do cinema paulista, durante o período considerado. Buscava informações que ajudassem a melhorar a nossa compreensão do processo e das pessoas". [1219]

[1217] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pesquisa Histórica*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0601.
[1218] Ibidem.
[1219] GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975, p. 09.

Paralelamente à realização do panorama da formação dos estudos históricos e traçar caminhos para o desenvolvimento de pesquisas a partir da ação dos cineclubes, Paulo Emílio irá examinar as contribuições de Alex Viany na formação dos estudos históricos no país no texto a *Contribuição de Alex Viany,* resenha crítica à iniciativa aguardada muita expectativa com a significação que poderia ter na então lacunar história do cinema brasileiro.

5.2 - Contribuições e limites de Alex Viany, historiador de cinema

O livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), de Viany, é compreendido como "[...] uma relação de títulos de filmes produzidos no Brasil, acompanhada de um mínimo de informações a respeito do local e data de realização, nome da firma e dos principais técnicos e interpretes". Paulo Emílio afirma que no conjunto do trabalho, Viany conferiu maior atenção aos filmes produzidos a partir de 1906, recorte que lhe possibilitou estabelecer 500 títulos produzidos. Ao sistematizar o grande volume de informações, o livro de Viany já havia se tornado um indispensável instrumento de pesquisa, mas algumas lacunas ainda persistiam, deveriam ser satisfeitas com a atuação do Ministério da Educação junto aos colecionadores Pery Ribas, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, para que fosse arranjado algum tipo de acordo capaz de facilitar o acesso aos arquivos, com os quais Viany poderia terminar o trabalho reconhecendo a coautoria dos arquivistas. [1220] No comentário, Paulo Emílio reconhece o "mérito histórico" de Viany por de ter sido o primeiro a estabelecer uma filmografia para o cinema brasileiro, mas recomenda que para as próximas edições, o livro deveria explicar as orientações que o autor seguiu, ou suas escolhas, como por exemplo, prezar pelas "fitas de enredo" e excluir filmes sobre "[...] arte, científicos, experimentais, os documentários em geral, sem falar naturalmente dos jornais cinematográficos". [1221]

A falta de critério também se repete quando Viany examina documentários de longa-metragem a partir de suas "[...] qualidades de espetáculo que os aproxima das fitas de enredo". Esses exemplos por si só bastavam para ressaltar a necessidade de que um critério fosse definido para o trabalho. Outro ponto observado por Paulo Emílio é a ausência do filme *Sertão (*1949), de Genil Vasconcelos, em uma lista que compreendia filmes como *No Reinado dos Xavantes, Nos Sertões do Amazonas, Nas Selvas do Rio das Mortes,* ou ainda *Território Xavante*, de Máximo Sperandeo, ou *Rastros na Selva*, de Mario Civelli. O historiador se surpreende com o fato de Viany não conhecer o filme que havia passado no Festival de

[1220] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Contribuição de Alex Viany*. Op. cit., 1982b, p. 145-6.
[1221] Ibidem, p. 146.

Cannes (1949) e projetado durante um ano, três vezes por semana, no Musée de L´Homme de Paris e adquirido pelas cinematecas da França e da Inglaterra, [1222]dado seu interesse etnográfico. A preocupação com a ausência do filme se deve a dois fatores: o comentário ao filme é a primeira crítica de Paulo Emílio a um filme brasileiro no qual destaca que a perfeição formal não é considerada critério indispensável para se gostar de um filme; o segundo se deve pelo fato de que Paulo Emílio foi o responsável pela inscrição de *Sertão* (1949) no Festival de Cannes (1949) e por intermediar tanto as exibições em Paris quanto a aquisição de cópias pelas cinematecas europeias.

Outras características do livro de Viany ainda deveriam ser modificadas, como a substituição da organização alfabética por uma cronologia e índice remissivo, assim como o *Cadastro* de personalidades envolvidas na produção cinematográfica organizada pelo autor deveria preservar o recorte original: manter apenas os nomes de personalidades envolvidas diretamente com a produção. O comentário de Paulo Emílio confronta diretamente a posição de B.J. Duarte, para quem a ausência de nomes de outros setores da cultura cinematográfica, como ensaístas, críticos, gente de cinematecas e cineclubistas deveria ser relacionado. Segundo Arthur Autran, Paulo Emílio adota no texto a posição de Viany ao defender "[...] alguma forma de objetividade como critério para a elaboração da listagem e, de outro – B. J. Duarte –, a defesa do merecimento como critério":

> No primeiro caso não importa a qualidade do filme nem da participação, mas sim o fato de haver efetivamente trabalhado na produção; no segundo caso o que conta é unicamente o valor da contribuição para a arte cinematográfica e isso poderia se relacionar com a atuação de críticos que nunca militaram na produção. Não passa pela cabeça de B. J. Duarte que o tal merecimento teria diferentes significados para cada um. O articulista entende os seus pontos de vista como universais e indiscutíveis, portanto, a partir deles, poder-se-ia eleger os indivíduos – ou filmes – que mereceriam figurar na história do cinema brasileiro. [1223]

Outro ponto importante para o desenvolvimento dos estudos históricos seria o caminho aberto por Viany ao estabelecer um apêndice onde aparecem compilados documentos oficiais relativos ao cinema brasileiro. De certo modo, a seleção de Viany legitima essa espécie de documentação como fonte histórica, de tal modo que Paulo Emílio pôde afirmar que o Instituto Nacional do Livro deveria publicar volumes que reunissem a totalidade da documentação oficial produzida nas esferas municipal, estadual e federal, assim como os pronunciamentos oficiais, discursos e resoluções de congressos referentes ao cinema

[1222] Ibidem.
[1223] AUTRAN, Arthur. Paulo Emílio e a constituição das bases e da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.60, p. 114-121, dez./fev. 2003-2004, p. 118.

brasileiro, que naquele novo momento de "tomada de consciência cinematográfica" poderia se converter em um "admirável instrumento de referência e de luta". [1224]

Diante da reunião de títulos de filmes, informações de personalidades e organização de novos documentos, além das fontes já demarcadas, como os jornais e revistas de cinema, Paulo Emílio afirma a importância do material iconográfico do livro, especialmente os documentos fotográficos das produções brasileiras realizadas em 1913, 1916, 1917 e na década de 1920. Segundo o historiador, era cada vez mais difícil acreditar que esses filmes poderiam ainda ser encontrados e recuperados a pondo de poderem novamente ser exibidos em sessões de cinema. Tal situação decorria do abandono do patrimônio audiovisual brasileiro, "[...] da qual só escapavam alguns raros indivíduos da elite, como Roquete Pinto, dotados de imaginação e espírito científico". Tal situação ainda não havia se transformado, diante da incapacidade operacional da Cinemateca como resultado do descaso das autoridades que assistiam a destruição cotidiana de filmes que "[...] exprimem não só alguns momentos da vontade brasileira de fazer cinema, mas também refletem e ilustram a nossa evolução social". [1225]

Por último, Paulo Emílio observa o modo como a iconografia reunida poderia constituir os últimos fragmentos visuais dos filmes brasileiros, que apesar de imperfeitos ou mesmo medíocres, possuíam um "[...] intenso poder de evocação e apelam insistentemente para a curiosidade e a fantasia". Nesses filmes, poderíamos vislumbrar um mundo ao mesmo tempo "[...] próximo e desconhecido, o passado do cinema nacional e aspectos dos últimos 50 anos da vida brasileira". [1226]

Apesar das contribuições de Viany, dentre as grandes expectativas de Paulo Emílio para com o livro estava a descrição da velha cinematografia brasileira (1896 em diante) e a capacidade do autor em propor "chaves para a sua compreensão". [1227] O não cumprimento dessa expectativa, na qual a narrativa de Viany é iniciada em 1906, Paulo Emílio redige o último artigo da série, intitulado *Decepção e Esperança*. Será nesse texto que pela primeira vez Paulo Emílio cita em seu trabalho o livro *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antônio Candido, para afirmar que, no campo literário, os estrangeiros (europeus e estadunidenses) não necessitavam transcender suas fronteiras culturais para "[...] elaborar a visão das coisas" e experimentar "as mais altas emoções literárias", diferentemente de nós brasileiros, no qual o gosto era moldado a partir do contato com as lições estrangeiras, vitais

[1224] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Contribuição de Alex Viany*. Op. cit., 1982b, p. 147-8.
[1225] Ibidem.
[1226] Ibidem, p. 147-8.
[1227] Ibidem, p. 148.

para o delineamento de nossa fisionomia literária. Ao aplicar essa chave à análise "da arte cinematográfica", Paulo Emílio afirma que em todo mundo, apenas os espectadores estadunidenses poderiam experimentar as mais altas emoções no interior de sua própria cultura cinematográfica. Dentro dessa perspectiva, restava ao público brasileiro "[...] opinar pela incompatibilidade entre o gosto das altas emoções cinematográficas e a frequência ao cinema nacional". [1228]

Ao pensar o público brasileiro, Paulo Emílio afirma que aqueles interessados em atingir "emoções cinematográficas médias" não assistiam ao produto nacional, mas que por outro lado era consumido pelos "setores mais rústicos do público", pelos envolvidos em sua produção e por uma minoria "intelectual militante". Em conjunto, o público "rústico", os produtores e a militância pelo filme brasileiro participavam "[...] em graus diversos de consciência, desse fenômeno complexo que é o nacionalismo". Aos intelectuais a convicção seria pautada mais nas expectativas de futuro do que no que o passado propriamente havia apresentado, mas ao examinar o seu papel enquanto intelectual, Paulo Emílio assume a posição de Antônio Candido frente à literatura brasileira, ao referir-se ao filme nacional: "Se não for amado, não revelará sua mensagem, e se não amarmos, ninguém o fará por nós". [1229]

Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antônio Candido compreende 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 civilização. [1230]

Em seus ensaios, Paulo Emílio procurou entender o cinema como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, através dos quais podemos reconhecer as notas dominantes de uma fase. No ensaio sobre o cinema da República de Weimar, o historiador abordou os filmes que radicalizaram sua estética sob a influência expressionista, reservando ao mesmo tempo lugar para os filmes de Murnau – embriões de uma postura realista –, ou ainda a montagem de Ruttmann. Delimitadas essas tendências, Paulo Emílio compreende que nos filmes, além das tendências dominantes, algumas características internas, como a natureza social e psíquica da nação pode revelar a organicidade da civilização alemã a partir do cinema. Pensando a formação da literatura brasileira, Antonio Candido estabelece alguns

[1228] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Decepção e Esperança*. Op. cit., 1982b, p. 151.
[1229] Ibidem, p. 150.
[1230] SOUZA, Antonio Candido de Mello e. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: FAPESP, 2009, p. 25.

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 outros. [1231] Segundo Antônio Cândido, no momento em que 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" que se constitui uma "[...] tradição, no sentido completo do termo", definido pelo autor como a "[...] 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 rejeitar". [1232]

Assim como Antonio Candido, Paulo Emílio estava muito familiarizado com o *sentido da formação*, ao refletir sobre o sistema que interliga realizadores, críticos e público, retirada de suas experiências e meditações enquanto crítico, cineclubista; a partir das ideias de Bazin, na harmonização de forma e conteúdo; a importância do filme médio, dos aspectos psicológicos delineados por Kracauer e a compreensão de peculiaridades estilísticas das filmografias nacionais inscritas na permanência de uma predisposição ou fisionomia duradoura, como revelou Eisner em seu livro. Diante das informações apresentadas até aqui, devemos descartar qualquer influência da obra de Antonio Candido que não seja mútua – partilhando assim da posição de Paulo Eduardo Arantes e Otília Fiori Arantes no livro *Os sentidos da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*, no qual afirmam que a formação era uma verdadeira "obsessão nacional" de muitos intelectuais que se sentiam a incomodados com "a atrofia congênita", com a falta de "ossatura" da história do Brasil. [1233] Nos casos de Paulo Emílio e Almeida Salles, os estudos históricos são igualmente pensados como uma estratégia de inscrever as produções brasileiras em uma tradição própria, autêntica e pura, no projeto delineado para oferecer uma ossatura para o cinema brasileiro.

Ao analisarmos o prefácio de *Formação da Literatura Brasileira* (1959) na busca de qualquer influência direta de Antonio Candido sobre Paulo Emílio, há ainda a evidência de que o nome do historiador de cinema não está presente entre os notórios leitores que colaboram com o livro. Diante da evidência, acreditamos que a interpretação do pensamento de Paulo Emílio a partir da noção de sistema delineada por Antonio Candido deve mais à

[1231] Ibidem.
[1232] SOUZA, Antonio Candido de Mello e. Op. cit., p. 25-6.
[1233] ARANTES, Otília Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Os sentidos da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa.* Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997.

lacuna deixada por sua morte e o modo imperante que o pensamento de Antonio Candido se cristalizou na Universidade de São Paulo do que propriamente uma influência direta que não fosse mútua. Em suma, afirmamos a partir dos inúmeros fragmentos do pensamento de Paulo Emílio, especialmente dispostos em sua fortuna crítica e histórica, as noções de sistema, tradição e fisionomia nacional do cinema brasileiro foram delineadas ao longo da década de 1950 a partir de sua ação cultural como conservados-chefe da Cinemateca Brasileira, ou mesmo antes, ao observarmos o esforço em ativar o Clube de Cinema de São Paulo (1940), que no conjunto constitui uma práxis vital bastante singular, orientada para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no país.

Após a adesão ao comentário de Antonio Candido, Paulo Emílio afirma que no cinema, em maior grau do que as outras artes, os critérios estéticos estavam longe de "[...] exaurir os ângulos de interesse de uma obra", pelo simples fato de que o cinema brasileiro nos "exprime e [nos] revela". Estando clara sua adesão ao filme brasileiro, Paulo Emílio analisa propriamente os problemas e características do livro de Alex Viany, em parte muito prejudicado pelo fato do autor ter estruturado sua narrativa a partir dos arquivos que tinha em mãos, reunidos em dez anos de pesquisas, para apenas posteriormente, tentar satisfazer as lacunas a partir da pesquisa documental. Sobre os documentos apresentados, Paulo Emílio critica a ausência de referências na maioria dos casos, ou ainda adoção de informações presentes em notícias publicadas apenas a partir de 1948. Estava claro para Paulo Emílio que Viany não havia realizado uma pesquisa sistemática, exceto à que dedicou à filmografia. [1234]

Não há dúvidas que Paulo Emílio indiretamente se ampara no modelo de pesquisas históricas sistemáticas realizadas na França para criticar o livro nesse quesito, onde já havia a consciência da necessidade de ler todos os jornais e revistas de cinema para amealhar o maior volume de informações possíveis. Não por acaso, Paulo Emílio afirma que Viany não havia consultado a *Revista Cinearte*, assim como a *Scena Muda*, *Palcos e Telas* e outras publicações do gênero. O maior problema de Viany se constituía em não ir diretamente às fontes, sempre preferindo inserir informações de terceira mão, como também o faz com a transcrição da entrevista na íntegra que Paulo Emílio havia realizado com Plínio Sussekind Rocha a propósito de *Limite* (1930), publicado no Brasil em uma "tradução truncada". [1235]

Um dos problemas fundamentais do livro de Viany era ainda a falta de originalidade, à medida que, ao invés de se dedicar no exame sistemático das fontes, havia redigido seu livro a partir das informações compiladas nos livros disponíveis e que, do mesmo modo, fazia com

[1234] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Decepção e Esperança*. Op. cit., 1982b, p. 151.
[1235] Ibidem.

que seu livro se tornasse um reflexo do subdesenvolvimento que padeciam as pesquisas do gênero realizadas no país até então. Diante do livro, Paulo Emílio estabelece uma reflexão historiográfica entre o recorte proposto pelo historiador e a própria organização que impõe às fontes documentais:

> Quando existe abundância de dados colhidos e trabalhados sobre determinado assunto, estes se estruturam, por assim dizer, espontaneamente diante do historiador, que sente com clareza onde se acham os pontos escuros, as principais lacunas; e o seu reforço consiste em reforçar melhor alguns setores de um conjunto que já se tornou coerente. [1236]

No caso de Viany, tal esforço não havia sido empreendido, pois teria aplicado uma montagem bastante livre, articulando cronologia, nomes de filmes e pessoas "[...] como se fossem produtos de geração espontânea. Não há uma situação definida, uma atmosfera recriada, um perfil humano delineado", como Paulo Emílio observa no comentário do autor a proposito do filme *O Crime dos Banhados* (1913) [1237], realizado em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Segundo o historiador, Viany não questiona as condições sociais e econômicas que propiciaram sua realização, e muito menos a atividade teatral e cinematográfica de Francisco Santos, diretor do filme, do qual o crítico carioca também não havia registrado sequer o enredo, de vital importância diante do desaparecimento do filme. [1238]

Além dos comentários, um dos maiores desagrados de Paulo Emílio reside no fato de que o autor não havia percebido o valor da permanência da atividade cinematográfica de Luís de Barros desde 1915, de onde Viany poderia extrair na análise da trajetória do cineasta "[...] uma chave preciosa para compreender as condições que asseguraram a nossa cinematografia, não obstante tudo, certa estrutura contínua, que faz dela algo diverso de um aglomerado de tentativas sucessivas e desarticuladas". Ao comentar uma passagem específica do livro, onde Viany destaca a participação de Pedro Lima como figurante no filme *Vivo ou Morto* (1916) [1239], de Luís de Barros, Paulo Emílio observa a falta de rigor na organização do arquivo do autor, que poderia ter encontrado em um de seus textos do *Suplemento Literário*[1240] uma apreciação do filme, que era na realidade "[...] bastante modesto, mas de maior valor crítico e histórico do que as suas cinco linhas de texto". [1241] Paulo Emílio ainda critica as informações restritas aos filmes de Almeida Fleming e Humberto Mauro, principalmente em referência a Mauro, sobre quem o autor não teria dito nada de novo a partir da organização insuficiente e

---

[1236] Ibidem,' p. 152.
[1237] O CRIME dos Banhados. Direção: Francisco Santos. Pelotas: Guarani Filmes, 1914.
[1238] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Decepção e Esperança*. Op. cit., 1982b, p. 152-3.
[1239] VIVO ou Morto. Direção: Luís de Barros. Rio de Janeiro: Luís de Barros, 1916.
[1240] Trata-se do texto *Dramas e Enigmas Gaúchos*, de Paulo Emílio Sales Gomes.
[1241] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Decepção e Esperança*. Op. cit., 1982b, p. 153-4.

incerta que concede às fontes levantadas. Sobre o ciclo de Campinas, em especial no caso de E.C. Kerrigan, Viany trata a trajetória do realizador como um enigma, já tateado por Paulo Emílio no texto *Evocação Campineira*, que estudamos anteriormente e onde o historiador havia precisado informações basilares, como origem italiana de quem Viany considera um americano dado aos filmes de faroeste. [1242]

O trabalho de arquivo que Viany havia realizado se restringia à leitura do jornal *O Fan*, do Chaplin Club, considerado por Paulo Emílio como material mais precioso para compreendermos a história da cultura cinematográfica do que para explicar a evolução do cinema brasileiro. Segundo o historiador, faltou ao historiador carioca discernimento crítico ao associar a reação dos chaplinianos ao cinema falado às preocupações com "[...] o destino do cinema brasileiro perante a nova invenção", ignorando completamente o fato de que a recusa ao falado tinha "raízes exclusivas numa ideologia estética". A fim de amparar suas conclusões sobre estas personalidades que conhecia tão bem, Paulo Emílio afirma que o jornal manifesta o grande divórcio entre "a cultura cinematográfica brasileira e o cinema nacional", dentre outros motivos, pela adesão do Chaplin Club ao filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto, um "acontecimento à margem do cinema nacional". Apesar do volume de críticas ao livro, especialmente voltadas à concepção de história do autor e sua metodologia, Paulo Emílio não se demonstrava pessimista, afinal o livro era tratado inclusive pelo autor como um esboço a ser completado, e que serviria para ressaltar a necessidade de que uma pesquisa histórica sistemática fosse desenvolvida no Brasil, onde o livro, caso revisto e reorganizado, poderia se constituir em uma iniciativa do maior valor histórico. [1243]

Outro fato interessante de ser notado é que o comentário de Glauber ao livro de Alex Viany é responsável por suscitar o interesse de Paulo Emílio, de modo que se constitui a primeira menção no *Suplemento Literário* do trabalho e do temperamento do jovem crítico baiano. O artigo de Paulo Emílio suscitou a inteligência de Glauber, ao delimitar no campo da produção cinematográfica o que Paulo Emílio havia realizado no campo da crítica e das pesquisas históricas, ao publicar, no primeiro espaço que obteve no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, publicado no dia 12 de março de 1960, o artigo *Bossa Nova no Cinema Brasileiro*.

Como ponto de partida, Glauber situa a nova geração de realizadores que haviam surgido a partir da falência das companhias cinematográficas industriais, como Nelson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khouri, Galileu Garcia, Roberto Santos, Carlos Alberto de Sousa

[1242] Ibidem, p. 154.
[1243] Ibidem, p. 155.

Barros & César Mêmolo e Trigueirinho Neto, delimitando no campo do cinema o que Paulo Emílio havia iniciado no campo da crítica. Eles estavam situados "[...] na ponta da nova consciência que se toma, formando, lentamente, um processo que vai gerar um filme capaz de resistir e realizar, internacionalmente, as exigências de cultura, indústria e estética do cinema". Glauber reclamava para a ausência de tradição do cinema brasileiro, que para ele havia "[...] pensado em termos de individualismo e não colaborou, sequer, para deixar uma fonte de tradição". [1244]

Pouco tempo depois, Paulo Emílio explicará a ausência de tradição a partir do exame de nossa *Situação Colonial* e seus desdobramentos na mentalidade dos produtores, dos críticos e do público, ao estabelecer como dado fundamental a mediocridade dos filmes brasileiros. Mas naquele momento, Glauber afirma existir uma inegável identidade no Cinema Novo: "[...] as condições de produção são mínimas, os filmes realizados são de baixo orçamento e a pobreza técnica não impede que eles deixem de dizer alguma coisa, mesmo que esta coisa esteja respondendo ainda a realidades particulares", [1245] retomando o que Paulo Emílio já havia sugerido ao tratar das possibilidades que poderiam se abrir com as lições de Grierson aos jovens realizadores, combinada à apreciação do filme brasileiro *Sertão* (1949), rico e significativo até mesmo em suas imperfeições.

Outro ponto precisado por Glauber do comentário de Paulo Emílio é sua beligerância contra as ideias do Sul, no caso de São Paulo, ao afirmar que "[...] a escola que pode surgir da mentalidade paulista [sem por isso ser responsável o grande *peso-pesado* que é Paulo Emílio Sales Gomes] não será nada além dos moldes da *Nouvelle-Vague*, ou seja, elucubrações sexuais à base de um existencialismo mal absorvido e originário de caracteres débeis e sem a mínima vivência". Para Glauber, filmes como *Bahia de todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, *Na Garganta do Diabo* (1960), de Walter Hugo Khouri e o ainda não lançado *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, eram melhores que os filmes franceses, de tal modo que a coprodução franco-ítalo-brasileira *Orfeu Negro* (1959) era um "crime". [1246] Se por um lado a evidência de que Viany não havia lido seus textos sobre a história do cinema brasileiro havia perturbado Paulo Emílio, a interação com Glauber a propósito do livro havia produzido os melhores resultados.

Dentro desse contexto histórico específico, o diálogo inicial entre Paulo Emílio e Glauber Rocha a propósito de Alex Viany e a formação do cinema brasileiro se converte em

[1244] ROCHA, Gláuber. Bossa Nova no Cinema Brasileiro. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1960, p. 05.
[1245] Ibidem.
1246 Ibidem.

um balão de ensaio do que melhor será delineado, ao final de 1960, nas teses que Paulo Emílio estabelece na I Convenção Nacional de Críticos de Cinema.

5.3 - Fisionomia brasileira na I Convenção Nacional de Críticos de Cinema

Sobre o encontro, Paulo Emílio redigiu propriamente três artigos no *Suplemento Literário*: o primeiro dedicado aos antecedentes da convenção, o segundo que visava apresentar nossa situação colonial e o terceiro, que se ocupou em determinar a fisionomia da convenção. No primeiro ensaio, intitulado *Antes da Primeira Convenção,* Paulo Emílio compara a crítica de cinema à crítica de arte e de literatura, para afirmar que eles liam-se muito mais entre si do que os críticos de cinema, pelo fato de que, em relação ao cinema, estavam muito mais presentes e com maior frequência nos órgãos de imprensa do que a crítica aos filmes. O entrosamento entre os críticos de arte e literatura proporcionava a formação de uma "estrutura" que se poderia denominar corretamente de "crítica nacional", o que a distinguia da crítica de cinema, ainda bastante regional, o que imputava aos críticos envolvidos nessa empresa dificuldades de comunicação, intelectual e pessoalmente, quando não se ignoravam de forma deliberada, como no caso da crítica paulista e fluminense, ilhadas em suas respectivas capitais e frequentemente manifestando-se através de um tom monótono e provinciano. [1247]

Ao analisar o estado da crítica de cinema, Paulo Emílio considera que ela deveria, assim como a literária e artística, assumir sua vocação nacional, que ganhava novo impulso com a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília, responsável por arrancar da cidade "[...] a falsa e artificial representatividade nacional que possuía". Nessa perspectiva, a transformação do Rio de Janeiro em uma província como outra qualquer se constituía em "[...] um evento cultural da máxima importância", pois nos conduziria ao desaparecimento do provincianismo e reforçava a concepção de que o Brasil, como um bloco, iria se expressar nacionalmente, "[...] e não através de apenas um ou dois polos de atração". Seria diante dessa profunda transformação cultural que a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica poderia atingir "sua plena significação". [1248]

O evento se constituiu enquanto possibilidade de aplainar as distâncias entre os críticos de cinema de todo o país, como Goiás, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Minas Grais, Guanabara, Paraná, Rio Grande do Sul e interior paulista, o que se

[1247] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Antes da Primeira Convenção*. Op. cit., 1982b, p. 282.
[1248] Ibidem.

constituía como excelente possibilidade para Paulo Emílio renovar suas considerações sobre a prática intelectual, já que àquela época a crítica de cinema se renovava com os jovens cineclubistas que se dedicavam à atividade. Segundo o crítico, a instabilidade do ofício era responsável por acelerar esse processo, pois anteriormente nas redações a tarefa de comentar os filmes era na maioria das vezes atribuída a jovens que não possuíam formação especial. A dedicação exigida pelo trabalho também era incompatível com os baixos salários, que tornava a atividade da crítica cinematográfica, menos prestigiosa que a de arte, apenas um *ganha-pão* temporário, enquanto o jovem jornalista não conseguia galgar uma melhor posição dentro da redação. [1249]

Com o florescimento do cineclubismo, esse estado de coisas iria mudar ao menos na qualidade, no momento em que os jornais passaram a empregar "[...] jovens possuídos pela paixão do cinema e formados na militância dos clubes" para redigir críticas cinematográficas. Apesar da ampliação da qualidade crítica motivada pela difusão de cultura cinematográfica, Paulo Emílio afirma que o valor pago pelos jornais aos críticos de cinema era medíocre. Além da manutenção das condições materiais, a crítica permanecia como ofício transitório, etapa anterior à produção audiovisual, a ambição da grande maioria: "Fazem crítica enquanto esperam a oportunidade de filmar". Do ponto de vista profissional, o crítico de cinema estaria condenado a realizar atividades paralelas, seja na própria "[...] imprensa, no funcionalismo público, na publicidade e nas profissões liberais", e que na grande maioria dos casos eram "trabalhadores intelectuais da classe média". [1250]

Diante da mediocridade material imposta ao crítico de cinema, Paulo Emílio destaca que esse fator opera na transformação da crítica de cinema em uma publicidade para o comércio cinematográfico. A fim de absolver os "publicistas de cinema" das habituais críticas tecidas geralmente a propósito da idoneidade de sua coluna, era necessário observar que a natureza dessa modalidade narrativa manifesta a "[...] cumplicidade explícita ou tácita entre a administração do jornal e o comércio cinematográfico", em que o papel do escritor propriamente dito é secundário. Já discutimos sobre isso em outros momentos do trabalho, ao diferenciar crítico de crítico impressionista ou publicista, mas ainda vale recordar as queixas de Ribeiro Couto sobre luta de Vinícius de Moraes pelo cinema silencioso, motivo de horror dos anunciantes do jornal *A Manhã* (RJ). [1251]

[1249] Ibidem.
[1250] Ibidem, p. 283.
[1251] Ibidem, p. 283-4.

Para reverter a situação precária da critica de cinema, Paulo Emílio defende o fortalecimento de associações da classe, como a Associação Brasileira de Críticos de Cinema, que, apesar de um período em que os maiores nomes da crítica não figuravam entre os associados, havia retomado o prestígio anterior com a ampla adesão dos críticos cariocas. A iniciativa de formar uma associação do mesmo gênero havia fracassado em São Paulo, de tal modo que Paulo Emílio observava a "impossibilidade" de um órgão paulista, talvez provocado pelo racha entre os intelectuais que orbitavam a cinemateca e o grupo que orbitava Rubem Biáfora. As esperanças então se depositavam no fortalecimento da associação carioca em escala nacional e na formação de uma seção paulista do órgão. Ao final do artigo, Paulo Emílio afirma que na Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, os críticos de cinema iriam apresentar suas posições "[...] perante a indústria brasileira do cinema, o comércio brasileiro do cinema, e a cultura cinematográfica do Brasil", mas apesar dos problemas de grande vulto, que exigiam abordagens bastante heterogêneas para examinar produção, distribuição e consumo, seria inútil "[...] procurar um denominador comum no terreno estético, filosófico ou político", mas era de se esperar que a pluralidade ideológica fosse compensada "pela convicção de que chegou a hora do Brasil ter cinema". [1252]

A I Convenção da Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo entre 12 e 15 de Novembro, foi fomentada pela Comissão Estadual de Cinema – CEC, o Conselho Estadual de Cultura e que posteriormente pode contar com a adesão da Associação Brasileira de Críticos de Cinema, presidida então por Moniz Vianna. Morettin e Xavier afirmam que a I Convenção expressa a politização de setores da classe cinematográfica preocupados na definição de um projeto nacional a ser estabelecido a partir do exame dos problemas econômicos de ordem nacional e mundial: "[...] o subdesenvolvimento como estrutura de dominação geradora de transformações assimétricas entre um centro hegemônico, capaz de impor seus interesses, e uma periferia envolvida em um jogo de forças que a tornava incapaz compensar seu atraso".[1253]Diante do problema central da Convenção, José Inácio destaca que Paulo Emílio apresentou duas teses, intituladas "*Ideologia da Crítica Cinematográfica e o Problema do Diálogo*" relatada por Humberto Didonet, a quem o historiador endereçou o plano de pesquisa histórica sobre a atividade cinematográfica no Rio Grande do Sul que analisamos anteriormente e a tese "*Uma Situação Colonial*". [1254]

[1252] Ibidem, p. 284-5.
[1253] MORETTIN, Eduardo; XAVIER, Ismail. La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-developpement économique: du cinéma muet aux années 1970. 1895: Révue d´Histoire du Cinéma, Paris, n. 77, hiver 2015, p. 20.
[1254] SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 400.

A primeira tese se dedica à analise da ideologia crítica a respeito do diálogo cinematográfico, que naquele momento era central nas discussões a propósito do projeto de lei n. 37 da Câmara Federal, que visava amparar a dublagem de filmes estrangeiros, mas que acabou, dois anos depois, sendo derrubada em plenário, como afirma José Inácio. [1255] Ao examinar o histórico da ideologia crítica a respeito da dublagem, Paulo Emílio adota como ponto de partida o consenso entre os produtores de que o cinema era universal em sua fase muda, o que o conferia também o status de mercadoria internacional. Diante do advento do som, o desenvolvimento do diálogo havia retirado do cinema sua universalidade, de tal modo que rapidamente os produtores dirigiram seus esforços no desenvolvimento de técnicas de dublagem, sempre no idioma nativo do mercado consumidor. Segundo Paulo Emílio, além de resolver em grande parte o problema comercial, a dublagem permitiu montagens entre a beleza de certas atrizes e o timbre de outras, a fim de facilitar a ilusão de familiaridade do público de idioma nativo. O emprego da dublagem no contexto nacional e internacional se apresentava ao crítico como uma artificialidade, devido ao fato de que "[...] a voz é parte tão fundamental da personalidade quanto qualquer setor da anatomia". Mas dentro da ideologia crítica, os problemas da dublagem foram ignorados pela crítica de cinema – e propositadamente. [1256]

Ao investigar o processo histórico de adequação que culminou na legendagem dos filmes, Paulo Emílio constata que os críticos de cinema trataram o tema com cumplicidade, ao não hesitar em afirmar que a universalidade dos diálogos se afirmou tanto na recusa das versões dubladas quanto na crença de que as legendas bastavam para superar a incompreensão de filmes realizados em uma língua que desconhecida, mas que na realidade, eram impeditivos para um julgamento adequado. Para Paulo Emílio, o dado indicava que a ideologia majoritária da crítica de cinema se baseava na crença de que o cinema era "[...] uma arte essencialmente visual", de tal modo que nada haveria de se perder dos diálogos, se acompanhados pelas legendas. [1257]

Em oposição a essa postura, Paulo Emílio afirma a impossibilidade de separação entre imagem e som, porque "[...] assim como o timbre da voz faz parte integrante do ser, o som, as vozes, o sentido e o tom das palavras pronunciadas são inseparáveis das imagens na constituição da natureza do filme dialogado". O crítico relembra uma conversa que havia travado com o cineasta sueco Ingmar Bergman, ocasião que lhe causara a sensação de que

[1255] Ibidem, p. 401.
[1256] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A ideologia da crítica cinematográfica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico.* Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI. 0171.
[1257] Ibidem.

conhecia apenas fragmentos de sua obra. Apesar de conhecer a obra do autor cinematográfico, a qualidade literária e o grau de integração plástica de Bergman eram por ele ignorados, ao considerar ser incapacitado de recepcionar, como um sueco, as mesmas emoções devido à incompreensão do idioma e da impossibilidade de reconhecimento cultural. Pensando nesses termos, os cinemas sueco, japonês, russo, etc., constituíam na realidade "[...] universos que só nos são acessíveis numa proporção bem limitada"; no caso dos diálogos em filmes hispânicos, o "grau de alienação" seria menor, e apenas poderia ser extinto com o profundo conhecimento da língua estrangeira. [1258]

Diante da desagradável verificação, Paulo Emílio afirma que, em oposição, organizamos um "[...] sistema de concepções e convenções derivadas da primeira ideologia estética que o cinema conheceu, ainda da era do diálogo escrito, que o situava como arte autônoma e essencialmente visual". Ao precisar sua análise, o historiador examina a validade ideológica da proposição ao confrontá-la com sua utilidade, que a sua época havia sido muito grande para amparar o "progresso" (econômico) do cinema. A reflexão do crítico aponta para o fato de que os filmes estrangeiros legendados apresentam outros problemas, não tanto relativos à artificialidade da dublagem, mas relacionados à alteração da "plasticidade da imagem", bastante prejudicada com a necessidade de leitura – perturbação das "disposições ideais de contemplação". Dentro dessa perspectiva, o público brasileiro estaria diminuído diante do público estadunidense ao assistir *Cidadão Kane* (1940), ou do francês, ao assistir *A Regra do Jogo* (1939), porque até aquele momento não havia ainda sido realizado um filme brasileiro que apresentasse um bom diálogo: Por quê? [1259]

A fim de oferecer uma entre tantas respostas possíveis, Paulo Emílio salienta o fato de que a formação cultural cinematográfica no Brasil se fazia na condição de espectadores da cultura estrangeira, de tal modo que era válido conjecturar que "[...] nossos cineastas nunca assistiram, em toda a sua plenitude, a uma fita dialogada", pois as lições que os filmes estrangeiros nos poderiam ensinar só podiam ser compreendidas "[...] através das sequências sem fala. Será por acaso que os bons momentos do cinema brasileiro são sempre calados?" Diante deste problema fundamental, Paulo Emílio afirma que os realizadores deveriam frequentar a escola "da descoberta e da invenção" para resolvê-lo, do mesmo modo que deveriam se libertar da ideologia crítica defensora da "preponderância do visual em cinema". Era necessário, para tanto, exagerar ao contrário desta proposição ideológica, de tal modo que naquele momento da história do cinema brasileiro, "[...] a ideologia cinematográfica mais útil

[1258] Ibidem.
[1259] Ibidem.

e, portanto verdadeira, seria a que definisse o cinema como uma fala literária e dramática envolvida por imagens". [1260]

Ao tratar dos problemas ideológicos e artísticos da dublagem e da legendagem, em especial seus impactos na produção dos filmes brasileiros, Paulo Emílio afirma que a mediocridade dos diálogos cinematográficos nacionais era resultado de um estado cultural periférico, no qual éramos incapazes, ao mesmo tempo de recepcionar integralmente o que vinha de fora e exprimir nossa cultura a partir do diálogo cinematográfico. Talvez por isso *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, possua tamanho impacto estético e sociológico ao não enfrentar o problema do diálogo nos termos de perfeição literária – o que o afastaria dos diálogos originais –, mas encontrar um diálogo autenticamente brasileiro, cuja unidade entre forma e conteúdo, entre a aridez dos diálogos e da paisagem sertaneja está expressa tanto em sua forma literária quanto cinematográfica. Outro paralelo que gostaríamos de tecer se refere à importância do documentário *Fala Brasília* (1966) [1261], de Nelson Pereira dos Santos, uma pesquisa dialetológica dos diferentes "portugueses" que se falavam no país, reunidos na nova capital sob uma perspectiva de como se constituía a fala dos novos habitantes da cidade, provenientes de vários estados do país. Era necessário, dentro da perspectiva de Paulo Emílio, compreender como falavam os brasileiros, entender o modo como nos expressávamos para com isso produzir filmes com os quais o público poderia se reconhecer.

A segunda participação de Paulo Emílio na I Convenção foi a leitura do relatório *Uma Situação Colonial?* No texto, o crítico analisa os aspectos industriais, comerciais e culturais do cinema brasileiro a partir da relação que estabelece entre o mercado cinematográfico e as ideologias estéticas, ou seja, confrontar o gosto do público às opções artísticas do cineasta para verificar em que medida as ideologias cinematográficas eram capazes de expressar a realidade. Estava em jogo substituir "[...] elucubrações artificiais e estéreis" por um exame teórico e prático, porque em cinema, existia "[...] uma solidariedade total entre as tarefas mais prosaicas e as construções mais finas". [1262]

Aliando esforço teórico e atividade prática, Paulo Emílio encontra como denominador comum a mediocridade da atividade cinematográfica: "A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público" apresentam "a marca cruel do subdesenvolvimento" – passível de ser

[1260] Ibidem.
[1261] FALA Brasília. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasília: INCE, 1966.
[1262] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* Op. cit., 1982, p. 286.

reconhecido até na atividade de artistas e comerciantes mais bem sucedidos. Constatado o "definhamento intelectual" desses setores, o crítico afirma que a prosperidade alcançada em determinados momentos pela atividade brasileira, especialmente no caso dos importadores e exibidores, se constituía como reflexo de "realidades sociais situadas fora de nossas fronteiras", e que ao mesmo tempo, apresentavam a incapacidade de violar regras antiquadas em um jogo que não mais era capaz de responder "[...] às exigências de nosso dinamismo nacional". A situação colonial observada por Paulo Emílio remete diretamente ao fato de que essa prosperidade não se encontra "condicionada ao processo de emancipação e enriquecimento da comunidade" [1263] brasileira.

Como resultado direto dessa situação, Paulo Emílio observa a "alienação e a depauperação" de estímulos criadores a tal ponto que esses setores estavam despreparados para qualquer ação capaz de agir no "quadro geográfico e humano brasileiro". Ao condicionar a realidade do cinema nacional aos reflexos de uma situação externa, Paulo Emílio demonstra como a imaginação dos realizadores definha com os inúmeros obstáculos e capitulações que são impostas aos quadros do cinema brasileiro. A perspectiva dos exibidores seria a de que o público estava "infenso", inimigo declarado do cinema brasileiro: "As fitas que fabricam, aliás, não são propriamente cinema para o público, mas o prolongamento de espetáculos que este admira no rádio, televisão ou teatro ligeiro". Observamos aqui a separação entre arte e entretenimento, um divertimento que não seria cinema, quer dizer, capaz de apresentar a plena adequação entre linguagem, estilo e expressão social, uma harmonia entre forma e conteúdo que não poderia ser encontrada nos filmes brasileiros, médio ou medíocre: "[...] elas não se incluem na ração maior ou menor de cinema introduzida nos hábitos do povo. Tal necessidade é feita pelas fitas estrangeiras". [1264]

A distinção entre cinema (estrangeiro) e filme nacional, segundo Paulo Emílio, deriva do fato que o espectador, assim como o exibidor, não chegava nem a estabelecer uma comparação: "Para ambos, cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os primeiros fazem e o segundo aprecia". A partir de uma análise psicossocial, o crítico observa que os produtores cinematográficos desenvolveram uma "mentalidade particular, uma dissociação de natureza" diante dos filmes brasileiros e estrangeiros, de tal modo que não havia entre nós a perspectiva de que um dia os filmes brasileiros pudessem alcançar o mesmo estágio de desenvolvimento do cinema estrangeiro. Ao analisar essa mentalidade, Paulo Emílio afirma que produtores, importadores e exibidores, ao não transcenderem suas perspectivas habituais,

[1263] Ibidem.
[1264] Ibidem, p. 287.

demonstravam sua profunda alienação dos interesses da "comunidade a que pertencem". Apesar do fato de que o filme brasileiro era considerado ruim, era ele garantia ao menos a sobrevivência financeira da atividade, ao passo que os filmes com "intenções artísticas" fracassavam comercialmente, ao competir com um "[...] cinema que os estrangeiros fazem muito melhor". [1265]

Ao definir uma mentalidade específica em relação à comunidade, as afirmações de Paulo Emílio dialogam diretamente tanto com a abordagem de Antonio Candido à literatura brasileira quanto com a de Siegfried Kracauer a respeito do cinema da República de Weimar, especialmente no que se refere aos filmes médios, ao seu caráter de divertimento, como fora tratado pelo crítico e historiador de cinema alemão. Mas dentro desse esforço histórico, psicológico e social, Paulo Emílio avança ao trazer como implicação o subdesenvolvimento crônico, de um contexto não apenas tardio, mas periférico, fruto de uma situação, ou estado colonial, na qual a permanência de uma mentalidade subserviente e conformista não colabora com outra mentalidade gerada nesse processo, especificamente naqueles que "[...] nutrem ambições desenvolvimentistas no terreno artístico e industrial. Esses produtores, diretores, técnicos ou artistas são pessoas vinculadas ao movimento de crítica e cultura cinematográfica". Mas as dificuldades também pairavam sobre eles, de tal modo que muitos jovens eram incapazes de prosseguir com a atividade cultural cinematográfica. Diante disso, o número de envolvidos no movimento havia decrescido em relação à década anterior, de tal forma que uma atmosfera de amargura pairava sobre os remanescentes, pois lhes "[...] cabia o mérito de ter esclarecido metodicamente através de inquéritos, monografias e relatórios a conjuntura cinematográfica brasileira". Segundo Paulo Emílio, a amargura pelos insucessos era justificada frequentemente pela eleição de culpados, o que despendia um "precioso capital". O problema não poderia ser encontrado em um caso particular, mas no estado geral de coisas em que se encontravam tanto produtores e exibidores de filmes, público, o movimento de crítica, de cultura cinematográfica e a Cinemateca Brasileira. [1266]

Em sua exposição, Paulo Emílio analisa os impactos que a burocracia correntemente ocasionava sobre aqueles que dedicavam suas vidas à missão cultural da Cinemateca, marcada pela perseverança e obstinação dos envolvidos. O conservador cita o orgulho justificado que sentia com a realização dos "grandes ciclos de projeções culturais" que foram anteriormente realizados no país, como Os Grandes Momentos do Cinema e a Retrospectiva Erich von Stroheim, no Festival de 1954, os Dez anos de filmes sobre arte (1955) ou ainda os festivais

[1265] Ibidem.
[1266] Ibidem, p. 288.

históricos, como o estadunidense, alemão, francês e italiano, que segundo o historiador, estavam equiparados aos festivais estrangeiros mediante a colaboração internacional entre os arquivos de filme. Para o conservador, os festivais de cinema se constituíam como "[...] etapas importantes no processo cultural cinematográfico brasileiro para o aperfeiçoamento dos quadros técnicos e artísticos da indústria". No campo da crítica cinematográfica, o objetivo dos festivais era justamente o de oferecer aos críticos de cinema, principalmente os mais jovens, "[...] as perspectivas históricas que lhe faltavam", já que alguns dos primeiros críticos de cinema possuíam bagagem cultural adquirida à época do lançamento dos velhos filmes. [1267]

Embora os trabalhos da Cinemateca estivessem atingindo os "setores mais privilegiados" do Rio de Janeiro e São Paulo, Paulo Emílio enfim apresenta mais uma vez a função da instituição na comunidade e o plano de difusão de cultura cinematográfica, que não deveria apenas se restringir a formação de críticos e realizadores, mas do grande público, a fim de pressionar o mercado cinematográfico através da elevação do gosto para a formação do cinema nacional. Para o crítico, "[...] a verdadeira tarefa educativa impõe a sua extensão, horizontal e vertical, a toda a comunidade brasileira, através de escolas, bibliotecas, museus, sindicatos e órgãos espontâneos de cultura como os clubes de cinema". [1268]

Como observamos ao examinar os festivais de cinema europeus e os festivais e retrospectivas históricas realizadas na Europa, a Cinemateca Brasileira se esforçava para se adaptar às condições desfavoráveis ao implantar no Brasil o modelo de formação cultural das cinematecas europeias, no qual o público poderia ser balizado entre o cinéfilo taciturno que descreveu Antoine de Baecque e aquele que nada saberia de cinema, ou seja, um público de não iniciados. É necessário dizer que a adequação das lições estrangeiras ao problema nacional exigiu toda uma formação de base em escala nacional, de tal modo que a I Convenção, assim como a I Jornada Nacional de Cineclubes, equivaliam ao seu modo e tardiamente ao modelo de organização adotado no contexto europeu, assim como assinalavam claramente que a ação de Paulo Emílio apresentava os primeiros resultados em escala nacional, apesar dos limites visíveis da difusão cultural voltada ao grande público. Segundo o historiador, o cinema, especialmente sua natureza enquanto arte mais democrática e popular possuía extremo potencial para atuar sobre a transformação da mentalidade, com o fim de "elevar o nível de apreciação" de todo o país, e não apenas do que observava até então: as oportunidades de formação cultural oferecidas pela Cinemateca estavam restritas a uma minoria geográfica e social, fato explicado pelos desafios de uma instituição que pretendia

[1267] Ibidem, p. 289.
[1268] Ibidem, p. 289-90.

atuar em uma sociedade que ainda não havia reconhecido sua necessidade "[...] no panorama geral de nosso subdesenvolvimento". [1269]

A reflexão se articula com textos, conferências e entrevistas que estudamos anteriormente, como *A Difusão Cinematográfica do Pensamento*[1270] e *O que é Cinema*?[1271], mas agora o tema aparece envolvido de maneira mais clara com o estado de subdesenvolvimento do Brasil, um estado que atingia produtores, importadores, críticos, historiadores e o público, principalmente na comunicação que estabelecem com a comunidade em que estavam inseridos. Ao comentar a situação colonial da crítica de cinema, Paulo Emílio difere o crítico brasileiro dos estrangeiros, que participam na construção do cinema de sua nação a partir do diálogo que estabelecem com os produtores e com o público. Já o crítico de cinema brasileiro ocupa nesse cenário uma posição extremamente passiva, pois não há qualquer diálogo com as comunidades estrangeiras, de onde retirava a matéria de sua formação cultural, que não era própria da comunidade em que está inserido. Nesse sentido, os textos dessa natureza frequentemente se amparavam em perspectivas pessoais, em juízos de gosto,[1272] diante a impossibilidade de estabelecer um diálogo mais profundo em nível tanto do idioma, dos diálogos, quanto da cultura, da mentalidade dos países produtores.

Assim como no caso dos importadores, a alienação que se abatia sobre os críticos poderia explicar as ambiguidades que Paulo Emílio sente ao observar as posições dos brasileiros diante do filme nacional, considerado, assim como pelo público, como "[...] um elemento perturbador para o mundo, artificial mais coerente, de ideias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si próprio". Dentro dessa perspectiva, o cinema era para ambos "outra coisa", era o que vinha do exterior, e quando havia a oportunidade de comparar o material estrangeiro à matéria nacional, experiência que frequentemente resultava em uma "humilhação". [1273]

Ao oferecer o panorama da mentalidade importadora de produtores, distribuidores, críticos, conservadores de filmes, ensaístas e público, Paulo Emílio revela uma importante reflexão sobre o impacto de um contexto periférico na constituição psicológica de uma comunidade que não possuía cinema propriamente dito, mas filmes que se constituíam principalmente no divertimento que proporcionavam ou ainda a rica matéria social que

---

[1269] Ibidem, p. 290.
[1270] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Método Cinematográfico de Difusão do Pensamento*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: PE/HE. 0567
[1271] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O que é cinema?* Conferência ministrada para o Cineclube do Centro Dom Vital. 30/06/1958. Cinemateca Brasileira/ Coleção Paulo Emílio Sales Gomes: PE/PI: 0622.
[1272] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* Op. cit., 1982b, p. 290.
[1273] Ibidem, p. 290-91.

mobilizavam, apesar da imperfeição formal. A "mediocridade reinante" no campo cinematográfico brasileiro apontava diretamente para uma situação colonial, que poderíamos observar nas práticas de coprodução em um momento em que cineastas estrangeiros se aproveitavam de nossas histórias, de nosso folclore assim como os colonizadores de nossas matérias-primas mais fundamentais, devolvendo-nos às nossas telas os produtos manufaturados para o nosso consumo. [1274]

Após a realização do encontro, Paulo Emílio publica o artigo *Fisionomia da Primeira Convenção*, no qual trata particularmente da significação nacional do certame, que permitiu estabelecer um exame da crítica cinematográfica em escala nacional mediante o comentário às características específicas de cada crítico, individualmente ou alocados em regiões do país. Paulo Emílio comenta a grande presença de críticos paulistas e cariocas, com quem já havia travado contato, mas dirige seu interesse no delineamento da fisionomia de críticos que residiam fora do eixo Rio-São Paulo.

O primeiro nome comentado é o do crítico mineiro Jacques do Prado Brandão, autor de uma crítica cinematográfica marcada pelo rigor consigo próprio: "Sua autocrítica situa-se nas fronteiras incertas do método intelectual de conhecimento e do exercício espiritual da maceração", ou seja, a crítica cinematográfica é realizada a partir do exame contínuo dos juízos críticos a fim de examinar os métodos de análise mobilizados para a operação. O segundo nome, talvez o mais importante dos críticos elencados, é o do baiano Walter da Silveira, "[...] personalidade central do movimento de cultura cinematográfica da Bahia". Paulo Emílio afirma que era de sua responsabilidade a formação do "[...] Clube de Cinema, da Associação de Críticos e da formação de novos quadros" do cinema baiano. Além dessas atividades, Walter da Silveira também se dedicava à crítica de cinema e a "[...] um trabalho de pesquisa histórica regional" que iria "[...] abrir novos horizontes para os estudos a respeito do cinema no Brasil", como ficou comprovado com as teses que apresentou em suas intervenções na Convenção, ao introduzir elementos históricos desconhecidos dos críticos de cinema do Sul e Sudeste do país. Para Paulo Emílio, ouvir a intervenção do amigo que havia conhecido na I Jornada Nacional de Cineclubes (1959) era como "[...] escutar música. Seu humanismo moderno é impregnado, através do estilo oratório, por um tom antigo – um encanto nostálgico ao qual sou bastante sensível". [1275] Walter e Paulo Emílio pertenciam à geração de críticos veteranos, na qual figuravam também B. J. Duarte, Almeida Salles e Moniz Vianna, ou como

[1274] Ibidem.
[1275] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Fisionomia da Primeira Convenção*. Op. cit., 1982b, p. 292-93.

delimitou José Inácio, Jacques do Prado Brandão e P. F. Gastal, herdeiros do Chaplin Club e de seus fundadores. [1276]

Prosseguindo com a apresentação da fisionomia dos críticos presentes na Convenção, Paulo Emílio descreve Gastal como um homem de redação de jornal, que mesmo consumido por horas de trabalho encontrava tempo para animar o Clube de Cinema de Porto Alegre. Suas críticas cinematográficas eram dotadas de extrema liberdade e não abria concessões, por mais que em determinados momentos sofresse restrições de ordem moral, "mais viva no Rio Grande do Sul do que nos outros estados". Outro crítico do Sul comentado é Humberto Didonet, crítico de cinema e católico militante que procurava em suas críticas "[...] harmonizar as lições estéticas com as normas habituais da igreja em matéria de filmes". Apesar da distância entre as posições, Gastal e Didonet compartilhavam "[...] o fervor pelo filme clássico e sua difusão cultural". Do Sul do país, havia ainda mais quatro críticos do Paraná e Santa Catarina, e outros dez críticos do Norte do país. Na ótica de Paulo Emílio, apesar das diferenças entre paulistas, mineiros e fluminenses, essas províncias compartilhavam a noção de que estavam integradas em um mesmo país, pertencentes da mesma camada da "*intelligentsia* nacional", mas os críticos do Norte e Nordeste apresentavam "[...] uma originalidade fundamental que é ao mesmo tempo o que neles nos atrai e os distancia de nós". [1277]

Após delimitar a fisionomia cultural, teórica e prática dos críticos de cinema que mais conhecia, como suas características narrativas, peculiaridades analíticas e animação de atividades culturais, Paulo Emílio comenta a presença na Convenção de Linduarte Noronha, que havia vindo da Paraíba trazendo na bagagem o filme *Aruanda* (1960), apresentado aos leitores do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* pelo crítico baiano Glauber Rocha – personalidade que não pôde comparecer ao certame, pois estava envolvido com as gravações de *Barravento* (1960). Trata-se do artigo *Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda*, publicado em 6 de agosto de 1960.

No artigo, Glauber contrapõe às composições formais e ao lirismo de *Arraial do Cabo* (1960) à organicidade e a angústia de *Aruanda*. Ao definir a personalidade de Linduarte Noronha e Ruecker Vieira, Glauber afirma que eles não eram "rapazes de cinemateca" e desconheciam as regras gramaticais da montagem, "[...] são dois primitivos, dois selvagens, diríamos, com uma câmera na mão". Para Glauber, apesar do fato de que os "[...] cortes são descontínuos, os *travellings* são balançados, a fotografia muda de tonalidade todo segundo",

[1276] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2012, p. 448.
[1277] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Fisionomia da Primeira Convenção*. Op. cit., 1982b, p. 293-94.

os realizadores conduzem o espectador ao antigo quilombo de tal modo que "[...] uma força interna nasce daquela técnica bruta e cria toda hora um estado fílmico que enfrenta e se impõe", fato muito superior à constatação de que não seria um filme de festivais, como foi o caso de *Arraial do Cabo* (1960), [1278] mas valoroso ao destruir o mito de que padecíamos de uma "pobreza de materiais", ou temas. [1279]

Ao comentar *Aruanda* (1960), Paulo Emílio afirma que apesar do filme ter sido apresentado "em estado bruto" após a Convenção, mesmo assim produz "[...] ecos profundos no espectador e cria expectativas", ao narrar os desafios enfrentados por uma família de escravos a procura de uma vida pacífica, de tal modo que o filme se constituía enquanto manifesto ao apresentar uma "[...] universalidade bíblica e prolonga suas raízes no cerne mais íntimo da longa e insuportável miséria brasileira". [1280] A crítica ao filme *Aruanda* (1960) é a primeira análise rápida de Paulo Emílio ao movimento que então tomava forma no país, e ao ser evocado como parte das atividades da Convenção, o filme aparece como expressão de nosso subdesenvolvimento econômico, técnico e artístico, porém autêntico. Ao levar em frente a tarefa de produzir um panorama da fisionomia dos críticos que participaram da Convenção, Paulo Emílio reafirma que não havia comentado nenhum crítico do eixo Rio-São Paulo, esquivando-se assim de certo provincianismo para estabelecer um panorama nacional, acrescido pela participação do critico goiano G. Mavalle, que surpreendeu a todos ao apresentar a atividade cinematográfica de seu estado, completamente desconhecida de todos os participantes da convenção. [1281]

Em seu livro, José Inácio aponta que o texto *Uma Situação Colonial* é o início de uma série de textos que poderiam ser facilmente batizados de "Subdesenvolvimento e Revolução", diante do parentesco que cultivava como o *18 Brumário de Napoleão Bonaparte*, de Karl Marx, "[...] ao analisar o papel da cada grupo social dentro do processo revolucionário". [1282] O conjunto de textos delineado por José Inácio a partir do texto se desdobra na publicação dos artigos *Um mundo de Ficções*[1283], *A agonia da ficção*[1284]; *O gosto da realidade*[1285]; *O dono do*

[1278] A propósito de Arraial do Cabo, demostramos como o filme se constituiu como uma bandeira das possibilidades do novo movimento, ao ser vencedor em festivais internacionais de cinema, levando Gláuber a escrever no ano seguinte o artigo *Arraial do Cabo, Cinema Novo, Câmera na Mão*. ZANATTO, Rafael Morato. Formação do Cinema Novo: O Caso Arraial do Cabo. São Paulo: *Revista da Cinemateca Brasileira*, São Paulo, n. 01, 2012, p. 46-59.
[1279] ROCHA, Gláuber. Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1960, p. 05.
[1280] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Fisionomia da Primeira Convenção*. Op. cit., 1982b, p. 294-95
[1281] Ibidem, p. 295.
[1282] SOUZA, José Inácio de Melo. Op, cit., 2002, p. 454.
[1283] Publicado em 17 de dezembro de 1960.
[1284] Publicado em 24 de dezembro de 1960.

mercado[1286]; *A vez do Brasil*[1287]; *Ao futuro prefeito*[1288]; *Uma revolução inocente*[1289] e *A importância do Geicine*. [1290]

5.4 - Ficção e Realidade no cinema brasileiro

O que está em jogo no artigo *Um mundo de ficções* é a análise histórica das interpretações voltadas à compreensão da situação colonial brasileira, de militantes comunistas, dirigentes e intelectuais. Paulo Emílio inicia seu estudo ao comentar seu encontro em Paris com o presidente deposto Washington Luís e com outros homens públicos do país, no qual havia podido experimentar no *tête à tête* a validade dos esquemas explicativos estrangeiros, principalmente os contidos nas "brochuras da Terceira Internacional". Nas brochuras, os soviéticos explicavam a deposição de Washington Luís em benefício de Getúlio Vargas como a substituição de um agente representante dos interesses do capital inglês por um representante dos interesses estadunidenses. Ao travar contato com homens públicos, como o presidente deposto, Paulo Emílio havia percebido não apenas sua pouca compreensão da realidade brasileira quanto o fato de que as "[...] formulações da ideologia anti-imperialista" que havia alimentado sua juventude "constituíam um romance", um mito a ser desmistificado. Nesse quesito, Jean-Paul Sartre havia contribuído ao expor o fenômeno na tese do livro *A Engrenagem*, ao compreender que "[...] a polêmica ideológica nos países subdesenvolvidos foi durante décadas uma batalha de Itararé, isto é, um acumpliciamento na realidade das forças em presença". Naquele momento, apenas o cinema o preocupava, tudo lhe interessava em função do cinema, de tal modo que a meditação sobre os "[...] problemas globais da sociedade serviu, contudo, de preparo útil à meditação cinematográfica específica". [1291]

Ao comparar política e cinema nos países subdesenvolvidos, Paulo Emílio atenta para o estado ficcional de ambos, que impactam as percepções sobre a produção e o comércio de filmes, até então carentes de um exame específico e pormenorizado. A fim de compreender em profundidade esse fenômeno, o historiador brasileiro associa a mentalidade importadora do mercado cinematográfico à mentalidade nacional, que pensava no início do século

---

[1285] Publicado em 31 de dezembro de 1960.
[1286] Publicado em 28 de janeiro de 1961.
[1287] Publicado em 11 de fevereiro de 1961.
[1288] Publicado em 18 de fevereiro de 1961.
[1289] Publicado em 18 de março de 1961.
[1290] Publicado em 25 de março de 1961.
[1291] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Um mundo de ficções*. Op. cit., 1982b, p. 296-97.

produtos como a manteiga, o palito de dentes e o automóvel como algo que "deve ser estrangeiro", assim como no caso do cinema. [1292]

A permanência desta mentalidade se constituía como um dos entraves à produção nacional, desenvolvida por pioneiros em diferentes épocas sem a exata compreensão de uma "visão global de uma conjuntura". Até então, os produtores criavam concepções baseadas em informações esparsas e buscavam estabelecer a coerência interna de suas compreensões em uma lógica ficcional. Um desses momentos de coerência nos remete aos anos 1930, período em que os meios cinematográficos cultivaram um espírito associativo ao apresentar seus interesses profissionais junto aos poderes públicos. Como resultado dessa aproximação, "[...] os fabricantes adquiriram certa garantia para o escoamento de seus jornais cinematográficos mais ou menos publicitários e as autoridades públicas obtinham destaque para suas monótonas inaugurações e visitas", a partir da aprovação da lei do complemento nacional, o Decreto-lei n. 21. 240 de 1932, que garantia uma reserva de mercado aos produtores brasileiros, mas nada capaz de transformar o *status quo*, dominado pelos filmes estrangeiros de longa-metragem. [1293] Ao restringir o decreto à produção de curtas-metragens, as reivindicações dos produtores assinalava a mentalidade importadora desses setores, incapazes de imaginar o funcionamento dos estúdios cinematográficos em escala global, situação que seria brevemente contornada pela fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, responsável por trazer "[...] algo totalmente novo na consciência cinematográfica brasileira: o gosto pela realidade". [1294]

Após demonstrar como a mentalidade importadora dos produtores cinematográficos era uma das responsáveis pela inexistência do cinema brasileiro, como havia pontuado na I Convenção, Paulo Emílio analisa no artigo *A agonia da ficção* a formação do hábito de assistir filmes, a partir do consumo do produto estrangeiro. Cronistas militantes como Pedro Lima exerciam pouca ação na opinião pública ao procurar formar nos espectadores "uma consciência cinematográfica nacional", a partir da defesa de que todos deveriam assistir aos filmes brasileiros, mas as campanhas se distanciavam frequentemente da análise de dados concretos, nos quais qualquer acontecimento cinematográfico apresentava como perspectiva um futuro em que o cinema brasileiro rivalizasse com Hollywood. Como características fundamentais, os cronistas cinematográficos participavam do mesmo mundo imaginário dos produtores, compartilhando com eles o "fervor, a veleidade e a inocência" e participavam do

[1292] Ibidem, p. 298.
[1293] Ibidem, p. 299-300.
[1294] Ibidem, p. 300.

"[...] tecido de irrealidades que embaraçava qualquer ação lúcida em beneficio do cinema brasileiro". [1295]

Esse cenário apenas seria transformado com a fundação da Vera Cruz, fundada a partir de análises "pertinentes sobre a realidade brasileira", e que havia sido responsável por trazer, apesar das contradições, uma "melhoria do pensamento" em relação ao cinema nacional e apesar do insucesso do empreendimento, a "aventura" havia proporcionado resultados permanentes que estariam indissociáveis das expectativas que então o crítico cultivava para a década de 1960, que apenas começava. Após o fracasso a aproximação de nomes da companhia com os poderes públicos, nas discussões que visavam adquirir recursos públicos, alguns nomes da empresa, como Cavalheiro Lima, foram preparados para o diálogo com os poderes públicos e que, após o naufrágio da empresa passaram a integrar comissões nas quais foram discutidos os problemas do cinema brasileiro. Segundo Paulo Emílio, a articulação entre os poderes públicos e os "quadros militantes" da cinematografia brasileira propiciava novos desdobramentos, apesar das discussões em curso naquele momento sobre a dublagem em português dos filmes estrangeiros, o que lhe aparecia como uma grande "ameaça ao futuro do filme nacional". [1296]

Mas em todo caso, Paulo Emílio afirma que muito do que esboçou acerca da conjuntura brasileira havia sido retirado destas comissões, cujo objetivo foi o de "difundir o gosto amargo, mas exaltante da realidade". Ao analisar a conjuntura que então se encontrava o pensamento cinematográfico brasileiro, o historiador observa que a transformação deste estado não poderia ser considerada um progresso puramente intelectual, pelo fato de que nosso "estado de espírito" refletia "modificações sociológicas profundas" que estavam atuando na criação de "condições totalmente novas para o cinema brasileiro". [1297]

Apresentadas as condições relacionadas à mentalidade importadora de críticos e produtores, essa série de artigos se constitui como desdobramento do texto apresentado na *I Convenção* e avança ao situar historicamente a Vera Cruz e seu ímpeto exportador como o momento de transformação desta mentalidade, com a diluição de mitos e ficções a partir do estudo sistemático do cinema brasileiro, a partir do qual fosse possível avançar na consolidação de um mercado interno para filmes brasileiros – tema do artigo *O dono do mercado*, no qual Paulo Emílio descreve como desde sua formação, o mercado cinematográfico pertenceu aos filmes estrangeiros. Foram empresas como a Pathé, Nordisk,

[1295] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A agonia da ficção*. Op. cit., 1982b, p. 301.
[1296] Ibidem, p. 302-304.
[1297] Ibidem, p. 304.

Itala, Cines, Vitagraph e Biograph as responsáveis por formar o nosso mercado consumidor, que já nos anos 1920 haviam proporcionado interessantes disputas comerciais, onde o produto nacional não tinha vez. [1298]

Iniciativas de pessoas como Francisco Serrador, que no início também se dedicava a produção, baseava-se fundamentalmente no comércio de filmes estrangeiros, continuidade que em nada se comparava a episódica e descontínua produção cinematográfica. A partir do exemplo de Serrador, Paulo Emílio observa que a profunda adequação dos exibidores aos interesses econômicos do cinema estrangeiro contribuía negativamente para a atividade cinematográfica, que durante décadas "[...] foi assegurada pela teimosia de um artesanato cujos produtos encontravam um trabalhoso e insatisfatório escoamento nos quadros do comércio organizado" e se constituiu historicamente como "uma atividade marginal". [1299]O historiador observa que, assim como nos produtores, críticos, ou no público, a mentalidade importadora também se manifestava na legislação cinematográfica brasileira, que deveria ser revelada por um estudo histórico-sociológico a adotar como ponto de partida o ano de 1921, com a finalidade de substituir a explicação simplista de que os homens públicos haviam sido corrompidos pelos interesses estrangeiros para compreender, "[...] para agir em consequência, todas as facetas econômicas, sociais, legislativas e psicológicas das barreiras que impedem o florescimento do cinema nacional". Nesse sentido, a investigação histórica das causas de nosso subdesenvolvimento poderia atuar para remediar a imagem de "[...] uma realidade totalmente deformada pela ignorância. É mais do que tempo de conhecermos a fisionomia exata de nossa adversidade". [1300]

Dentro dessa perspectiva, Paulo Emílio reafirma a importância dos trabalhos das comissões de cinema e da necessidade de que fossem desenvolvidas meditações sistemáticas, mesmo que por vezes assentadas em bases insuficientes para melhor orientar a ação cinematográfica. Essa meditação poderia validar o postulado de que o mercado tinha um dono, o cinema estrangeiro, amparado pelas legislações voltadas mais para a postura paternalista dos legisladores relacionada ao desenvolvimento do emprego no país e do amparo à importação do que propriamente a formação de um mercado para o filme brasileiro: "Tratava-se de assegurar a estabilidade e um mínimo de integração às atividades marginais dos artesãos da cinematografia brasileira". [1301]

[1298] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O dono do mercado*. Op. cit., 1982b, p. 309.
[1299] Ibidem, p. 309-310.
[1300] Ibidem, p. 310-11.
[1301] Ibidem, p. 311-313.

Ao tratar dos estúdios paulistas, como a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes, Paulo Emílio discute no artigo *A vez do Brasil* algumas explicações apresentadas na *I Convenção* por Cavalheiro Lima sobre a falência das companhias paulistas a partir da relação com a alta inflacionária observada no ano de 1957 e das medidas adotadas pelo governo, como o congelamento das entradas de cinema diante da alta do dólar e a permissão de evasão dos lucros das firmas estrangeiras, enquanto que os produtores brasileiros foram obrigados a "deflacionar", impossibilitados de reajustar as entradas dos cinemas. Segundo o historiador, essa decisão não havia sido tomada contra o filme brasileiro. Na realidade, a decisão havia sido tomada como se o cinema brasileiro sequer existisse. Tal estado de coisas parecia se transformar à medida que deixava de ser uma atividade de "artesãos modestos e teimosos" para se constituir enquanto necessidade social que implicava em "[…] uma série de medidas legislativas, industriais, políticas e econômicas", um processo que poderia se desenvolver durante a década de 1960 e que contaria com a participação de interessados nos problemas cinematográficos, mas também de jovens "economistas, sociólogos e psicólogos" dotados de uma percepção equilibrada entre "o sentido do concreto e a fantasia imaginativa", ou ainda escritores, músicos, pintores e escultores que certamente participariam desse fenômeno, que já evidenciava a "transformação operada no espírito" do público, que a partir do sucesso do filme *O Cangaceiro* (1952), de Lima Barreto, havia abandonado a indiferença, convertida em aflição: "Sua mediocridade torna-se cada dia mais insuportável, não porque os filmes se tenham tornado piores, mas porque assume aos nossos olhos uma importância que não lhes concedíamos antigamente". Na análise de Paulo Emílio, era chegada a hora do cinema brasileiro, porque apenas com a criação da necessidade social pelo filme nacional seríamos capazes de eliminar os obstáculos que impediam a conquista do mercado interno pelos nossos filmes. [1302]

A esse propósito, Paulo Emílio apresenta no artigo *Ao futuro Prefeito* o relatório de Deheinzelin apresentado na I Convenção, no qual constata que o público possuía acentuada preferencia pelos filmes brasileiros, de tal modo que nosso subdesenvolvimento não poderia ser explicado pela preferência do público, e sim pelo fato de que o produto nacional era colocado em uma situação de inferioridade ao produto estrangeiro, do qual os custos de produção já haviam sido amortizados pelas bilheterias de seus respectivos países – fato que reafirmava a necessidade de apoio ou protecionismo governamental[1303], mas que não poderia

[1302] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A vez do Brasil*. Op. cit., 1982b, p. 314-18.
[1303] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Ao futuro prefeito*. Op. cit., 1982b, p. 320.

significar entregar a produção ao Estado, percepção inscrita no artigo seguinte, intitulado *Uma revolução inocente*.

No artigo, Paulo Emílio afirma que para cuidar do cinema brasileiro, era necessário exercer a força de imaginação, ou seja, "[...] condicionar os estudos teóricos e as providências práticas a uma situação ainda inexistente, pelo menos na aparência", na qual a complexidade e estratificação da conjuntura cinematográfica eliminavam do horizonte teses reformistas, mobilizando em seu ligar a necessidade de uma revolução inocente, imposta pela violência da vontade de consciências organizadas. Essa "imaginação revolucionária" consistia em "[...] vislumbrar no presente as formas de um futuro que já se encontra configurado e vivo, e agir em consequência", ao passo que conservadores, reacionários e reformistas são considerados incapazes de manter o *status quo*, porque "o organismo social não se presta ao aborto" do ímpeto revolucionário. Assim pensada, essa revolução iria ferir os interesses dos importadores, mas satisfaria os interesses dos setores preocupados com o cinema nacional "[...] numa proporção tão incomparavelmente superior que os primeiros podem ser negligenciados". [1304]

No último artigo da série, intitulado *A importância do Geicine*, Paulo Emílio defende que fosse delineada uma perspectiva nacional que implicasse no entrosamento cada vez maior entre ideias e iniciativas que surgiam de Norte a Sul, voltadas no conjunto para emancipar o país de sua situação colonial cinematográfica apontada na I Convenção. Ao comentar a tese, associada ao modo como historiador havia se dedicado aos trabalhos do encontro, Paulo Emílio reflete sobre seus resultados na compreensão do problema cinematográfico brasileiro nos termos amplos de seu significado econômico, cultural, político, psicológico e social, ao constatar que a Convenção "[...] fora apenas o momento de cristalização definitiva de algo já perfeitamente constituído dentro de meu espírito", ou seja, a compreensão de que o cinema brasileiro seria a obra coletiva, fruto de um "longo esforço de estudo, divulgação e persuasão" das comissões de cinema. Diante do crescimento do público para o filme nacional, era necessário retirar os impedimentos para seu desenvolvimento através da adoção de medidas aduaneiras, tarifárias, cambiais e bancárias[1305] que afastam hipóteses de possíveis influências novidadeiras em seu pensamento.

Apesar de inicialmente as resoluções do I Convenção terem sido inseridas na plataforma política de Jânio Quadros, ao ser eleito, o presidente havia superado o ceticismo e logo nas primeiras semanas criou o Geicine – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica.

[1304] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A vez do Brasil.* Op. cit., 1982b, p. 324-327.
[1305] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A importância do Geicine.* Op. cit., 1982b, p. 328-29.

O então presidente defendia inclusive a necessidade de se instaurar no país uma fábrica de filmes virgens. Com a adoção das diretrizes do Geicine, tudo estaria em seu exato lugar para o "[...] desencadear de acontecimentos cinematográficos esperados por uns poucos durante várias décadas, e desejados pela esmagadora maioria da opinião nacional durante os últimos dez anos". [1306]

Em suma, temos no conjunto de artigos publicados a respeito da I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica uma análise criteriosa da conjuntura econômica, psicológica, histórica e social do cinema brasileiro, na qual há a acentuada preocupação em demonstrar a transição de uma mentalidade importadora para uma mentalidade produtora, capaz de proporcional algo de novo ao cinema brasileiro. A época, acontecimentos como as conquistas do *Arraial do Cabo* (1960) nos festivais estrangeiros e da formação do Cinema Novo somavam-se ao melhor delineamento das possibilidades, limites e desafios do campo cinematográfico – tema explorado nos últimos anos pelas pesquisas acadêmicas.

A partir do exame bibliográfico, as relações entre Paulo Emílio e o cinema brasileiro foram exploradas em profundidade por Pedro Plaza, fruto de seu trabalho de pesquisa de doutorado *Paulo Emílio Salles Gomes e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves.* Atualmente, o trabalho de Plaza se desdobra na análise da fortuna crítica de Paulo Emílio publicada no *Brasil Urgente* (1963)[1307], a partir da qual demonstra que metade dos artigos lá publicados são dedicados ao cinema brasileiro – deve-se ressaltar ainda sua contribuição ao analisar atuação política de Paulo Emílio durante a ditadura militar. Ao lado das pesquisas de Pedro Plaza, poderíamos situar ainda em maior ou menor medida os trabalhos de José Inácio, Carlos Augusto Calil, Adilson Mendes, Eduardo Morettin, Ismail Xavier, Arthur Autran, Julierme Souza, Francis Vogner e Mateus Araújo Silva – o último em discussões em congressos de cinema, ou nos corredores da ECA e da Cinemateca.

Diante da disposição tentacular que as iniciativas de Paulo Emílio assumem, devemos impor um recorte, e como tal, arbitrário, ao optarmos por negligenciar a atuação de Paulo Emílio na comissão parlamentar de inquérito, a importância do Festival Internacional de Cinema Russo-Soviético[1308], o papel que despendeu como relator cinematográfico da revista *Visão*, os numerosos cursos de cinema que ministrou em cineclubes da capital e do interior do

[1306] Ibidem, p. 330-32.
[1307] PINTO, Pedro Plaza. Paulo Emílio e a Crítica de Cinema no Brasil, Urgente (1963). *Revista Antíteses*, v. 8, n. 15, p. 112 - 133, jan./jun. 2015.
[1308] Tratamos parcialmente do Festival no artigo ZANATTO, Rafael Morato. *Potemkin no Brasil: um capítulo decisivo na cultura cinematográfica nacional.* In: MENDES, Adilson (org.). Eisenstein/ Brasíl/ 2014. Rio de Janeiro: MIS – Museu de Imagem e Som/ Azougue Editorial, 2014, p. 217-22.

estado, assim como em outras universidades do país, ou ainda, quando, em 1964, atuou como professor de cinema e artes plásticas da Caravana da Cultura, promovida pelo Conselho Federal de Cultura, percorrendo 20 cidades dos estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe e Alagoas, além de atuar na formação dos cursos universitários de cinema na Universidade de Brasília e na Escola de Comunicações Culturais, posteriormente a Escola de Comunicação e Artes da USP. Enfim, como último objetivo de nosso trabalho, optamos por sistematizar os esforços de Paulo Emílio na concepção de uma narrativa histórica para o cinema brasileiro.

O projeto de uma história econômica, psicológica e social que considerasse a fisionomia do público brasileiro havia se manifestado pela primeira vez na participação de Paulo Emílio no Congresso da FIAF realizado em Roma (1949). Posteriormente, a ação da Cinemateca Brasileira será a de formar público, críticos e realizadores na perspectiva de conciliar no projeto de formação cultural da instituição os distintos partícipes do campo cinematográfico, leigos e especializados, como os críticos de cinema. No desenvolvimento de suas atividades culturais, Paulo Emílio atuou na formação de jovens como Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, David Neves, etc., com os quais passou a dividir espaço em sua coluna de cinema no *Suplemento Literário*, incapaz de manter a periodicidade diante dos inúmeros afazeres que se acumulavam, ao observarmos tanto seu currículo quanto a redução numérica de suas contribuições no jornal, a partir de 1961.

No mesmo ano, o historiador, professor, crítico, conservador e intelectual redigirá uma fabulosa série de artigos sobre os filmes exibidos na Festival de Cinema Russo-Soviético, complemento cinematográfico da VI Bienal. Por economia de palavras, deixaremos para o futuro um exame em profundidade da construção dessa minuciosa análise crítico histórica do cinema russo-soviético, mas podemos adiantar que no artigo *Introdução bastante pessoal*, introdução da série, Paulo Emílio observa a oportunidade de "atualizar" informações e reflexões sobre política, no terreno da "cultura e educação". [1309]

Ao realizar a experimentação de ideias cristalizadas nas décadas anteriores, manteve-se incólume em seu pensamento a noção de que os estudos cinematográficos fenecem quando não inseridos em um panorama cultural mais amplo. Estava mais do que claro para o intelectual que "[...] as virtualidades e as virtudes das obras fenecem quando examinadas no compartimento estanque da especificidade. Os que se condenam ao cinema o compreendem pouco e o servem mal". Não havia justificativa para a restrição do interesse diante da constelação de problemas artísticos e humanos que poderiam emergir da imagem em

[1309] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Introdução bastante pessoal*. Op. Cit., 1982b, p. 358.

movimento. No "plano da criação", era ainda mais sensível a "[...] obrigação de permanecer aberto e disponível ao essencial, isto é, a tudo que lhe é exterior. Nos momentos decisivos não tem sido dentro de si próprio que o cinema tem encontrado sua força motora", mas em manifestações culturais exteriores, do teatro, literatura, música, acontecimentos, etc. Dentro dessa perspectiva, não seriam críticos e cineastas formados estritamente no âmbito do cinema que despenderiam papel fundamental na formação do cinema brasileiro, como observado em muitos momentos da história. Se esse ponto já havia sido suficientemente tratado ao longo dos anos 1950, nesse momento, em 1961, "[...] a cultura propriamente cinematográfica tem a função cada vez mais ampla, porém em outro terreno, o público, pois aqui ela significa acréscimo e enriquecimento". [1310] Se a realização da Semana de Cultura Cinematográfica significou um momento de consolidação de um método voltado à formação cultural de realizadores, críticos e público, a reflexão sobre o estado comum, uma situação colonial enfrentada pelo campo cinematográfico no país, há no pensamento de Paulo Emílio a reflexão sobre a fisionomia do público, para quem afinal seriam dirigidos os filmes. Nesse âmbito, a tese de Cavalheiro Lima sobre o consumo do mercado interno das chanchadas era um claro demonstrativo de que seu sucesso de algum modo evocava uma fisionomia inscrita na duração e que poderia estar presente em outras tendências artísticas e manifestações culturais da vida brasileira.

Cada vez mais, conhecer o público não era apenas estratégico para o projeto político-pedagógico da cinemateca, mas era nele e na vida social brasileira que poderíamos encontrar a matéria dos filmes brasileiros modernos. Era necessário repensar não tanto o método histórico, mas organizar a opção narrativa, os ângulos de análise, o ponto de partida, o que havia ficado claro no caso dos filmes soviéticos exibidos Festival de Cinema Russo-Soviético, na VI Bienal. Segundo Paulo Emílio, a apreciação dos filmes soviéticos como "ilustrações deste ou daquele momento da história da arte e da linguagem cinematográfica num dado país" era um esforço "enfadonho", inútil: "Inútil porque à força de querer tudo explicar num esquema geral histórico que se torna dia a dia mais vulnerável, esbarramos com sucessivas dificuldades que, acumuladas, tornariam incompreensível" o programa do festival. Era necessário admitir que "[…] a massa de ideias e fatos, transmitida mais ou menos tal e qual durante os últimos vinte anos, com o rótulo de história ou cultura cinematográfica, está cansada e tornou-se cansativa". A fim de delinear uma nova postura, Paulo Emílio afirma que

> […] o comportamento mais útil que poderíamos assumir […] seria exigirmos dos filmes, mesmo os mais velhos, a sua modernidade, isto é, aquilo que torna possível a

[1310] Ibidem, p. 358-59.

> comunicação imediata entre uma obra antiga e o espectador atual sem maiores considerações pela data de produção. Por outro, num campo de evocação histórica desviada da linha estritamente cinematográfica, poderíamos nos ocupar com proveito em verificar, no caso russo, o axioma em elaboração segundo o qual o bom cinema é sempre o corolário de uma situação social onde se encontram muito vivos os movimentos de ideias, a criação e gosto pelo teatro e pela literatura. [1311]

O desgaste do método voltado ao ensino história do cinema, ou da cultura cinematográfica, abandona a perspectiva linear e cronológica adotada no *Curso para dirigentes de cineclubes*, baseado no desenvolvimento da linguagem cinematográfica para dar lugar ao exame em profundidade dos momentos decisivos da história do cinema, ou seja, aqueles em que o cinema travou laços de maior intimidade com as artes, com a economia local e com a efervescência da vida social, matéria de sua modernidade, ou capacidade de se comunicar com o espectador, como no caso de *Potemkin*, fruto da estesia, do ardor revolucionário e do sentimento. Será nesses momentos decisivos, no qual o público estabeleceu maior comunicabilidade com seus filmes que Paulo Emílio irá identificar na história do cinema brasileiro elementos permanentes, modernos da cultura brasileira.

Em nove de março de 1963, Paulo Emílio publica no *Suplemento Literário* o artigo *Gosto pela inteligência*, onde recoloca seu antigo projeto histórico, com o qual vislumbrava a possibilidade de compreender a fisionomia do público brasileiro, pois "[...] em cinema, de forma muito mais direta do que nos outros modos de expressão, a realidade soberana é o público. Precisaríamos, pois fazer deste o nosso campo de observação". Incluindo-se entre o público de cinema, considerado "uma entidade fascinante", Paulo Emílio afirma não sentir "[...] ser bastante sociólogo ou psicólogo social para enfrentar com armas adequadas esse monstro quotidiano, universal e íntimo". Naquele momento, lhe interessava desvendar como se desenvolve o "fenômeno da inteligência" nas "condições peculiares de subdesenvolvimento no Brasil", ou seja, estudar a fisionomia da cultura brasileira em perspectiva histórica em um futuro próximo: "Mas um dia tentarei, sob a pena de utilizar apenas os instrumentos do bom senso e imaginação". [1312] Será com esses atributos que Paulo Emílio irá propor uma narrativa científica ao estabelecer um panorama da história do cinema brasileiro.

Para tanto, Paulo Emílio realizará entre 1965 e 1966, senão pouco antes, pesquisas bibliográficas sobre a história da cultura brasileira no século XIX, a partir de sua fisionomia técnica, artística, econômica, psicológica e social das cidades de São Paulo e do Rio de

---

[1311] Ibidem, p. 359.
[1312] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Gosto pela inteligência* GOMES, Paulo Emílio Sales. A importância do Geicine. Op. cit., 1982b, p. 328-29, p. 439.

Janeiro. Os estudos sobre a fisionomia brasileira o século XIX cujos primeiros traços remontam do segundo semestre de 1965 serão melhor sistematizados para a realização das aulas do curso Os filmes na cidade (1966). No curso, Paulo Emílio adota como ponto de partida cronológico a chegada da família real ao Brasil (1808), a partir do qual irá realizar o estudo dos ciclos econômicos, do "fenômeno da inteligência" industrial, da música, literatura, poesia, os espaços urbanos, o clima, as paisagens, os rituais, cívicos e religiosos, as fisionomias femininas, em suma, traços da vida social e do mundo do espetáculo em uma época anterior à industrialização das recreações, na qual o cinema está escrito. O curso Os filmes na cidade (1966) pode ser considerado um elo perdido no pensamento histórico de Paulo Emílio, estudo no qual irá estabelecer pontos em comum, manifestações que outrora participaram do imaginário social e que continuavam a se manifestar na história do cinema brasileiro em temas de interesse e episódicos momentos de aliança entre produtores e comerciantes. Apesar da importância do curso, vamos nos limitar aqui ao apontamento de alguns paralelos entre o estudo do século XIX e a narrativa histórica que Paulo Emílio irá idealizar para o cinema brasileiro e concretizar com a redação do ensaio *Panorama do cinema brasileiro* (1966).

5.5 - Panorama do Cinema Brasileiro: três primeiros períodos

O texto *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966) foi redigido para acompanhar a publicação da coleção fotográfica de Adhemar Gonzaga, reunida em seus anos de pesquisa e ação nos meios de cultura cinematográfica. O resultado foi o livro *70 anos do cinema brasileiro* (1967), a contar da primeira exibição do Ominiógrafo no país, em julho de 1896. No ensaio, observamos a convergência do grande volume de informações sobre o cinema brasileiro, dispersas aqui e ali, mas que agora, com o terreno preparado pelo estudo de quase tudo o que animava a vida social e cultural do eixo Rio-São Paulo e revelar sua fisionomia, Paulo Emílio narra a história do cinema brasileiro ao definir cinco períodos: 1ª época 1896 – 1912; 2ª época 1912-1922; 3ª época 1923-1933; 4ª época 1933-1949 e 5ª época 1950-1966, ou seja, da primeira exibição cinematográfica no país até o momento em que escrevia, com o objetivo de revelar o estado material, a fisionomia psicológica e cultural do povo brasileiro ao revelar momentos decisivos de nossa história, nos quais os filmes nacionais haviam conseguido estabelecer laços íntimos com o público.

Como ponto de partida de sua narrativa, Paulo Emílio adere à descoberta de Adhemar Gonzaga, ao situar a exibição do Ominiógrafo, em julho de 1896, como o momento em que a

cultura cinematográfica desembarcou no país, na cidade do Rio de Janeiro. No ano seguinte, dispositivos como o Animatógrafo, Cineógrafo, Vidamotógrapho, Biógrapho, Vitascópio e o Cinematógrafo passavam a compor os divertimentos presentes na cidade do Rio de Janeiro, momento em que "[…] os prestidigitadores acrescentam o cinema aos seus números e torna-se frequente a presença das fitinhas curtas de então nos programas dos teatros de variedades e dos cafés-concerto". Era ainda notório o fato de que "[...] artistas ambulantes, em geral estrangeiros, dotados de algum conhecimento mecânico" eram os responsáveis pelo manuseio do aparato. [1313] O fato de que o cinema nasce no país a partir das mãos de estrangeiros se associa ao estudo que Paulo Emílio realiza sobre a cultura do trabalho à época da corte, onde destaca a repulsa aos trabalhos manuais que observa na cultura das classes médias e abastadas da cidade, como havia descoberto ao longo das pesquisas para o curso Os filmes na cidade (1966), que visava compreender a fisionomia do público paulista e carioca a partir de uma investigação histórica, econômica, psicológica e social da cultura paulista e fluminense no século XIX, na qual entre as descobertas estava a constatação da aversão das classes médias e abastadas pelo trabalho técnico.

Ao delimitar a aversão das classes médias urbanas pelo trabalho técnico, Paulo Emílio propõe uma tese para explicar a ausência de brasileiros entre os primeiros nomes que se dedicaram à produção cinematográfica, que devia a nomes como os Segreto seu início, fundadores no Rio de Janeiro do *Salão das Novidades*, local no qual o cinema ganhou pela primeira vez as telas e capturou a atenção do público. Posteriormente, o nome do espaço foi substituído por *Salão Paris no Rio*, explorando a mentalidade importadora e o culto à moda francesa à época *belle* carioca, como percebeu Pascoal Segreto, sócio majoritário, atento ao gosto do público e responsável por conduzir o empreendimento na famosa Rua do Ouvidor. As novidades mecânicas e visuais do salão atraiam a curiosidade, especialmente as vistas animadas, que para manter sua atratividade, eram frequentemente renovadas mediante a aquisição de novas vistas e equipamentos no exterior. Para atender a demanda, Afonso Segreto viajava constantemente ao exterior, mantendo-se atento às tendências no campo do divertimento. Será numa dessas viagens que Afonso adquiriu uma câmera com a qual, a bordo do paquete *Brésil*, filmou a Baia de Guanabara, data que segundo Paulo Emílio marcava o nascimento do cinema brasileiro, tema já explorado pelo pintor Victor Meirelles em seu Panorama, tratada pelo historiador no curso Os filmes na cidade (1966), assim como as

[1313]GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do Cinema Brasileiro. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 119-20.

filmagens realizadas posteriormente, como o enterro de Floriano Peixoto, [1314] ocasiões cívicas como o desembarque de Prudente de Morais e sua comitiva no Arsenal da Marinha, etc. Nota-se que os funerais e os rituais cívicos persistiam como tema atrativo ao gosto do público, como o historiador havia descoberto em seus estudos sobre o século XIX. Antes de avançarmos, contudo, é necessário chamar a atenção para o fato de que Paulo Emílio atribui em nota que "[...] esses e muitos outros dados relativos aos primórdios do cinema brasileiro se encontram no importante trabalho de Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro*", no qual apresenta como o enforcamento era um entretenimento esperado pelos habitantes da cidade. [1315]

Na apresentação do livro, Paulo Emílio congratula a generosidade do autor, que há mais de uma década dividia com os colegas os resultados de seus trabalhos: "Durante os últimos dez anos *A Bela Época do Cinema Brasileiro* impregnou toda aula, conferência, livro, ensaio, artigo, verbete de enciclopédia, filme ou programa de TV que tenha se interessado pelos primórdios do cinema no Brasil". É necessário salientar, contudo, que o diálogo entre Paulo Emílio e Vicente de Paula Araújo inicia no ano de 1960, como podemos perceber na carta de apresentação que envia ao historiador, apresentando seu trabalho, ainda com o título provisório *O cinematógrafo no Rio de Janeiro* (1896-1911), em carta datada de 22 de fevereiro de 1960.[1316] A partir daí, uma profícua correspondência é travada. O manuscrito e o índice são remetidos ao historiador, e já em 1968 Araújo anuncia a publicação do trabalho, cobrando Paulo Emílio do prefácio prometido.[1317] No prefácio, Paulo Emílio sinaliza como mérito do livro ter ordenado o volume de informações até então dispersas em um todo coerente, a partir do qual foi capaz de esclarecer o nascimento do cinema brasileiro, seus primeiros passos e sua "infância brilhante" (1908-1911), ou ainda apresentar o atestado de óbito desse momento de euforia, tema de profunda "significação cultural". Em suma, era um livro que contribuía para "nossa descolonização cinematográfica, que um dia chegará […]. Como a história de nosso cinema é a de uma cultura oprimida, o esclarecimento de qualquer uma de suas etapas ou facetas se transforma em um ato de libertação". [1318]

[1314] O PRÉSTITO do Marechal Floriano para o cemitério. Afonso Segreto. Rio de Janeiro: Paschoal Segreto & Irmãos, 1898.
[1315] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Panorama do Cinema Brasileiro*. Op. cit., p. 120.
[1316] ARAÚJO, Vicente de Paula. *Carta para Paulo Emílio Sales Gomes.* Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/CP 1074.
[1317] ARAÚJO, Vicente de Paula. *Carta para Paulo Emílio Sales Gomes.* Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/CP 1321.
[1318] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Apresentação.* ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 11.

Apesar dos esforços de Araújo, se mantinha inalterada a dificuldade em precisar a primeira vez que as imagens rodadas por Afonso foram apresentadas no salão dos Segreto, em decorrência de um incêndio que abateu o empreendimento. Em todo caso, como as pesquisas estavam em formação, o historiador deixa em aberto a possibilidade de que as vistas brasileiras tenham sido exibidas no interior, em outro empreendimento dos Segreto. Outro ponto obscuro que deveria ser considerado pelas pesquisas históricas era o destino incerto de Afonso Segreto, assim como a obscuridade dos nomes dos colaboradores que tomaram o seu lugar na produção, etc. Se encontrar informações sobre Paschoal e Gaetano era tarefa fácil, não se sabia "rigorosamente nada" sobre nosso primeiro realizador. "O desaparecimento de Afonso Segreto, e o silêncio que os parentes guardam entorno dele, fez com que seu nome caísse num quase total esquecimento". [1319]

No comentário ao caso de Afonso, Paulo Emílio compartilha com o leitor algumas das dificuldades encontradas ao buscar informações a partir de testemunhos, já não tão presentes na memória, dissipados pelos acontecimentos que já distavam seis décadas. Em todo caso, Paschoal e Gaetano se integraram e haviam deixado marcas profundas na vida da cidade, até repousarem em um "jazigo em mármore de Carrara, com figuras simbolizando a Arte Teatral e a Imprensa amparadas pelo Anjo da Morte". [1320] O cemitério aparece indiretamente como parte fundamental da fisionomia da cidade, mostra dos vínculos profundos entre ela e seus habitantes.

Entre 1896 e 1906, Paulo Emílio observa o desenvolvimento tímido das atividades cinematográficas no país, tanto em produção quanto em exibição, ambas limitadas ao eixo Rio-São Paulo, é explicada pelo "atraso brasileiro em matéria de eletricidade", noção presente no livro de Gastão Cruls, *Aparência do Rio de Janeiro* (1949), bibliografia tratada no curso Os filmes na cidade (1966). Será a partir da produção industrial de energia em março de 1907 que precipitará a instalação de aproximadamente 20 salas de exibição nos meses que se seguiram. Outro ponto importante retirado da obra de Cruls é a construção da Avenida Central, "[…] que já havia desbancado a velha Rua do Ouvidor como centro comercial, artístico, mundano e artístico da capital federal". [1321] A instalação do cinema e a conquista de seu lugar como entretenimento na vida das cidades é pensando em relação ao grande conjunto de transformações arquitetônicas que o Rio de Janeiro passava sob a prefeitura de Pereira Passos, assim como em compasso com a animação da vida social.

[1319] Ibidem, p. 121-22.
[1320] Ibidem.
[1321] Ibidem, p. 122.

A animação que a cidade vivia naqueles anos foi acompanhada da ampliação do circuito exibidor de filmes estrangeiros para, em seguida, estender atividades à produção cinematográfica. Entre os exibidores que se dedicaram à produção estavam os bicheiros italianos José Lablanca e Jácomo Rosário Staffa, os franceses Marc Ferrez e filhos, o alemão Cristóvão Guilherme Auler e o espanhol Francisco Serrador, seguindo a trilha aberta por Paschoal Segreto, todos eles estrangeiros. Segundo Paulo Emílio, "[…] tal entrosamento entre o comércio de exibição cinematográfica e a fabricação de filmes explica a singular vitalidade do cinema brasileiro entre 1908 e 1911". Implicava dizer que até aquele momento as atividades cinematográficas se resumiam aos "assuntos naturais", ou ao registro, como havia tratado na disciplina de *Linguagem, Estilo e Expressão Social* (1958), para finalmente realizar o que havia feito Méliès, Zecca e Porter ao dar vida aos filmes narrativos, "à ficção cinematográfica, ou melhor, à fita de enredo". [1322]

A partir de mais uma descoberta de Vicente de Paula Araújo, a comédia N*hô Anastácio chegou de viagem* (1908), de Júlio Ferrez, é afirmada como "[…] uma séria concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção", trazendo como tema cômico o caipira em visita à cidade grande em um curta-metragem de 15 minutos. Vinte dias depois, seria lançado o filme *Os Estranguladores*, de Antônio Leal, contando com 30 minutos de duração. Por algum tempo Leal foi apontado como "fundador e criador do cinema brasileiro", considerado ainda o primeiro operador, mas essas imprecisões haviam sido dissipadas pela pesquisa histórica de Araújo e amparada pelo comentário biográfico operado por Paulo Emílio ao descrever o processo que transformou o fotógrafo d'*O Malho* em cinegrafista. O êxito do filme de Ferrez o motivou a realizar duas comédias curtas, *Os capadócios da Cidade Nova* e *O Comprador de ratos,* mas foi o filme *Os estranguladores* que o colocou na liderança da produção de 1908. [1323]

Ao comentar *Os estranguladores*, Paulo Emílio retoma reflexões já empregadas no comentário aos filmes estrangeiros que se valem de temas correntes na sociedade, como episódios históricos, o assassinato de um duque ou crimes famosos que ambientavam a imaginação do público, aumentando ainda a inteligibilidade do filme e garantindo o seu sucesso comercial. No caso do filme de Leal, o historiador mostra como o estrangulamento dos empregados de um joalheiro na Rua da Carioca estava presente no imaginário dos habitantes da cidade: "Folhetos de literatura de cordel circularam logo com versos sobre a crueldade" dos assassinos e do triste destino das vítimas; os assassinos foram

[1322] Ibidem, p. 123.
[1323] Ibidem, p. 123-24.

cinematografados na detenção pela companhia Segreto, ou ainda o Teatro Lucinda, que outrora abrigara os Panoramas de Meirelles abrigaram as peças *Os estranguladores do Rio*, e os jornalistas Figueiredo Pimentel e Rafael Pinheiro publicaram o drama *A quadrilha da morte,* empregada como roteiro do filme de Leal. [1324]

Ao constatar que o filme foi possível comercialmente apenas após aproveitar como tema um crime famoso, ter sido tema central de cordéis (oral), teatro (imagem/texto) e literatura (texto), ou seja, atingindo um público de analfabetos e letrados, o tema propício pareceu valer o risco. E valeu. O "sucesso triunfal do filme" é atestado pelas "mais de oitocentas vezes" que foi exibido, o que demonstra a grande capacidade de se comunicar com o público ao se constituir como "empreendimento sem precedentes no cinema brasileiro". Após comentar o filme como expressão social, Paulo Emílio comenta questões técnicas, como a metragem, a descrição dos 17 quadros que possuía, seus temas e o nome dos atores, tanto o quanto foi possível comentar. Restava a indicação de que vários nomes dos filmes seriam constantes na produção cinematográfica do período. [1325]

O sucesso do filme de Leal revelou um filão, um veio a ser explorado por realizadores do eixo Rio-São Paulo, de tal modo que no ano seguinte, muitos produtores se dedicaram ao tema calcado em crimes famosos da época, como os dedicados ao *Crime da Mala*, o que motivou Marc Ferrez a enviar seu filho Júlio e seus artistas para São Paulo e Santos, a fim realizar as filmagens nos locais onde as distintas etapas do crime haviam ocorrido. Apesar de ter rendido alguns filmes, o cinema brasileiro não se especializou apenas nos "enredos de crimes". Em 1908 e 1911, Paulo Emílio afirma que no Rio "todos os gêneros de espetáculo cinematográfico" foram ensaiados: os melodramas tradicionais, os filmes patrióticos, dramas históricos, religiosos, carnavalescos e cômicos. [1326]A própria referência de Paulo Emílio a palavra espetáculo nos convida a destacar a clara continuidade entre os divertimentos e recreações que o historiador examina no século XIX, no curso Os filmes na cidade (1966), como o teatro, as festividades cívicas e religiosas, além de comédias como *As aventuras de Zé Caipora*, seguindo a trilha aberta por *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908) ao narrar as peripécias de um matuto na cidade grande.

Os gêneros cômicos e dramáticos em sua maioria haviam sido realizados por Antônio Leal e José Lablanca, proprietários da Photo Cinematographia Brasileira. Eles dominaram o mercado, mas não foram capazes de vencer Serrador e Auler no gênero de filmes cantantes ou

[1324] Ibidem, p. 125.
[1325] Ibidem, p. 125-26.
[1326] Ibidem, p. 126-27.

falantes, talvez pelo fato de que Serrador já se debruçava em experiências dessa natureza em 1908. De acordo com Paulo Emílio, muitos espetáculos estrangeiros que visitaram o eixo no início do século combinavam o cinematógrafo e o gramofone em suas apresentações, mas nos filmes brasileiros os artistas ficavam atrás da tela para acompanhar as imagens. No Rio de Janeiro filmes dessa natureza "foram produzidos às centenas", substituídos posteriormente pela "moda das operetas, mais ricas de enredo e movimentação". Títulos internacionalmente famosos foram adaptados para o cinema e apresentados centenas de vezes com uma "trupe completa de intérpretes atrás da tela". Multiplicavam-se também filmes sobre os mesmos temas que disputavam o público, como as versões de Leal e Auler da opereta *A Viúva Alegre*, do compositor Franz Lehár, de 1905. O título ainda renderia uma versão picante, imprópria para menores, senhoras e senhoritas, ou ainda a paródia *O Viúvo Alegre*, de Mauri. [1327]

A estratégia de se valer de uma opereta famosa como tema de um filme se desenvolveu ao explorar o erotismo como elemento atrativo, presente em outros espetáculos como a revista, a vitalidade da paródia, etc., como havia entendido Porter ao realizar sua autoparódia n'*O Pequeno Assalto ao Trem* (1904). Apesar do sucesso dos filmes de operetas no gênero falado e cantado os que caíram nas graças do público "[...] foram os filmes-revistas de atualidade política. Retornava-se, assim, à antiga tradição da revista de fim de ano, ilustrada não havia a muito por Artur Azevedo". De todos os filmes-revistas, Paulo Emílio situa *Paz e Amor* como o de maior êxito financeiro e publicitário, além de ser o primeiro filme a se enquadrar "verdadeiramente" no gênero por focalizar "as principais figuras e acontecimentos políticos e sociais". Paulo Emílio descreve o conteúdo do filme antes de tecer um comentário à Ismênia Mateos, atriz que havia protagonizado outros filmes cantados e por quem o público apresentava profundo entusiasmo por "[…] essa deusa que – segundo consta – tinha bela voz e uma plástica maravilhosa", [1328] talvez tão notável como outra deusa, aquela atriz francesa do Álcazar, Aimée, que quando partiu despertou a alegria geral das "mulheres de bem", como consta nos estudos sob a fisionomia que realiza para o curso Os filmes na cidade (1966). Ao traçar os dados biográficos da atriz, Paulo Emílio constata que à época em que faz sucesso no cinema ela já estava no auge de sua carreira artística:

> Os lineamentos de sua biografia assemelham-se aos de muitas atrizes de então: nascida no estrangeiro, a meninice nos meios teatrais, as andanças pela América do Sul, o encontro do amor no Rio… Perdurando ou não o amor, foi o Brasil que tantas daquelas "divas" prolongaram sua carreira no teatro, com incursões no cinema de mistura às vezes com o mundanismo elegante e boêmio da *belle époque*.[1329]

[1327] Ibidem, p. 127-28.
[1328] Ibidem, p. 128-29.
[1329] Ibidem, p. 130.

A mundanidade da vida das atrizes estrangeiras dos cafés-concerto e dos teatros da Rua do Ouvidor atravessa o século XIX e se apresenta como continuidade na biografia das primeiras atrizes a exercer fascínio sobre o público dos filmes brasileiros. O sucesso desses filmes foi "um canto de cisne", de tal modo que em meados de 1911, os últimos filmes cantantes, comédias e dramas foram produzidos e no ano seguinte, um filme sobre a Revolta da Chibata nem chegou a ser lançado, impedido pela censura: "encerrava-se assim […] um ciclo particularmente movimentado, talvez brilhante mesmo do cinema nacional". [1330]

Como não havia a mesma sociabilização das perdas que amparavam os cafeicultores, a grande maioria dos produtores abandonam as atividades cinematográficas, restando apenas Serrador ao se amparar na importação do filme estrangeiro. "Rompe-se a antiga solidariedade de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinematografia",[1331] tal qual havia se dissolvido na solidariedade entre os produtores de chapéus nacionais e os comerciantes, ao preferirem o feltro alemão à pele de coelho nacional, como consta nas anotações de Paulo Emílio em sua pesquisa histórica sobre o século XIX. Mas alguns "teimosos" como Leal e os irmãos Botelho "não desistem" e são eles os responsáveis por "[…] assegurar um mínimo de continuidade entre a época que se encerra em 1912 e a seguinte, que cobrirá os próximos dez anos". [1332]

A segunda época do cinema brasileiro, compreendida entre 1912 e 1922, apresenta os persistentes produtores dedicados à realização de filmes documentários e jornais cinematográficos de encomenda. As investidas na produção ficcional era resultado de seus próprios esforços, como ao retomar o filão dos filmes de enredo baseados em crimes famosos, "como convinha para atingir maior público", como *O Crime de Paula Matos*, que tratou do assassinato do industrial Adolfo Freire por Augusto Henriques, episódio que encontrou "muito eco na imaginação popular". Apesar da comprovada vitalidade do tema, o filme que mais havia se destacado no período foi *O Crime dos Banhados*, produzido em Pelotas e tratado por Paulo Emílio em seu artigo sobre os *Dramas e Enigmas Gaúchos*, que havia se inspirado em um episódio de lutas políticas que culminou no massacre de uma família inteira. No filme, o motivo do crime é associado a um roubo e os nomes dos personagens são fictícios, "[…] mas não se podia iludir o público com esses e outros disfarces diante de um

[1330] Ibidem, p. 131.
[1331] Ibidem.
[1332] Ibidem.

episódio que lhe era extremamente familiar; foi sem dúvida, devido a tal reconhecimento que o filme teve assegurada uma longa carreira". [1333]

O fato de Pelotas gozar de uma prosperidade econômica proveniente da industrialização do charque completa o retrato da localidade em que Francisco Santos possuía uma sala de exibição, filmava, interpretava, escrevia, produzia e dirigia seus filmes, até que com a I Guerra Mundial, a importação do filme virgem é interrompida, tendo no ano apenas mais um filme além de *Amor de perdição,* de Santos: o filme *A Estrangeira*, do então adolescente Henrique Pongetti, mas a pouco a pouco a atividade cinematográfica é retomada, sendo produzida uma dúzia de filmes durante a guerra, como enumerou Pery Ribas. [1334]

Nesse novo momento, aqueles que se dedicavam a atividade cinematográfica eram italianos, pertenciam "[…] à categoria daqueles imigrantes ricos de habilidade artesanal, sem os quais o desenvolvimento tecnológico brasileiro sem dúvida seria mais precário", mas cinegrafistas brasileiros finalmente fariam companhia aos Botelho na lista dos realizadores brasileiros, sendo os de maior relevo Luís de Barros no Rio de Janeiro e José Medina, em São Paulo. Ao descrever a biografia dos realizadores, dando ênfase à formação internacional de Barros e a paulista de Medina, Luís de Barros foi o que possuiu a maior carreira, encerrada apenas em 1966, mas apesar disso, sua maior "significação para o cinema brasileiro" residia nos dez primeiros anos de sua atividade, bastante significativa ao notarmos como faz o historiador ao analisar os dados quantitativos do período, ao apresentar uma média anual de 6 filmes produzidos, contando com o período de paralisação entre 1912 e 1914 e o pico de 17 filmes em 1917, acompanhada de uma brusca queda no anos seguinte.[1335]

Ao analisar a fisionomia dessas produções, Paulo Emílio destaca os filmes inspirados na literatura brasileira de Taunay, Olavo Bilac, José de Alencar e *A Moreninha*, de Joaquim Manoel Macedo, mas ao mesmo tempo nomes como o de Coelho Neto escreveriam enredos especialmente para os filmes, ou como o de Cláudio de Souza ao se aproveitar da participação simbólica do Brasil na guerra para produzir *Pátria e Bandeira,* que tratava da espionagem alemã no território nacional. O tema despertou o interesse das Forças Armadas, que colocou a sua disposição sua incipiente aviação. Outros filmes como *Pátria brasileira* se aproveitaram dessa "ingênua veleidade patriótica", mas o filme mais curioso teria sido *Le Film du Diable,* que se passava no Rio de Janeiro e na Bélgica invadida. O tema também inspirou a primeira animação brasileira, intitulada *O Kaiser*, além da realização de outros "ensaios patrióticos"

[1333] Ibidem, p. 132-33.
[1334] Ibidem.
[1335] Ibidem, p. 135.

como *O Grito do Ipiranga* e *Tiradentes.* Em conjunto, os filmes patrióticos exploravam aquele sentimento imperante nas manifestações cívicas à época da Guerra do Paraguai, notada por Paulo Emílio em seus estudos sobre o século XIX.

No período, o historiador assinala o surto dos filmes "mais ou menos históricos" ocupou o lugar das crônicas criminais, que retoma apenas seu prestígio em 1920 com o lançamento de *O crime de Cravinho*s, inspirado em um assassinato famoso, ou ainda *O furto dos 500 milhões*, que narrava a história de um assalto a um banco italiano sediado na capital paulista. Como características comuns, Paulo Emílio indica a rápida produção desses filmes com o objetivo de serem lançados ao mercado antes que o acontecimento perdesse o interesse documental, mas outros filmes que apresentavam "crimes imaginários" possuíam uma "ordenação mais trabalhada e lúcida". [1336]

Após os breves comentários sobre as características dos filmes do período, Paulo Emílio retoma o comentário aos filmes de Luís de Barros, como *Perdida*, que contava com a participação do famoso ator de teatro Leopoldo Fróes, ou ainda *Vivo ou Morto*, filme descrito a partir dos testemunhos prospectados a partir de entrevistas que eram "unânimes em reconhecer seu grande interesse". O melodrama "eivado de situações ridículas" contava com um elenco de prestígio e com "cenografias cuidadosamente montadas", aspectos que motivaram Paulo Emílio a associar o filme ao cinema francês anterior à guerra, amparado pela pesquisa documental e análise dos documentos fotográficos que haviam restado do filme, que segundo seus contemporâneos surpreendeu "pela vivacidade e agilidade da interpretação". A escassez de informações sobre os filmes de Barros produzidos entre 1914 e 1922 é explicada pela pouca importância conferida ao cineasta, de quem só conheciam à época os títulos de seus filmes. Era necessário aprofundar as pesquisas, reparar imprecisões e revelar aspectos de sua filmografia do período, que apesar de pouco conhecida e fragmentária, apontava a grande importância de Barros para o cinema do período, dado amparado pela atração que o cineasta exerceu sobre jovens como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e Antônio Tibiriçá. [1337]

No mesmo período, José Medina produziu 12 filmes onde pôde desenvolver suas habilidades filme a filme, ao contrário do observado na filmografia de Luís de Barros. No filme *Como Deus Castiga*, Medina retrata a Espanha à metade do século XIX, repleta de carrascos e inocentes, que muito bem poderiam atrair o público que visitava o Museu Dessort e suas representações das torturas medievais, ao final do século XIX, como tratou em seu curso. Em todo caso, o filme de Medina destacado por Paulo Emílio é *Exemplo Regenerador*,

[1336] Ibidem, p. 135-136.
[1337] Ibidem, p. 136.

"cujo enredo moralizante se desenvolve com relativa fluidez" ao narrar a história de um mordomo que simula um romance com a patroa para despertar o ciúme em um marido negligente, e com isso salvar o casamento. A fluidez do filme se devia à experiência realizada por Medina, que visava demonstrar as possibilidades da continuidade cinematográfica à época em que os filmes brasileiros apresentavam divisões episódicas bastante rígidas. Apesar do modo de produção ter sido bem sucedido, realizado em poucas horas, Paulo Emílio destaca que nada indica que Medina tenha empregado o aprendizado na realização de filmes mais ambiciosos. [1338]

Após alocar devidamente Luís de Barros e José Medina na história do cinema brasileiro, Paulo Emílio comenta a importância de Vittorio Capellaro, responsável pela realização de filmes inspirados em obras literárias brasileiras, cujo sucesso atestava a penetração dos temas literários em uma sociedade ainda majoritariamente analfabeta, mas que travava contato com essas obras nos serões literários e leituras domésticas para a família, como pontuou no curso Os filmes na cidade (1966). Das produções de Capellaro, apenas *O Caçador de Diamantes* (1933) sobreviveu, de tal modo que a interpretação da "crítica histórica" de seus primeiros filmes se baseava muito no filme sobrevivente, interpretando-os "à luz do pesado academicismo dessa produção tardia", mas o exame dos filmes a partir da crítica contemporânea poderia revelar que filmes de Capellaro como *Iracema*, *O Guarani*, *Inocência*, etc., "[…] tivessem a graça e o frescor que faltaram a esse *Caçador de Diamantes*". [1339]

Dos filmes inspirados na literatura brasileira, Paulo Emílio destaca *Lucíola*, de Antônio Leal, semelhante em alguns aspectos a *Vivo ou Morto*. Tratava-se de um "melodrama mundano" em que a atriz Aurora Fúlgida interpretava a "heroína de Alencar", que havia cativado a imaginação de toda uma geração de estudantes com seu erotismo (1916-17), tal como afirmaram posteriormente aqueles que se dedicaram à crônica cinematográfica. A atriz era mais uma estrangeira que havia ligado seu destino ao Rio de Janeiro por um amor, entre as tantas atrizes estrangeiras do período, como Antônia Negri, ou a portuguesa Otília Amorim, que aparecia nua no filme *Alma Sertaneja* (1919), de Luís de Barros, trazendo o erotismo dos cafés-concerto ao cinema. Apesar do feito memorável, Paulo Emílio afirma que a precursora na "audácia" foi Miss Ray, ao aparecer "[…] nua numa sequência com o demônio no *Le Film du Diable*".[1340]

[1338] Ibidem, p. 137-138.
[1339] Ibidem, p. 138.
[1340] Ibidem, p. 139.

Ao associar a nudez ao diabo, o filme poderia, como apontou anos antes na aula *Humanismo e Erotismo* (1958), ministrada no curso para os cineclubistas, relacionar o erotismo ao pecado, ao mal, ao vício, mas o que realmente importa dizer é que Miss Ray e Otília Amorim foram as pioneiras, assim como Vilma Banky, Constance Benneth e Ruth Roland no cinema estadunidense. Ainda sobre as atrizes, Paulo Emílio elenca o nome das brasileiras Iolanda Dini e Ida Kerber como as mais expressivas do período. No que se refere aos atores, não havia nada "especial a registrar", apenas o fato de que assim como "[...] o fenômeno das atrizes principais, quase todos os astros são estrangeiros oriundos do teatro, predominando no Rio os portugueses e em São Paulo os italianos". [1341]

Ao pensar a segunda época do cinema brasileiro em comparação à importância e ao brilho da primeira, findada em 1911, Paulo Emílio afirma que, apesar da expansão do circuito exibidor, as coisas haviam se complicado para os produtores, que conseguiam espaço nas salas de exibição apenas pela "benevolência" de um ou outro exibidor, afinal a antiga solidariedade há muito havia sido rompida. Do mesmo modo, a aproximação de homens notórios com o cinema, como Olavo Bilac e Coelho Neto, havia se restringido à animação observada em 1917. Para o historiador, a realização de filmes de enredo no período havia sido "[…] precária e escassa; os sessenta filmes posados encerram uma porcentagem considerável de curtas-metragens, destinados às vezes a mais variada publicidade comercial, indo desde a propaganda de loteria até a divulgação de remédios contra a sífilis". [1342]

As produções contavam com toda a contribuição que poderiam esperar da imprensa: o completo silêncio sobre a "atividade marginal" que se transformou a produção cinematográfica. Como exemplo, Paulo Emílio cita o projeto de um filme histórico sobre o Centenário da Independência que não havia saído do papel, discutia-se que a produção deveria ficar sob a responsabilidade de uma empresa estrangeira: "Tudo correu como se não existissem no Brasil pessoas capazes de realizar um filme posado". Restou ao cinema participar das festividades "em forma de documentários e jornais de atualidade", suscitando muitas encomendas dessa ordem aos profissionais brasileiros, o que deixava claro que no Brasil "o único cinema possível era o natural", situação "melancólica" que abriria a terceira fase do cinema brasileiro apontada pelo historiador, compreendida entre 1923 e 1933. [1343]

A análise do terceiro período cinematografico nacional é introduzido a partir do comentário às posições que Mário Behring, editor da revista *Selecta* e Paulo Lavrador, editor

[1341] Ibidem, p. 140.
[1342] Ibidem, p. 140-41.
[1343] Ibidem.

da revista *Para Todos…* nutriam pelo filme brasileiro: o maior desprezo. Paulo Emílio observa como paradoxo o fato de que será nessas publicações que se desenvolveu a primeira campanha sistemática em favor dos filmes ficcionais nacionais. A "curiosa contradição" é explicada pelo historiador a partir da combinação entre a postura liberal da revista associada à paixão de jovens defensores do cinema brasileiro, como Pedro Lima, na *Selecta* e Adhemar Gonzaga, na *Para todos…,* que mais tarde, já na Revista *Cinearte,* "[…] procuraram orientar e conjugar a ação de grupos em geral jovens, ignorando-se uns aos outros, dispersos pelo país". A tentativa de Gonzaga e Lima em estabelecer relações de solidariedade em favor do cinema nacional em escala nacional marca, segundo a perspectiva de Paulo Emílio, "[…] uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda, teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em movimento de cinema brasileiro". [1344]

Paralelamente a essa tomada de consciência, Paulo Emílio observou que quantitativamente a produção de filmes ficcionais havia dobrado em relação ao período anterior. Igualmente, o surgimento dos primeiros clássicos do cinema brasileiro demonstrava que o desenvolvimento qualitativo no período havia sido ainda maior. Para explicar esse fenômeno, o historiador aponta como fundamental a coexistência entre o mudo e o falado entre 1929 e 1933, sendo 1930 o ano de maior produção, um quarto do total produzido em todos os dez anos, para em 1934, novamente colapsar, como em 1911 e 1921. A fim de melhor representar a "pujança", é central comentar "[…] o aparecimento de focos de criação em pontos diversos do território além de Rio e São Paulo", como Campinas, Recife, Belo Horizonte, além de pequenas cidades do interior como Pouso Alegre e no estado do Rio Grande do Sul. [1345]

Ao dirigir sua atenção ao interior mineiro, especialmente Pouso Alegre, Paulo Emílio traça um perfil da atividade cinematográfica de Francisco de Almeida Fleming, membro de uma família abastada proprietária de salas de exibição. Em sua ação cinematográfica, Fleming realizou filmes ambiciosos para as condições técnicas presentes na região ao realizar "reconstituições de época", como ao filmar *Paulo e Virgínia,* adaptação da obra literária de Bernardin de Saint-Pierre (1788). A "bisonha adaptação do então popularíssimo romance" produziu como resultado "melodramas que beiravam o cômico involuntário", mas que "apesar de suas falhas e imperfeições" asseguravam a entrada "honrosa" do realizador para a história

[1344] Ibidem, p. 142.
[1345] Ibidem, p. 142-43

do cinema brasileiro. O critério que vale para *Sertão* (1950) vale para Fleming, ao não figurar como critério decisivo a perfeição no que se refere à história, mesmo se considerássemos o "grotesco de certas cenografias ou o tom carregado das situações": o filme apresentava como qualidade o talento de Fleming como diretor de cena, "[…] bem como a sutileza que soube imprimir à pantomima e à mímica dos intérpretes". [1346]

De Belo Horizonte, o exemplo de Igino Bonfioli era revelador, pois refletia o caso do imigrante italiano imaginoso que havia angariado recursos com a produção de documentários oficiais para a Exposição do Centenário, mas a atividade de Belo Horizonte nesse momento havia conseguido repercussão local. Ao refletir sobre a produção mineira, Paulo Emílio indica a relação entre a produção da capital e a da cidade de Pouso Alegre a partir da presença de Fleming e do ator Paulo Rosanova em produções realizadas nessas localidades. O mesmo não poderia ser dito sobre Guaranésia, cidade de Américo Masotti e dos "pitorescos aventureiros" Rolando e Kerrigan, mas tudo poderia sobre Cataguases, a cidade que havia dado real importância ao movimento cinematográfico mineiro, onde Pedro Comello, também do "tipo humano" já definido por Paulo Emílio, o do "artesão italiano experiente e empreendedor", responsável por iniciar Humberto Mauro, "a primeira personalidade de primeiro plano revelada pelo cinema brasileiro". [1347]

Ao pensar nas primeiras realizações da dupla, Paulo Emílio comenta o sucesso local do filme *Na primavera da vida*, que narrava o contrabando de cachaça em outra cidade do interior, o Rio Pomba. O sucesso local desse tema local atraiu o interesse de comerciantes locais, fato que tornou possível a produção do filme *Tesouro Perdido*, realizado apenas por Mauro em decorrência de um desentendimento com Comello, pai da atriz Eva Nil, que à época atuava em filmes de Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Nesse momento, em 1927, o destino de Mauro se encontra com o de Gonzaga e Lima, ao completar sua formação artística a partir da leitura da Revista *Cinearte*. Ao tecer o comentário, Paulo Emílio demonstra como Mauro, após estabelecer o diálogo com o público local, ampliou seu horizonte artístico ao se inteirar das discussões colocadas pela revista e aprimorar sua atividade no filme *Tesouro Perdido* (1927), produção que marca "a primeira carreira contínua, coerente e bela que o cinema do Brasil conheceu". Nessa "fase" da carreira de Mauro, Paulo Emílio ainda elenca *Brasa Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929), filmes em que Edgar Brasil já integrava sua equipe. Tratava-se ninguém menos que "[...] o primeiro cinegrafista brasileiro a igualar e

[1346] Ibidem, p. 143.
[1347] Ibidem, p. 143-44.

ultrapassar os melhores artesãos estrangeiros que trabalhavam no Brasil, como Rossi e Benedetti". [1348]

Após situar a produção de Mauro no cenário mineiro e sua ligação com a ideologia da revista *Cinearte*, Paulo Emílio comenta a produção gaúcha, representada por Eugenio Kerrigan, Eduardo Abelim e José Picoral, que dos três foi o menos intrigante. Abelim, já tratado nas páginas do *Suplemento Literário* aparece melhor apresentado: foi chofer de táxi, ator, diretor, produtor, fotógrafo, "palhaço de pequenos circos ambulantes", mas "sobretudo foi um sedutor", como havia destacado uma antiga atriz que havia se enveredado "pelo mau caminho" após conhecê-lo, entrevista oral que o permitiu discutir os limites da memória e a discrepância entre os testemunhos mais acentuada que havia encontrado até então, ao realizar as entrevistas com antigas personalidades do cinema: "A modesta aventura de sua vida aproxima-o de numerosos tipos semelhantes que episodicamente transitaram pelo pobre cinema nacional." [1349]

Sobre Kerrigan, figura também tratada no *SL*, o historiador observa a maior envergadura do realizador ao associar seu nome ao "ciclo mineiro" e campineiro, oportunidade para "delinear sua fisionomia". No Rio Grande do Sul, o nome de Kerrigan aparece associado ao de Abelim, especificamente no filme *Amor que redime*, o maior sucesso gaúcho do período. Ao analisar as críticas de Pedro Lima e Fridolino Cardoso, Paulo Emílio observa que os críticos sugerem que o cinema deveria seguir a mesma linha apresentada pelo filme, "um melodrama urbano, moralista e sentimental". Do Rio Grande do Sul, sabia-se muito pouco de filmes como *Revelação,* sobre o qual se conhecia apenas o enredo, escrito por Lobo da Costa, responsável pelo argumento e produção de outros filmes do período, assim como de alguns nomes de artistas nos elencos. [1350]

Ao pensar no conjunto de produções do período, Paulo Emílio constata que o ciclo pernambucano havia fabricando treze filmes nos oito anos de um movimento que possuía seu epicentro nos nomes de dois jovens ourives, Edson Chagas e Gentil Roriz. Tratava-se de um movimento de 30 jovens entre 20 e 25 anos, composto por "[...] jornalistas, pequenos funcionários, comerciantes, artesãos, operários, atletas, músicos, atores de teatro...", que resultou na formação de ao menos nove firmas sucessivas em meio a brigas e ressentimentos, mas de onde surgiram estrelas como Almeri Esteves e Rilda Fernandes, conhecidas pelos leitores da *Cinearte*, onde se destacava também o nome do argumentista, ator e diretor Jota

[1348] Ibidem, p. 145-46.
[1349] Ibidem, p. 145-46.
[1350] Ibidem, p. 146- 47.

Soares, que mais tarde se tornou o primeiro cronista da história do movimento, ao registrar seu testemunho dessa época bastante rica e efervescente. Segundo Paulo Emílio, os primeiros filmes como *Retribuição* (1925) e *Jurando vingar* (1925) "eram aventuras e tesouros escondidos", e havia ainda alguns personagens que lembravam caubóis. Notam-se também temas regionais, como os jangadeiros de Aitaré, da cultura da cana de açúcar e do poder dos coronéis, mas será no filme *Filho sem mãe* (1925) que aparece um cangaceiro. Recife é assunto em "melodramas mundanos de grande cidade" e "alvo da comédia satírica *Herói do século XX* (1926), onde Pedro das Neves imitava Buster Keaton". [1351]

Além da comédia, o cinema pernambucano também explorou o exotismo e o drama religioso, apesar das "precárias condições técnicas, artísticas e econômicas" que eram enfrentadas pelo "fervor juvenil e o orgulho regional" dos envolvidos na produção distribuída quase que exclusivamente no estado. Amparando-se na pesquisa de Lucilla Bernardet sobre o cinema pernambucano entre 1922 e 1931, defendido apenas 4 anos depois, em 1970, Paulo Emílio afirma que os suntuosos lançamentos da produção local possuíam significação similar ao carnaval, as regatas ou as mais importantes partidas de futebol, de tal modo que as receitas geradas nessas ocasiões eram suficientes para o custeio da produção, restrita porém à distribuição local. [1352]

O comentário ao ciclo pernambucano concentra-se na importância do caráter regional do empreendimento, conectando temas regionais que preenchiam demandas psicológicas de um público que se reconhecia com eles, que os consumia, afinal, a produção era a expressão direta da sociedade pernambucana, de sua fisionomia, base de seu sucesso comercial e local. Ao comentar o ciclo de campinas, a organicidade entre esses filmes e o público, ou talvez seu caráter popular, encontre força na menção a Amílcar Alves, intelectual campineiro, 40 anos de idade, jornalista, filólogo, poeta, dramaturgo, que já possuía comédias populares e ainda "liderava todo o movimento campineiro de teatro amador". [1353]

De toda a sua obra teatral, *João da Mata* é apontada como produção central de sua carreira. A peça era "um drama regional com diálogos impregnados do dialeto caipira", o que sem dúvida ampliava sua capacidade de se comunicar com o espectador local e regional, tanto é que havia sido em Campinas, ou seja, no contexto local, que Amílcar Alves encontrou todas as condições necessárias para sua adaptação ao cinema, em "matéria financeira, artística e mesmo técnica". Segundo Paulo Emílio, o filme *João da Mata* (1923) "[…] não só conservou

[1351] Ibidem, p. 147.
[1352] Ibidem, p. 148.
[1353] Ibidem, p. 148-49.

e transmitiu a visão da realidade cabocla que a peça continha, mas realçou os seus valores", como fica evidente ao salientar que os custos da produção do filme foram contemplados com o sucesso de bilheteria em Campinas e nas cidades vizinhas, para posteriormente ser exibido na capital do Estado, ampliando seu lucro. Na capital do país, apesar de não ser explorado comercialmente, o filme contou com a "mais calorosa crítica nos jornais cariocas". [1354]

Ao interpretarmos o encadeamento da exposição de Paulo Emílio, percebemos como estão traçadas questões fundamentais no que se refere à produção, distribuição e consumo desses filmes locais. Seu sucesso deve-se à apresentação de um tema capaz de expressar a fisionomia artística e psicológica de sua comunidade, explicada pelo sucesso de público e pelo apoio financeiro com o qual contou para a produção. Apenas após consolidar seu sucesso local, o filme pôde contar com a boa recepção comercial do filme em São Paulo e de crítica no Rio de Janeiro, estando os custos de produção pagos pela recepção local, o mesmo que ocorria com os filmes estrangeiros ao desembarcar em nossos portos, com os custos previamente cobertos pela bilheteria angariada em seus países de origem. Está evidente a importância do caráter local como ponto de partida, para posteriormente se prolongar e encontrar a adesão de públicos e da crítica de cinema de outras localidades.

O sucesso "comercial e artístico" do filme é apresentado por Paulo Emílio como o estopim de todo o movimento campineiro, que atraiu nomes como o de Kerrigan, apresentado agora com o seu nome de batismo apresentado por Georges Sadoul a partir das pesquisas de Caio Scheiby. Kerrigan realizou em Campinas o "melodrama rural" *Sofrer para gozar*, uma das cinco produções realizadas na entre 1923 e 1926. Já em São Paulo, entre 1922 e 1933, a cidade havia produzido cinquenta filmes e com isso ultrapassou quantitativamente a produção carioca: "Em matéria de qualidade, tem-se a impressão de que são numerosas as fitas de mérito razoável, mas extremamente raras as obras marcantes". [1355]

Na cidade, o historiador apresenta José Medina, Gilberto Rossi e Canuto Mendes de Almeida como os nomes mais expressivos do período, quando juntos realizaram o filme *Do Rio a São Paulo para casar* (1922), antes do grupo se dispersar. Dos três, o primeiro nome a ser comentado com maior profundidade é o de Canuto Mendes de Almeida, responsável pela direção da "comédia dramática" *Fogo de Palha* (1926), concentrada na figura do caça-dotes, tema comum à sociedade paulista do período, situada entre a aristocracia e a burguesia industrial que então se consolidava na cidade. Além de se dedicar à produção, o diretor também se dedicou à crítica de cinema em jornais e foi ele ainda o autor do primeiro livro de

[1354] Ibidem, p. 148-49.
[1355] Ibidem, p. 149-50.

cinema, *Cinema contra cinema*, publicado em 1931, fato que o transformava em uma "das personalidades mais consistentes" do período, embora os seus filmes não fossem "excepcionais". Já a colaboração entre José Medina e o fotógrafo Gilberto Rossi havia rendido *Fragmentos da vida* (1929), adaptação literária de um conto de O. Henry transposta para a paisagem local, tal qual fizera Arthur Azevedo em suas paródias das operetas e revistas estrangeiras. Ao pensar as qualidades fotográficas de Rossi presentes no filme, Paulo Emílio tece um comentário às qualidades estéticas do filme *O segredo do corcunda* (1924), drama situado em uma fazenda de café, outra paisagem própria dos paulistas e presente no imaginário da localidade. [1356]

No contexto, outro nome de destaque foi o do industrial Adalberto Almada Fagundes, criador do que se poderia chamar de primeiro estúdio de cinema do país, no bairro da Barra Funda, onde procurou estabelecer relações com os diferentes grupos que se dedicavam a atividade. O único filme produzido foi *Quando elas querem* (1925), no qual apresentava um tema moderno, fundamentado em conflitos industriais apresentados em uma linguagem que provavelmente foi "a mais evoluída no seu tempo", mas apesar das qualidades, o filme "industrialmente, foi um parto da montanha". Além do único filme que realizou Fagundes também possuía "preocupações artísticas, gostava de teorizar sobre a obra de arte", de modo que impressionou o grupo *Cinearte* com seus escritos. [1357]

Diante dos desdobramentos do cinema paulista, Paulo Emílio comenta que deveria parecer bastante antiquado ao público o estilo do então veterano Vittorio Capellaro, ao filmar uma nova versão de *O guarani* (1926) e "o tardio" *Caçador de diamantes* (1933), prolongando a linha de "reconstituição" presente já no segundo período, como o "insólito" *Anchieta entre a religião e o amor* (1931), uma espécie de filme religioso e erótico. Outros filmes de "reconstituição histórica" como *Alma do Brasil* (1932), um documentário sobre as forças armadas na Retirada da Laguna, produção sobre o episódio histórico da Guerra do Paraguai (1864-1870). O filme abre caminho para um gênero definido como filmes cívicos e militares, apropriando-se da atração exercida um século antes pelas festas cívicas e militares. "Filmes patrióticos" como *Amor e patriotismo* (1930) e *Alvorada de Glória* (1931) contavam com a participação de membros importantes das Forças Armadas. [1358]

Assim como os filmes patrióticos prolongam e exploram o gosto do público pelos festejos cívicos, as "fitas religiosas" como *Rosas de Nossa Senhora*, de Pascuale di Lorenzo,

[1356] Ibidem, p. 150-51
[1357] Ibidem, p. 151-52.
[1358] Ibidem, p. 152.

que também explorou outra tendência do momento como o "filme policial" *O mistério do dominó negro* (1927), ambientado no carnaval paulista, "[...] receberam severo julgamento da crônica, na modestíssima medida em que foram vistas". No caso do realizador Antônio Tibiriçá, a adesão do público não foi um problema, ao se apropriar do interesse gerado pelos espetáculos aeronáuticos no filme *Hei de vencer* (1924), do gênero aventura, com aviões pilotados pelos futuros heróis nacionais Anésia Pinheiro Machado e João Ribeiro de Barros. Já com *Vício e Beleza* (1927), filme inconveniente para senhoras explorava aquele gênero de filmes estrangeiros que se apresentavam como científicos, mas que na verdade eram filmes eróticos, o que ocasionalmente atraia a ação da censura. Mas diferente desse gênero de filmes estrangeiros, *Vício e beleza* era "mais ambíguo", de tal modo que "sem maiores empecilhos" fez uma carreira rendosa "em todo o território nacional", e no Uruguai e na Argentina. Dos filmes comentados por Paulo Emílio no período, *Vício e beleza* (1927) é central pelo fato de explorar o exotismo e o erotismo de modo ambíguo, característica que o tornava mais palatável que os filmes científicos mais explícitos. [1359] Era um modo nacional de explorar a tendência, associando-se à imagem longínqua daquelas atrizes francesas da Rua do Ouvidor.

O sucesso do filme chamou a atenção dos produtores, que passaram a se dedicar à produção de filmes que tratavam da presença exótica dos vícios elegantes aliado ao erotismo, como os filmes *Veneno Branco, Morfina, Messalina, Depravação*, etc., os dois últimos de Luís de Barros, "quem tudo tentou em matéria de gêneros cinematográficos". Em 1923, filmou "[...] uma farsa no gosto americano, uma peça típica brasileira e uma aventura sem nacionalidade", mas a pluralidade experimentada não favoreceu que continuasse na produção, apenas retomada com a produção dos primeiros filmes falados do país, como *Acabaram-se os otários* (1929), *Lua de mel* (1930) e *O babão* (1931), estrelados pelos atores Genésio Arruda e Tom Bill: "Alcançou êxito duradouro o personagem encarnado por Genésio Arruda, oriundo – como tantos outros caipiras do cinema e do teatro – do popular Jeca Tatu, de Monteiro Lobato". Na produção paulistana, Paulo Emílio observa ainda outro tipo de farsa cinematográfica, como o filme *A lei do Inquilinato* (1927), de Willian Schocair e *Filmando fitas* (1926), de Antônio Rolando, "próximas das tradições do circo e do teatro ligeiro nacional". Ao observar a experiência internacional dos realizadores no cinema estadunidense, Paulo Emílio conjectura que essas comédias "contivessem sugestões aproveitáveis" para a formação do cinema brasileiro. [1360]

[1359] Ibidem, p. 153-54.
[1360] Ibidem, p. 154.

Dos ciclos cinematográficos analisados no terceiro período de nosso cinema, Paulo Emílio deixa para tratar por último do ciclo carioca, e não por acaso. No período entre 1923 e 1933, a produção carioca em alguns momentos havia produzido menos filmes que Pernambuco e Minas Gerais, além de São Paulo. No contexto, apenas o cineasta Paulo Benedetti, "um daqueles últimos técnicos italianos da velha raça dos pioneiros", trabalhou com certa continuidade. Benedetti adquire em 1924 um laboratório bastante lucrativo ao prestar serviços de inserção de letreiros em filmes estrangeiros para posteriormente, se dedicar à produção e se associar a realizadores italianos de sua confiança, como Vittorio Verga. Mas no conjunto de sua obra, o que o produtor "[…] fez de mais importante, artisticamente, foi criar condições para a realização de *Barro Humano* (1931), filme dos jovens Paulo Vanderley, Álvaro Rocha, Pedro Lima e Ademar Gonzaga, da *Cinearte"*, realizado em condições "quase amadorísticas", mas que ao lado de *Brasa Dormida* (1929), de Humberto Mauro, produzido em Cataguases, dava mostras de que "[...] o cinema brasileiro começava a dominar os recursos narrativos […] quando toda a linguagem cinematográfica, laboriosamente construída durante vinte anos na Europa e na América do Norte, já se encontrava condenada pela revolução sonora". [1361]

O caráter tardio do cinema brasileiro se manifesta no fato de que após o advento do falado, filmes silenciosos continuaram sendo produzidos até 1933, que apesar de que alguns deles contassem com sonorização de discos, permanecia inalterado o fato de que eles haviam sido concebidos dentro das normas do cinema silencioso. A maturidade alcançada pelo cinema brasileiro em matéria de linguagem cinematográfica havia chegado tarde demais – antes tarde do que nunca – uma manifestação clara do subdesenvolvimento em matéria cinematográfica. Nesse contexto, Paulo Emílio interpreta o nascimento da Cinédia como "consequência e prolongamento" da revista *Cinearte* e da campanha em defesa do cinema nacional promovida por seus cronistas e que acabaram atraindo nomes de outros ciclos, como o de Gentil Roiz, de Pernambuco, Gabus Mendes, de São Paulo e Humberto Mauro, de Cataguases, com o filme *Lábios sem beijos* (1929), e de certo modo o *filme Limite* (1930), de Mário Peixoto, também aparece vinculado ao estúdio. Mas será Mauro quem, com o filme *Ganga Bruta* (1933), "[…] o melhor filme que realizara até então, e uma das indiscutíveis obras-primas de nosso cinema". [1362]

Em seu panorama, até o momento, é apenas ao filme que Paulo Emílio se refere como obra, todos os títulos que elencou até aqui são chamados de filmes. Implica dizer que Mauro

[1361] Ibidem, p. 149-50.
[1362] Ibidem, p. 156.

conseguiu ao mesmo tempo, fazer um filme com uma efetiva linguagem cinematográfica dentro do desenvolvimento de um estilo próprio, observado na analise dos filmes anteriores ao tratar de um conteúdo retirado de nossa vida social; Em outras palavras, Mauro cumpre com os requisitos mínimos para que se pudesse falar de cinema, de linguagem, de estilo e expressão social que no conjunto lhe confere a denominação "obra", mas que no conjunto da cinematografia brasileira era "um belo exemplo em 1933 de um cinema morto", que havia florescido tarde demais. No último ano do período destacado, o historiador comenta a produção de Gonzaga e Mauro do filme *A voz do Carnaval* (1933), filme de estreia de Carmen Miranda, ao trazer ao cinema a fisionomia de toda brasilidade representada por uma atriz portuguesa em um momento que a produção nacional entrava novamente em crise, mas não impediu que o filme anunciasse "[…] agudamente uma das principais direções que tomaria o filme brasileiro na sua luta pela sobrevivência num mercado invadido pelas fitas importadas". [1363]

5.6 – A chanchada, o cangaço e a experiência industrial paulista

Ao iniciar sua abordagem sobre o quarto período histórico do cinema brasileiro, Paulo Emílio estabelece um recorte temporal compreendido entre 1933 e 1949, período em que a produção nacional quase se restringe exclusivamente ao Rio de Janeiro. Nesse período, foi realizado em São Paulo um filme de nome sugestivo para o cenário: *A Eterna Esperança*, de Gilberto Rossi que contava com o palhaço Arrelia, e outro filme de Oduvaldo Viana, mas o grande volume de mais de 120 filmes produzidos no período se concentra no Rio de Janeiro. Do ponto de vista artístico, Humberto Mauro é o nome de maior relevo, ao trabalhar para a produtora Carmen Santos, diretora da Brasil Vita Filmes, dirige os filmes *Favela dos meus amores*, *Cidade Mulher* e *Argila*, sendo o primeiro o mais importante ao voltar o cinema brasileiro "[...] aos morros cariocas, não para procurar celerados, como fez a polícia em *A joia maldita*, mas para simplesmente contemplar com simpatia e lirismo uma parcela do povo", [1364] o que em matéria de cinema brasileiro, constituiu-se como o ponto de partida explorado mais tarde por Nelson Pereira dos Santos.

Com o fim da associação com Carmem Santos, Mauro realiza "reconstituições históricas" por encomenda de instituições públicas, interessadas em filmes com função cívica, como *Descobrimento do Brasil* e *Os Bandeirantes*, temas fundamentais para a formação e

[1363] Ibidem, p. 156-57.
[1364] Ibidem, p. 157.

fortalecimento do estado nacional a partir de "um frescor no tratamento histórico" raro também em outras cinematografias, até finalmente se dedicar aos filmes educativos e documentários para o INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo,[1365] tema explorado a fundo por Eduardo Morettin no livro *Humberto Mauro, Cinema, História*.[1366] Se o emprego oficial garantiu certa continuidade de Mauro no trabalho cinematográfico, foi Wallace Downey associado à Cinédia que produziu filmes como o musical *Coisas Nossas* (1931), "o primeiro grande êxito do cinema falado brasileiro" e será a partir da associação entre a Cinédia e Downey que atores como Mesquitinha, Oscarito ou Grande Otelo foram lançados e "que assegurarão ao filme nacional um contato com o público há muito perdido". [1367]

À época de D. Pedro I havia o consenso entre a literatura de viagem de um Carl Schlichthorst (1824-26) ao testemunhar a qualidade da música brasileira, erudita nas igrejas e viva nas ruas entre livres e escravos. O gosto pela música era uma das fisionomias delineadas em sua investigação histórica sobre o gosto do público brasileiro no século XIX, de tal modo que os filmes musicais da Cinédia eram a expressão psicológica, histórica e social desse elemento fundamental, "[…] uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de 'chanchadas'". Ao lado da música, o carnaval é outra fisionomia da cultura brasileira que resulta da combinação de traços contínuos presentes em festejos cívicos, religiosos, divertimentos, revistas, operetas, tanto figurativo quanto performático, como podemos interpretar a partir da reconstituição realizada de seus estudos e anotações para o curso Os filmes na cidade (1966). Essa era uma das razões pelo "interesse e comunicabilidade de *Bonequinha de Seda* (1936)", de Oduvaldo Viana, apesar de que "esse tipo de comédia ligeira" não tenha sido explorado a contento pelos produtores, assim como se passou com o "melodrama musical", apesar do "prodigioso e duradouro êxito popular de *O Ébrio* (1946), de Vicente Celestino e Gilda de Abreu". Além desses filmes populares, uma "fita dramática" como *Pureza* (1940), baseada no romance de José Lins do Rego, representava a tentativa da Cinédia em fazer um drama de "nível mais alto". [1368]

Temos aqui a clara distinção entre duas opções, a primeira para atender critérios comerciais, e por isso mesmo expressar elementos populares, e da segunda, orientada por critérios artísticos estrangeiros, na melhor e nobre tradição da linguagem literária. Como

[1365] Ibidem, p. 158.
[1366] MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Editora Alameda, 2013.
[1367] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Panorama do Cinema Brasileiro*. Op. cit., p. 158.
[1368] Ibidem, p. 159.

propósito de elevar o cinema brasileiro, o nome de Raul Roulien é recuperado de suas memórias à época de *Clima*, quando no contato imediato com o filme sentiu vontade de vaiar a produção. Mas com distanciamento histórico, o exame do contexto atestava a "preocupação de qualidade" dos filmes *Grito da Mocidade* (1936) e *Aves sem ninho* (1939). A experiência estrangeira do ator em Hollywood, onde obteve "relativo sucesso", se apresenta como sutil explicação para essa preocupação com a qualidade, ao menos técnica e narrativa, mas uma série de incêndios consumiu filmes em preparação como *Jangada* (1949). [1369]

Após traçar as ambições em jogo, Paulo Emílio examina quantitativamente a produção das "fitas de enredo", atestando que nos anos 1930 a produção foi modesta, para posteriormente, no alvorecer da década de 1940, quase cessar. O ano 1942 marcava a retomada da produção com dois títulos realizados, que nos anos seguintes manteriam o crescimento até atingir o número de 20 filmes por ano, em 1949. No lugar da Cinédia, assume a Atlântida como companhia de maior importância do período, ao apresentar em sua primeira produção *Moleque Tião* (1943) o tom que seria explorado nos primeiros filmes da companhia de Moacir Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo: "a procura de temas brasileiros e relativo cuidado na fatura dos trabalhos". [1370]

Apesar da nobre iniciativa ao tentar unificar os temas explorados pelas produções médias a preocupação com a qualidade técnica e narrativa, não tardou para que a chanchada imperasse nas preocupações da empresa, particularmente após a associação com a "poderosa cadeia de exibição" do grupo de Luís Severiano Ribeiro. "Esse encontro entre a produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911", ou seja, o comércio e a sobrevivência falaram mais alto do que as preocupações formais, ainda mais quando encontrou segura distribuição no mercado local, regional e nacional. Segundo Paulo Emílio, "[…] o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos", para a repulsa de "críticos e estudiosos".[1371] Mais uma vez, temos a demonstração clara da divisão das demandas específicas de cada público, ao satisfazer o público leigo e repudiar o especializado.

É interessante notar que Paulo Emílio se refere à chanchada como um fenômeno, afastando o gênero de qualquer associação com os pesados critérios artísticos que o permitiram chamar *Lábios sem beijos* de obra. Há a clara divisão entre arte e entretenimento,

[1369] Ibidem.
[1370] Ibidem.
[1371] Ibidem, p. 159-60.

entre cinema e filme, entre obra e fita, dois mercados, o primeiro dominado pelos filmes estrangeiros, o segundo, onde era possível competir, como já havia advertido Cavalheiro Lima em sua apresentação a I Convenção Nacional da Crítica de Cinema (1960). Nesse âmbito, o maior interesse de Paulo Emílio reside no que modestamente assegurou a continuidade da produção cinematográfica: a chanchada, em todas as suas implicações econômicas, psicológicas e sociais. Diante da vitalidade do gênero, era necessário compreender "[...] o que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Dercy Gonçalves, Violeta Ferraz… Os personagens grotescos foram naturalmente o centro de gravidade da chanchada", mas há a importância de um Anselmo Duarte, um galã que atendesse o gosto das brasileiras por uma fisionomia masculina e nacional, do mesmo modo que Rodolfo Valentino atiçava os espectadores do hemisfério norte. [1372]

Após comentar os desdobramentos da chanchada, Paulo Emílio comenta o grande volume de acontecimentos políticos importantes, como a *putsch* integralista, o levante comunista, as peripécias políticas de Getúlio, mas apenas a II Guerra Mundial havia inspirado a ficção nacional, com o drama *O brasileiro João de Souza* (1944), ao explorar o mesmo fervor cívico dos antigos festejos do século XIX, também explorados pelos filmes patrióticos, mas também pelas chanchadas *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na batucada* (1944), de Luís de Barros, personagem constante em nossa história que no período foi responsável pela realização de 25 filmes. A fim de explicar a grande produtividade do realizador, Paulo Emílio atribui justamente a sua capacidade em simplificar os procedimentos produtivos. Essa "[...] larga experiência e desenvoltura fizeram dele o homem ideal para o tipo de fita produzida às pressas e sem maiores preocupações", mas quando se incumbia de produções que demandavam maior elaboração, como adaptações de obras literárias, que exigiam maior rigor, maior precisão de linguagem e estilo, "o resultado era penoso", "não passaram de experiências penosas". [1373]

No conjunto de esforços de Luís de Barros, o filme *Vinte e quatro horas de sonho* (1941) gozou de maior destaque, ao apelar para o que havia de mais "prestigioso" no teatro nacional, do mesmo modo que *Uma aventura aos quarenta* (1947), do autor e ator teatral Silveira Sampaio, que à época estava em ascensão, "[...] sugeriu a possibilidade de uma comédia cinematográfica mais leve e sofisticada". Apesar do valor da iniciativa que procurava atender ao mesmo tempo o gosto do público médio e erudito, permaneceu isolada, "sem maiores consequências". Não havia razão para esconder que nos últimos anos do período

[1372] Ibidem, p. 160.
[1373] Ibidem.

estudado que "[...] o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional" era a chanchada. [1374]

Após a delimitação desses quatro períodos, sendo no último destacado o triunfo comercial da chachada da Atlântida, Paulo Emílio analisa historicamente um período que se inicia em 1950 e se encerra na época que escreve. O ponto de partida será a euforia inicial dos paulistas e sua incapacidade de manter um "empreendimento grandioso", como o da Companhia Vera Cruz, ou as "iniciativas ponderáveis" como a Maristela e a Multifilmes. No momento de sua profusão, o retorno paulista se deu em um "tom sensacional", afinal o estado "mais avançado da produtividade nacional" havia finalmente voltado seus interesses para a produção cinematográfica, até então manipulada por "jovens artesãos e idealistas", apesar de que a Atlântica já houvesse transformado esse ambiente, mas a evidente ascensão da produção paulista no contexto regional e nacional rejeitou qualquer continuidade ou paralelo com a produção carioca. [1375]

Nada disso importava, porque a burguesia paulista, ao renegar a chanchada ambicionava "realizar filmes de classe e em maior número" a partir da contratação de técnicos ingleses e italianos, além de repatriar Alberto Cavalcanti, "o patrício que se ilustrara no cinema francês e inglês", além de outros aventureiros, experientes ou neófitos que vieram ao país por conta própria, compuseram o conjunto dos quadros da Maristela e Multifilmes. Ao descrever a importância dos estrangeiros nesse novo impulso, Paulo Emílio estabelece um novo momento do influxo de estrangeiros ao país, trazendo toda a animosidade que havíamos contemplado à época de um Segreto ou um Serrador, ou as tentativas de Roulien, comentário que reforça mais uma vez a importância principalmente técnica das tentativas de elevar o cinema brasileiro.

Do ponto de vista histórico, a leitura de Paulo Emílio renova aquela velha explicação que poderíamos encontrar na obra de Bardèche e Brasillach resenhada pelo crítico em *Clima*, tratando do que significou a produção do filme *O Assassinato do Duque de Guise* (1908) como resultado da conjunção de técnica, arte e economia, quando artistas do teatro, escritores técnicos e banqueiros se uniram solidariamente para elevar o cinema francês, em 1908. Basta observarmos como Paulo Emílio se referiu ao período alocado no contexto paulista, "rico em filmes e acontecimentos", quando "os meios intelectuais, artísticos e de negócios tomaram afinal conhecimento do nosso cinema, que ficou sendo assunto constante nas rodas". A experiência cinematográfica da burguesia paulista cumpriu as "promessas de melhoria do

[1374] Ibidem.
[1375] Ibidem, p. 160-61.

padrão técnico e artístico", como poderíamos observar em filmes como *Caiçara, O comprador de fazendas, Sinhá Moça*, etc., mas apesar disso "não deixaram marcas duradouras na sua passagem pelo cinema nacional". Sobre Alberto Cavalcanti, Paulo Emílio comenta o afastamento do cineasta do grupo Vera Cruz e a realização da comédia *Simão, o caolho* e o "drama nordestino" *O Canto do Mar*, produzidos pela Companhia Cinematográfica Maristela, considerados pelo historiador "trabalhos que não comprometem a sua filmografia e enriquecem a nossa". Do mesmo modo, o filme *O Saci*, adaptado da obra de Monteiro Lobato havia ensaiado "um cinema brasileiro muito promissor, no gênero juvenil", mas apenas o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, deixou o que o historiador chamou de marcas duradouras de sua passagem no cinema nacional, quando "inaugurou um gênero que permanece ainda vivo e fecundo [1966]". [1376]

Apesar da validade do comentário histórico, o único ponto passível de reparo é o comentário ao caráter "inaugural" do filme na formação do gênero, que seria fruto de maiores reflexões e reparos no curso *O universo fílmico do cangaço*, realizado no quarto trimestre de 1966. O curso foi a contribuição de Paulo Emílio para um curso maior, intitulado *O Cangaço na realidade e na cultura brasileira,* realizado pelo IEB – Instituto de Estudos Brasileiros, que contou com a participação de professores como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Walter Zanini, Lucila Ribeiro Bernardet, etc., cuja pesquisa sobre o ciclo de Recife certamente auxiliou o historiador no comentário à inauguração do gênero cangaço no terceiro período do cinema brasileiro (1923-1933).[1377] Retornaremos ao assunto em breve.

Após comentar a significação histórica do cinema paulista, Paulo Emílio dirige sua atenção para a experiência carioca, "animadora" como a paulista, ao observar o surgimento de "sintomas de melhoria geral e renovação até da própria chanchada", ao analisar filmes como *Tudo Azul,* de Moacir Fenelon e Alinor Azevedo. Além da renovação da chanchada, o historiador também destaca a produção de filmes "que procuravam inserir drama e comédia num contexto fiel da crônica carioca" como *Amei um bicheiro,* de Jorge Ileli e do veterano Paulo Wanderley, da "velha equipe da *Cinearte*". O comentário sobre a revista oferece a ocasião ao comentário a Humberto Mauro, que após uma década realizando "exclusivamente" filmes educativos retornava à ficção com *O canto da saudade* (1953), "obra inspirada e plena, que permanece distante do burburinho de São Paulo e Rio". [1378]

[1376] Ibidem, p. 161.
[1377] SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., 2002, p. 493-94.
[1378] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Panorama do Cinema Brasileiro*. Op. cit., p. 162.

Uma análise literal do comentário indica que Mauro estava acima da querela Rio-São Paulo, pelo fato de que a qualidade de seus filmes não se devia ao impulso dos últimos anos observado no eixo, mas na perfeição da linguagem cinematográfica alcançada pelo realizador a partir de sua formação no diálogo com a *Cinearte*, no delineamento de um estilo próprio e pleno, forjado ao longo de toda a sua atividade cinematográfica, em Cataguases, na Cinédia, no INCE, etc., além do filme representar o retorno do cineasta a um tema mineiro, expressão social e pessoal do cineasta. Resta-nos dizer que apenas Humberto Mauro cumpriu com os requisitos elencados na regra geral delineada por Paulo Emílio voltada à compreensão crítica e histórica do cinema brasileiro, tal como observando em sua economia de definições, ao se referir ao filme enquanto "obra inspirada e plena" de um pioneiro. Não por acaso Paulo Emílio irá se dedicar ao realizador em sua pesquisa de doutorado, ao observar em Mauro o ponto de partida de um cinema em termos artísticos, ideológicos e sociais, fixando-o como ponto de partida de uma tradição cinematográfica que pudesse ser reivindicadas pelo campo cinematográfico como um todo.

Após afirmar que o filme de Mauro se destacava do impulso paulista e carioca, Paulo Emílio retoma o caso da Vera Cruz, que apesar de sua falência não havia provocado o colapso da produção, como observa ao demonstrar que na década de 1950 "o aumento da produção foi constante", produzindo em media trinta filmes por ano no país, além de observar que: "Não esmorecia a vitalidade da fita musical e da comédia popularesca, ao contrário das previsões". Ao comentar a chanchada, Paulo Emílio observa que o gênero se diversificou, com o retorno da figura do caipira, mas que se encontrava conectada à tradição aberta pelo filme *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), inaugural no tema do caipira que chega à cidade grande. Apesar do tema longevo, Paulo Emílio concentra-se na análise do estilo cômico entre Amácio Mazzaropi e seu antecessor, Genésio Arruda, artista do filme *Acabaram-se os otários* (1929). Ao estabelecer a comparação, o historiador observa que Mazzaropi não possuía a "crueza burlesca" do jeca de Arruda, mas apresentava um sentimentalismo evitado pelo antecessor. Se Mazzaropi foi a "principal contribuição paulista à chanchada", no mesmo período "[…] delineia-se no Rio a silhueta muito mais atual de Zé Trindade, personagem bizarro e rico de cafajeste maduro sem o menor encanto, mas cuja confiança em si próprio fascina as mulheres", [1379] que mais lembrava o nosso antigo conhecido, o bilontra, do famoso tema de Artur de Azevedo, como delimitou no curso Os filmes na cidade (1966).

[1379] Ibidem, p. 162.

Ao delinear os tipos cômicos de Mazzaropi, passo seguinte da trilha aberta por Genésio Arruda, Paulo Emílio adota o mesmo procedimento analítico empregado no exame dos tipos cômicos europeus e estadunidenses apresentado na aula *Movimento e Comicidade* (1958), no curso oferecido para os dirigentes de cineclubes, ao examinar o desenvolvimento do tipo cômico e sentimental de Carlitos paralelamente às qualidades burlescas de um Roscoe Fatty Arbuckle; ou no caso de Zé Trindade, um paralelo possível com a filmografia de Max Linder, daquele personagem ladino e conquistador. Nesse contexto, tanto a figura do Jeca quanto a comicidade pela feiura do conquistador de mulheres se constituíam como elementos cômicos nacionais.

Após comentar mais uma vez a vitalidade das chanchadas, Paulo Emílio se detém aos filmes com intenções artísticas produzidos entre 1955 e 1959, como *Rio, 40 graus*, *A estrada*, *Ossos, Amor e Papagaios*, *Ravina*, *O grande momento*, etc., sendo os principais nomes Nelson Pereira dos Santos, no Rio de Janeiro e Walter Hugo Khouri, em São Paulo. Sobre *Rio, 40 graus*, o historiador emprega mais um aspecto de seu método ao comparar a recepção crítica ao comentário histórico, que o permite afirmar que se no momento de sua produção o filme foi considerado "principalmente" a aplicação das lições do neorrealismo italiano ao contexto nacional, mas distados 12 anos do lançamento, o vínculo com "qualquer tendência estética estrangeira" se dissipava e o que então surpreendia no filme era "[…] constatar a profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações". O filme poderia evocar facilmente o comentário histórico àqueles filmes imperfeitos no momento de sua produção, mas que continham em seu âmago as notas do que seria o cinema a seguir, noção com a qual já estava familiarizado em *Clima* a partir do livro *Histoire du Cinéma* (1935), impressão reforçada ao observarmos que Paulo Emílio se refere aos filmes do diretor anteriormente à *Vidas Secas* (1963) como produções desiguais. Mas com *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos que retoma a velha tradição dos filmes adaptados dos clássicos da literatura brasileira ao adaptar o "texto antológico" de Graciliano Ramos para a tela e cujo resultado foi um filme que, "[...] pesquisando e refletindo sobre a condição sub-humana do vaqueiro nordestino, coloca-se pela sua universalidade entre os melhores já realizados no Brasil". [1380]

É necessário salientar que ao realizar um filme regional, harmonizando nossos temas e diálogos à paisagem árida do nordeste, o filme oferece um retrato universal da miséria humana em sua luta pela sobrevivência. A existência sociológica do filme e sua essência

[1380] Ibidem, p. 163.

brasileira contrastam-se na ótica de Paulo Emílio à "tendência artística" de Walter Hugo Khouri, marcada pela pouca preocupação "[…] com a sociologia que o envolve, procurando exprimir sentimentos universais em filmes enraizados nos padrões estrangeiros", ou seja, seu ponto de partida formal é estrangeiro, enquanto que o de Nelson Pereira dos Santos é nacional, é o conteúdo sociológico que orienta as opções formais de *Vidas Secas* (1963). Em todo caso, a filmografia de Khouri revelava "uma pertinácia exemplar e rara coerência estilística" à que se propôs, mas todo o rigor formal do realizador "[…] não o impede de fazer promessas de concessão à bilheteria, promessas de natureza erótica, que o cineasta, aliás, não cumpre". [1381]

Apesar da importância artística dos realizadores, Paulo Emílio adentra seu comentário às produções realizadas a partir de 1960 encontravam-se distribuídas nos mais variados gêneros: "a farsa popularesca cede terreno aos filmes ligeiros de Carlos Hugo Christensen ou aos melodramas modernizados de Nelson Rodrigues. O ciclo do cangaço adquire novo alento, enquanto o cinema urbano estrutura um personagem convincente no galã mestiço e vulgar encarnado por Jece Valadão", um entre os poucos galãs produzidos até então pelo cinema nacional. Mas quem domina a produção do período é o "fenômeno baiano", com filmes como *Bahia de todos os santos,* que se destaca pelo "pioneirismo de sua função" e *O Pagador de Promessas*, "pelo equilíbrio de sua fatura". O que vem da Bahia encontra no nome de Glauber Rocha seu maior expoente, ao estrear com *Barravento* e se consagrar com o "poderoso" *Deus e o Diabo na Terra do Sol: "*É a erupção do chamado Cinema Novo, movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor – em matéria de ficção ou documentário – no moderno cinema brasileiro", sendo o filme "desigual" *Cinco Vezes Favela* (1962) fixado como o momento em que o Cinema Novo "tornou-se responsável por quase todos os filmes nacionais importantes", como *Os cafajestes*, *Porto das Caixas, Deus e O Diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, *O Padre e a Moça*, etc. [1382]

Após delimitar a importância do conjunto de filmes do Cinema Novo para o cinema brasileiro moderno, Paulo Emílio apresenta dois filmes importantes produzidos fora do movimento: *Vereda da Salvação,* de Anselmo Duarte e *A hora e a vez de Augusto Matraga,* de Roberto Santos, que retornava ao cinema de ficção após o "autor" realizar *O Grande Momento* (1958), que o situava em pé de igualdade com o que Nelson Pereira dos Santos realizava no Rio de Janeiro.

[1381] Ibidem.
[1382] Ibidem, p. 164.

Ao analisar as produções cinematográficas desse período, Paulo Emílio observa que em alguns dos melhores filmes há a renovação da "[...] antiga tradição de encontros da literatura brasileira com o cinema e confirmam que desapareceu finalmente o abismo que durante décadas divorciou o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do país". O presente comentário recupera a divisão entre arte e entretenimento, entre os "filmes artisticamente mais ambiciosos e aqueles endereçados ao público das antigas chanchadas". O historiador considera que o desenvolvimento de uma "produção intermediária corrente cujo bom nível é assegurado por profissionais competentes" seria capaz de assegurar a continuidade da produção de filmes de enredo, o que não queria dizer que existisse efetivamente uma indústria cinematográfica no país, afinal, o comércio cinematográfico continuava dominado pelos filmes estrangeiros, tendo o filme nacional espaço nas salas de exibição apenas mediante o amparo legal. [1383]

Como resultado dessa mentalidade importadora, os cineastas brasileiros preocupavam-se demais com a exportação de suas produções e superestimavam a importância dos festivais internacionais: "As inteligências e energias ficam assim distraídas do único objetivo que realmente importa ao nosso filme: o público e o mercado brasileiro", que deveria ser conquistado por filmes que expressassem a nossa fisionomia, fossem capazes de conquistar as bilheterias para assim assegurar a continuidade da produção em âmbito local. Era necessário diminuir o volume dos filmes estrangeiros aqui exibidos, antes de tentar voos mais altos no mercado exibidor estrangeiro. Na ótica de Paulo Emílio, era necessário "[…] reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos das salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais". [1384]

Em conjunto, a divisão da história do cinema brasileiro em cinco períodos encontra esforços equivalentes na crítica histórica europeia, principalmente no que se refere ao estabelecimento de fases específicas de desenvolvimento do cinema. No I Congresso Internacional de História do Cinema (1957), presidido por Paulo Emílio, as discussões resultaram na separação da história do cinema nos seguintes períodos: as origens enquanto entretenimento (1895-1908); os pioneiros e o nascimento de uma arte (1908-18); o mudo e a cristalização de uma linguagem (1918-28) e o início do falado (1928-45). Ao comparar os períodos históricos do cinema estrangeiro, nota-se fundamentalmente a necessidade de uma narrativa histórica que leve em conta o desenvolvimento tardio e incontínuo da experiência

[1383] Ibidem, p. 165.
[1384] Ibidem, p. 165-66.

cinematográfica brasileira: as origens e a bela época (1896 – 1911); a obstinação de poucos artesãos (1912-1922); a efervescência dos ciclos regionais (1923-1933); crise no cinema, continuidade na chanchada (1933-1949) e finalmente, da industrialização ao cinema novo (1950-1966). Sem sombra de dúvidas, *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966) é um passo seguinte dentro do desenvolvimento do pensamento de Paulo Emílio referente à nossa situação colonial, tardia e importadora, observada em seu estudo sobre a história técnica, econômica, psicológica, artística e social do século XIX que concebeu para o curso Os filmes na cidade (1966) no qual investigou o gosto do público carioca e paulista pelos festejos cívicos e religiosos, pelo carnaval e pelas revistas, pela música, pela comédia, pela sensualidade, etc., com o objetivo de apresentar na continuidade de nossa cultura a fisionomia do público brasileiro em resposta a anseios psicológicos que nos eram próprios, como estava evidente com o sucesso comercial das chanchadas. Dentre os propósitos de Paulo Emílio, podemos enfatizar como contribuição a investigação do surgimento de outros gêneros e temas cinematográficos que eclodiram no país, tanto em seus momentos críticos quanto de entusiasmo, dos quais o historiador se esforçou em revelar os profundos vínculos entre os gêneros e a comunidade, além da preocupação de posicionar Mauro como o ponto de partida de uma tradição que se não existisse, precisaria ser inventada.

Ainda em 1966, identificado no eixo Rio-São Paulo a predileção pela chanchada como fisionomia do gosto do público e garantir a continuidade da produção, Paulo Emílio situa os filmes de cangaço como o segundo gênero mais vigoroso de nosso cinema, ao ministrar o curso *O universo fílmico do cangaço* no último trimestre de 1966, no Instituto de Estudos Brasileiros. O gênero é definido por Paulo Emílio como uma espécie de "banditismo interiorano", encenado pela primeira vez no filme *O Crime dos Banhados* (1914), drama rural produzido em Pelotas, para apenas entre 1925 e 1930 reaparecer em filmes como *Filho sem mãe* e *Sangue de Irmão*, do ciclo pernambucano, nos quais os cangaceiros apareciam como coadjuvantes na trama. O papel principal de um cangaceiro ocorrerá apenas com o filme baiano *Lampião, a fera do norte.* A partir de consultas na revista *Cinearte*, o historiador observa a escassez de informações, mas que apesar de modestas, poderiam oferecer algumas impressões sobre a recepção do filme, tratado à época como mais prejudicial que os próprios cangaceiros, o que levou à sua apreensão e interdição pelas autoridades, porque "[...] o tema do cangaço, que implicava em pobreza e mestiçagem, contrariava o gosto dos meios cinematográficos de então". [1385]

[1385] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O universo fílmico do cangaço*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0486.

Ao problematizar a revista *Cinearte* como fonte de pesquisa histórica, Paulo Emílio afirma que assim como "[…] os filmes do período, esses documentos escritos não são de maior utilidade para o exame do fenômeno que se manifestou bem mais tarde entre nós: a singular vitalidade do tema do cangaço no cinema brasileiro". Dentro dessa perspectiva, o historiador afirma que "[...] a importância maior das fitas de cangaço, tomadas em bloco e sem qualquer preocupação estética, é que são vistas por vasto público. Nesse terreno de significações o filme de cangaceiro só é batido pela chanchada de origem carioca". Afirmada a vitalidade histórica do gênero, Paulo Emílio comenta a importância do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, ao qual se refere como a

> […] tentativa mais ambiciosa na história do cinema brasileiro. A maior ou menor autenticidade desta ou daquela dentre as vinte e tantas fitas do cangaço produzidas durante doze anos, não merece maior preocupação. É folclore da era industrial recebendo suas rações habituais de matéria prima rural. É o sul utilizando, interpretando e industrializando o folclore nordestino. [1386]

A partir do fragmento, percebemos como Paulo Emílio emprega a definição de folclore industrial de modo distinto ao que observamos na série de ensaios sobre os filmes da República de Weimar, posicionado àquela altura (1959) para desmobilizar a discussão do ser ou não ser arte do cinema em detrimento à sua importância enquanto entretenimento. Na análise dos filmes de cangaço, o foco se concentra na apropriação cultural de temas regionais pela indústria paulista. Nesse sentido, a adesão do público ao filme superava preocupações relacionadas à autenticidade dos acontecimentos históricos, ou da representação da vida no cangaço deste ou daquele filme. Contudo, era necessário analisar a "natureza do liame" que se estabelece entre os diversos filmes que retrataram o tema. Esses filmes não configuravam propriamente um gênero cinematográfico, no qual poderíamos extrair das semelhanças um "mecanismo da produção em série", mas que poderíamos observar em seu lugar "[…] um curioso processo de comunicação que se desenvolve entre as fitas. Elas se associam, se interpenetram, perdem a individualidade, se transformam em outra coisa. Esse sistema de fitas comunicantes faz nascer uma ficção nova com pulsação própria e bastante coerência interna", ou seja, um tema brasileiro coerente em um conjunto de produções palatáveis e interessantes ao público. [1387]

Seguindo as afirmações de Paulo Emílio, a pulsação própria e a coerência interna dos filmes de cangaço derivam do ponto de partida adotado pelas produções: "a realidade

[1386] Ibidem.
[1387] Ibidem.

histórica e social", o que significava repetir o mesmo processo observado no western estadunidense e nos filmes de samurais japoneses, ao constatar que "isoladamente cada fita se encontra liberta dos compromissos com a realidade, mas tomadas em blocos adquirem uma inesperada carga de verdade". [1388]

Nesse universo ficcional, o historiador compreende que a impressão de autenticidade histórica suscitada por esses filmes se deve diretamente à representação da vida cotidiana dos cangaceiros, "[…] repleta de cerimonias profanas e sagradas. São constantes as festas com danças, cantos e, eventualmente, alguma orgia. Este último já possuía características rituais que anunciam o cerimonial sacro que adquire às vezes uma tonalidade densa e tensa", ou seja, em sua configuração, a vida dos cangaceiros apresentava traços compatíveis ao gosto do público, situado entre o sacro e o profano, como observamos nos estudos de Paulo Emílio sobre os festejos paulistas e cariocas no século XIX. A fim de transpor essa interpretação baseando-se na familiaridade do público com esses rituais, o historiador destaca alguns desses episódios, como a "cerimônia de batismo" dos cangaceiros, as "honras fúnebres" derivadas da tradição militar, o "casamento", etc. [1389]

Do conjunto, Paulo Emílio ainda pontua a importância da prostituta e do cangaceiro, "personagens simétricos e complementares" em um universo onde o amor padece de toda a "vulnerabilidade". Já os coronéis e policias representam sempre o mal, reflexo do fato de que "a alteração da sociologia modifica o sistema de valores em jogo". A partir do comentário no qual estabelece essas linhas gerais, Paulo Emílio descreve alguns dos filmes da temática produzidos a partir do filme de Lima Barreto (1953) – títulos importantes desse universo ficcional que parecia bastante autêntico ao público, capaz de oferecer uma experiência semelhante ao que havia experimentado ao assistir aos velhos filmes de crimes, inspirados em acontecimentos reais.[1390] Ao lado das chanchadas, o universo fílmico do cangaço se constitui no pensamento de Paulo Emílio com um retrato do gosto do público brasileiro pelos temas brasileiros.

Após o movimentado ano de 1966, o crítico, professor e historiador de cinema inicia sua pesquisa para a tese de doutorado sobre *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* e leciona na Universidade de São Paulo, mas o que nos interessa aqui não é tanto se enveredar por essa faceta já explorada por Morettin, Mendes e José Inácio. Resta-nos como fim último tratar do modo como o desenvolvimento de uma narrativa histórica para o cinema brasileiro atingirá

[1388] Ibidem.
[1389] Ibidem.
[1390] Ibidem.

novos desdobramentos em seu pensamento crítico e histórico, diante do desenvolvimento das pesquisas levadas adiante por ele e seus alunos. O primeiro desdobramento significativo de sua narrativa histórica ocorrerá em seu artigo *Piccolo Cinema Antico,* publicado em março de 1969 na revista italiana *Aut Aut,* e que posterior foi mimeografado para o Curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes – USP. [1391]

5.7 - Pequeno Cinema Antigo

No artigo dirigido aos leitores italianos, o próprio nome *Pequeno Cinema Antigo* informa o leitor estrangeiro que não se tratava do grande cinema, mas algo diferente, com feições próprias adaptadas ao contexto periférico, de tal modo que na introdução, a primeira colocação é abrupta: "O Brasil se interesse pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria". O "descaso" dos poderes públicos pelo passado era facilmente constatado no "abandono" dos arquivos nacionais e na "impossibilidade" de se criar uma Cinemateca. Ao final da década de 1950, na conferência *O que é cinema* (1958), Paulo Emílio analisou as relações que uma Cinemateca estabelece com a comunidade, de como ela poderia participar da vida social e cultural dos brasileiros, e de como esse vínculo era vital para a sua sobrevivência e formação na medida em que a comunidade tomasse conta de sua importância. Dez anos depois, o cenário não havia mudado, senão se agravado com o golpe civil-militar de 1964 – contexto em que a vontade virulenta de apagar o passado parecia ainda maior. Segundo Paulo Emílio, "[…] essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância como o cinema brasileiro". [1392]

A falta de importância atribuída ao cinema brasileiro pelos poderes públicos era mais uma vez objeto de denúncia, agora no exterior, seis meses antes da fundação da Embrafilme (set. 1969) e três meses depois da promulgação do Ato Institucional n° 5 (dez. 1968). Nesse cenário incerto, Paulo Emílio se afirmará como historiador, aquele que busca estudar o passado para participar das questões de seu tempo com o fim de influir no futuro, na formação do cinema brasileiro. Ao apresentar o cenário político com o qual o historiador de cinema deveria lidar, Paulo Emílio informa ao leitor que há apenas uma década uma década, meia dúzia de pessoas se dedicavam ao ofício no país, enquanto que no exterior, apenas Georges

[1391] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 518.
[1392]GOMES, Paulo Emílio Sales. Pequeno Cinema Antigo. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 176.

Sadoul havia se interessado por nossa história, por querer estabelecer a história do cinema de todos os países. Mas em 1969, o campo das pesquisas históricas de cinema já apresentava um "grupo razoável" dedicado, composto de nomes como Lucilla Bernardet, Maria Rita Eliezer Galvão, Vicente de Paula Araújo, etc., cada um trazendo contribuições e dando novos desdobramentos às pesquisas a partir do diálogo com Paulo Emílio, como atestamos ao analisar os vínculos institucionais, os prefácios de livros, as menções às pesquisas e aos agradecimentos ao primeiro historiador de cinema no Brasil a apresentar uma metodologia crítico-histórica capaz de lidar com a fragmentária história de nosso cinema. Naquele momento, o historiador assegurava que as pesquisas obedeciam "[…] à norma válida para qualquer ramo do conhecimento: abordar criticamente o passado brasileiro com o espírito de servir o presente e o futuro, mas ao mesmo tempo se impregnar de simpatia", talvez suscitada pelo aspecto modesto das produções nacionais. A função das pesquisas históricas estava bastante clara: participar da formação e desenvolvimento do cinema brasileiro a partir da pesquisa histórica, econômica, psicológica, cultural e social de realizadores, críticos e do público. O último ponto de suas considerações iniciais sobre o país refere-se à existência de um pequeno público leitor de publicações já familiarizado com "algumas dezenas de nomes de cineastas e títulos de filmes",[1393] ou seja, um público especializado.

Após informar ao leitor italiano do contexto das pesquisas no país, Paulo Emílio apresenta algumas linhas gerais desses desenvolvimentos. A fim de evitar a repetição, afinal acabamos de analisar mais extensivamente o *Panorama do Cinema Brasileiro*, vamos nos concentrar ao que há de novo no diálogo com os leitores estrangeiros, ao afirmar como ocorreu no país a "Revolução Industrial" no "campo do entretenimento":

> Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema. [1394]

No presente momento do artigo, observa-se a condensação dos estudos históricos realizados por Paulo Emílio anteriormente, como no texto *Uma Situação Colonial?* E nas anotações sobre a economia e a sociedade brasileira no século XIX para o curso Os filmes na cidade (1966), ao analisar a história econômica do país a partir de autores como Humberto Bastos, Nícia Luz Vieira, Celso Furtado, etc. Há um evidente paralelo entre suas anotações

[1393] Ibidem, p. 176-77.
[1394] Ibidem, p. 177.

para o curso e o texto de 1969 ao citar a febre amarela como razão pela qual a "novidade cinematográfica" demorou seis meses para desembarcar no Rio de Janeiro após a exibição dos Lumière. A Febre Amarela, doença que se disseminava mais intensamente no verão, apavorava os viajantes estrangeiros e os obrigava a aguardar o clima do "saudável inverno tropical" para realizar seus negócios. A predileção da febre pelos estrangeiros era bastante conhecida entre os brasileiros e viajantes bem humorados pela alcunha de "a patriótica". Após as devidas explicações que visavam atentar o leitor às características tropicais do Brasil, Paulo Emílio fixa no ano de 1898 a realização das primeiras filmagens para posteriormente afirmar que durante dez anos "[...] o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição quanto como fabricação local", em decorrência da insuficiência de energia elétrica, além da precariedade das redes de distribuição, que ainda àquela altura mantinham esse status em áreas prósperas do interior do país. [1395]

Será a partir da industrialização da energia elétrica que podemos observar a expansão das salas de exibição e da produção cinematográfica. Paulo Emílio é enfático ao afirmar que o "quadro técnico, artístico e comercial do cinema nascente" foi constituído majoritariamente por imigrantes italianos agradou aos leitores, informados do considerável fluxo migratório de seus patrícios entre o século XIX e XX. Mais uma vez, as anotações do curso Os filmes na cidade (1966) aparecem claramente diluídas nas considerações de Paulo Emílio sobre a tradicional incapacidade técnica dos brasileiros, ou seja, de qualquer pessoa nascida no país, "a partir da segunda geração, com a pele não muito escura". Os trabalhos "mais simples", manuais, eram a obrigação do escravo e os tecnicamente mais complexos, "função do estrangeiro", já que "tais atividades eram consideradas indignas de pessoa bem-nascida". O cinema como atividade complexa restou aos estrangeiros, sendo apenas mais tarde que os brasileiros passaram a se dedicar à atividade. [1396]

Após apresentar a cultura técnica do país, Paulo Emílio delineia o terreno artístico composto de "encenadores e intérpretes" provenientes de elencos dramáticos que excursionavam pela América do Sul ou por "grupos radicados onde predominava o elemento estrangeiro". Mais uma vez, o subdesenvolvimento explica a decadência prematura de "certa tradição dramática", que outrora havia sido "brilhante". Trata-se dos temas explorados por Paulo Emílio também no curso de 1966, ao esboçar os gêneros tratados na obra *Arthur Azevedo e sua época*, de R. Magalhães Júnior. A vitalidade desses gêneros é associada ao aumento dos diretores e intérpretes brasileiros "quando o cinema se impregnou de gêneros

[1395] Ibidem, p. 177-78.
[1396] Ibidem, p. 178.

teatrais ligeiros, revistas e operetas", ou seja, elementos artísticos familiares à nossa fisionomia, coisas nossas. [1397]

Dentro dessa perspectiva, Paulo Emílio separa o mundo comercial dominado por portugueses do campo explorado pelos aventureiros italianos, "cujas vidas pitorescas não pesava muito o lastro de respeitabilidade". Eram esses personagens que se dedicavam a produção, importação e exibição de filmes, momento em que o cinema gozou de um "harmonioso desenvolvimento" ao produzir filmes cômicos, dramáticos, de reconstituição de crimes que cativavam a "imaginação popular", mas ao final do "ciclo", o que mais atraiu o público foi a "adaptação ao cinema do gênero de revistas musicais com temas de atualidade", além de citar o sucesso dos filmes cantantes, com os artistas tocando atrás da tela. Temos aqui a substituição da definição *período* empregada em seu panorama pelo *ciclo,* que confere mais peso ao mecanismo de formação do cinema no subdesenvolvimento que pretende delinear. Há também aqui o melhor delineamento das origens das futuras chanchadas, consideração que conecta os divertimentos do século XIX ao grande êxito comercial das produções cariocas. [1398]

A "idade do ouro" que Paulo Emílio já havia demarcado entre 1908 e 1911 não "poderia durar", pois ocorreu em um momento que nos países "mais adiantados" o cinema artesanal era transformado em uma indústria, e o mesmo atraso foi verificado com o advento do som, momento em que o cinema silencioso brasileiro havia finalmente atingido a sua maturidade. Para ilustrar a conjuntura, o historiador apresenta ao leitor uma economia voltada para a exportação do café e para a importação de produtos industrializados como palitos de dente, cinema – "entretenimento fabricado" que logo substituiu a produção artesanal local, incapaz de competir.

Findado o período, a partir de 1912 o cinema havia se tornado atividade marginal realizada majoritariamente por italianos, mas que já apresentavam realizadores brasileiros tanto no Rio como em São Paulo, ilhadas em seu provincianismo. À época, foram produzidas adaptações literárias e acontecimentos como a participação simbólica do Brasil na I Guerra Mundial apresentavam uma comicidade involuntária, apesar da linguagem "extremamente primitiva": "O filme brasileiro se estiolava dentro de uma estrutura dramática rigidamente compartimentada, na qual a definição dos caracteres e situações, assim como o desenvolvimento do enredo ficavam na inteira dependência dos letreiros explicativos", situação "medíocre" que vigorou até os novos "sinais de vitalidade" a partir da década de

[1397] Ibidem.
[1398] Ibidem, p. 178-79.

1920, momento em que os brasileiros já são a maioria. No período, Paulo Emílio menciona a eclosão da produção cinematográfica mineira, pernambucana e gaúcha, além da paulista e carioca, que através da militância de seus quadros de cultura cinematográfica participam da formação de uma "consciência cinematográfica nacional". [1399]

É nesse momento, na década de 1920, que um ou outro diretor consegue trabalhar "com certa continuidade", como Humberto Mauro, que apesar de não ser citado, se encaixa na seguinte observação: "Há uma progressão orgânica de filme para filme e surgem obras que atestam um incontestável domínio de linguagem e expressão estilística", ou seja, os filmes de Mauro possuem linguagem, possuem estilo, expressam a sociedade local, se constituindo como "clássicos do cinema mudo brasileiro", dividindo espaço com a incursão "hermética" de Mário Peixoto no cinema de vanguarda, mas assim como no primeiro apogeu, "era tarde" demais para o silencioso brasileiro, incapaz de competir com a novidade dos filmes falados, o que o impôs "um longo e penoso reinício", a partir da aprovação da lei do complemento nacional, o Decreto-lei n. 21. 240 de 1932, que estabeleceu a cotização de espaço nas salas de exibição para os filmes brasileiros de curta-metragem, fato que levou alguns exibidores a de dedicarem à produção e o que reestabeleceu certa solidariedade entre produtores e exibidores. [1400]

Se com Mauro o cinema brasileiro silencioso havia atingido sua plenitude artística, com a chanchada o filme brasileiro atingiu sua plenitude econômica com a "comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical" repudiada por mais de uma geração de críticos. Ao analisar o fenômeno, Paulo Emílio observa que "[...] uma visão mais aguda permitiria vislumbrar, nessas fitas destinadas aos setores mais modestos da sociedade brasileira, algumas virtualidades que mereceriam estudo e desenvolvimento". O historiador conclui que apesar de não possuir grande valor artístico ou formal, a chanchada "[...] registrou e exprimiu alguns aspectos e aspirações o panorama humano do Rio de Janeiro". É como expressão social que a chanchada possui valor histórico e sociológico, e também psicológico, fato que explica sua persistência no gosto do público com a absorção do entretenimento pela televisão e do seu valor enquanto registro das paisagens naturais e arquitetônicas da vida social da cidade: o gosto pela comédia popularesca, vulgar e musical permanece constante no gosto do público, agora espectador de TV. [1401]

[1399] Ibidem, p. 180.
[1400] Ibidem p. 181.
[1401] Ibidem.

No período de ouro das chanchadas, Paulo Emílio observa a pouca continuidade de diretores cinematográficos do período silencioso no ofício, sendo poucos os que conseguiram "conciliar a voz das canções com temas da realidade social" ao explorar o filão da "crítica de costumes". Apesar das tentativas, as adaptações literárias do período "não foram felizes", apesar de já anunciarem a "preocupação social" que mais tarde se fez presente no cinema brasileiro. Após o comentário à vitalidade da chanchada, a atividade da Companhia Cinematográfica Vera Cruz é tratada em perspectiva histórica, na qual o primeiro comentário se dirige à importância da companhia para a industrialização do cinema no país. Apesar da importância, o fracasso da empresa é explicado pela falta de controle na distribuição da produção, que havia ficado ao encargo de companhias estrangeiras, e com ela, os volumosos lucros. Apesar da vida efêmera da empresa, Paulo Emílio mantém sua posição sobre a melhoria técnica que havíamos gozado com o novo fluxo de técnicos ingleses, encenadores e cenógrafos italianos. Outra posição mantida é o sucesso do "banditismo rural" de *O Cangaceiro*. [1402]

Após afirmar a importância da experiência industrial, Paulo Emílio destaca que "o principal beneficiário da herança do esforço cosmopolita" paulista havia sido o grupo ligado a Rubem Biáfora e Walter Hugo Khouri, então bastante influentes no cinema oficial, "apesar da pobreza de sua contribuição à cultura nacional", cuja ideologia se baseava em uma postura arrivista, "traço curioso no fenômeno do subdesenvolvimento", ao realizar produções que davam vazão aos "aspectos exteriores da riqueza e do poder", que poderiam coexistir ou serem substituídas por "[...] vivências de sentimentos fantasiosos atribuídos à elite, nostalgia, pessimismo e gosto pela decadência" sem falar na "total ausência de senso crítico e humor". Há, dentro dessa perspectiva, o melhor delineamento de um juízo crítico já manifestado na crítica ao filme *L´Empreinte du dieu*, de Léonid Moguy, publicado na *Clima*, na qual manifesta profunda aversão aos temas derivados de valores burgueses, diametralmente opostos aos princípios ideológicos do historiador: a predileção por uma estética social. Diante do descompasso ideológico, Paulo Emílio condenou os "arrivistas de espírito" como Khouri, que "[…] desejavam atingir verdades universais e permanentes do ser humano acima de qualquer conjuntura social definida", justamente o inverso da concepção de futuro que o cinema brasileiro deveria percorrer, se observasse as verdades e permanências presentes na história do país. Outro ponto de agravo é o fato de que o conservadorismo arrivista dessa pequena burguesia citadina de origem europeia poderia descambar eventualmente para a

[1402] Ibidem, p. 182.

"delação", fato que explica como Paulo Emílio eleva o tom ao se referir ao grupo em relação aos ensaios anteriores. Trata-se de uma alusão ao artigo de José Júlio Spiewak publicado no jornal *Diário de São Paulo*, no qual denuncia Paulo Emílio pelo seu "pseudointelectualismo" e "criptoesquerdismo". [1403] No ensejo de conquistar a simpatia dos leitores italianos e os mobiliar contra o grupo de Khoury, o historiador afirma que durante algum tempo, "[…] o empenho maior do grupo foi reagir passionalmente contra o cinema do após-guerra, notadamente o italiano, que dignificava uma humanidade que lhes era biograficamente próxima, mas à qual desesperavam em dar as costas". No conjunto das produções do grupo, Paulo Emílio reconhece que em alguns filmes havia "[…] algum talento de feitura perdido na indigência dos argumentos e roteiros". [1404]

O último ponto a ser tocado por Paulo Emílio é a influencia positiva do cinema italiano em cineastas cariocas e paulistas, quando adaptaram "[...] a lição ao nosso cinema, tendo resultado obras profundamente nacionais sem a menor semelhança com os modelos originais". Os autores desses filmes, especificamente Nelson Pereira dos Santos, provinham do Partido Comunista, "[...] tão medíocre no terreno político brasileiro quanto o fascismo ou o liberalismo". Nesse contexto, "[…] um jovem intelectual comunista encontrava, porém, no Brasil do após-guerra estímulo para a imaginação e gosto pela realidade nos livros de alguns autênticos grandes escritores" que integravam o partido, no caso Graciliano Ramos. Segundo Paulo Emílio, "[…] essa formação literária, aliada ao método cinematográfico italiano de identificação com o universo social circundante", havia condicionado a eclosão de quase todos os filmes "significativos" do período, ressalva destacada para prestar reverência ao "[...] reaparecimento de um veterano do cinema mudo com um filme regional saboroso e maduro", Humberto Mauro e *O Canto da Saudade.* [1405]

Apesar das qualidades desse cinema, quantitativamente eram produzidos filmes de natureza cômica, ou em menor medida, sentimental. "O cinema de 1959 era tão ruim que, num momento dado, as expectativas se cristalizaram em torno de uma bobagem bem cuidada e custosa do grupo dos arrivistas de espírito". Tratava-se do filme *Estranho encontro* (1959), de Walter Hugo Khouri, considerado à época por Paulo Emílio como "uma grande esperança para o cinema brasileiro", no texto *Rascunhos e exercícios* (1958). Com dez anos de distanciamento e orientado pelas perspectivas oferecidas pelo conjunto da obra e das concepções artísticas de Khouri, há indiretamente no comentário o emprego da comparação

[1403] Ibidem, p. 183.
[1404] Ibidem, p. 184.
[1405] Ibidem.

entre a crítica imediata e a crítica histórica, na qual a ideologia artística de Khoury, distanciada da vida social brasileira e incapaz de responder aos desafios modernos. Pouco tempo depois, a esperança era recobrada com a efervescência dos jovens do cinema novo, responsáveis por provocar "[…] uma reviravolta no cinema brasileiro, sintonizando-o com o tempo nacional e conferindo-lhe, pela primeira vez, um papel pioneiro no quadro de nossa cultura", [1406] ao apresentar na harmonia entre forma e conteúdo, entre linguagem cinematográfica, estilo e expressão social, amparada na constatação de que a existência precede a essência e explica o paradigma produtivo adotado pelos jovens: a simplificação dos procedimentos técnicos e a inventividade no trato à temas autênticos e puros e no delineamento de uma estética social para o cinema brasileiro, marcado pelo subdesenvolvimento.

5.8 – Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento

No pensamento de Paulo Emílio, a situação colonial ou o subdesenvolvimento são definidos a partir das questões levantadas sobre a história do Brasil. Assim como a história do país, a história do cinema brasileiro apresentava as marcas mais profundas do subdesenvolvimento, ao observar no conjunto de nossa história a impossibilidade de estabelecer uma linha narrativa contínua, evolutiva. Ao contrário, a história do cinema brasileiro é definida como uma trajetória repleta de interrupções, retomadas vigorosas e ápices, como Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos, o Cinema Novo, etc. A economia cinematográfica, que não emanava das classes dirigentes, não desfrutava dos mesmos privilégios que gozavam os cafeicultores no século XIX e XX na sociabilização das perdas provocadas em grande parte pela flutuação do câmbio e a consequente desvalorização do principal produto nacional de exportação, o café. Esse mecanismo explicava ainda os momentos de solidariedade e sua posterior interrupção entre comerciantes e produtores nacionais, diante da flutuação do preço do produto importado e da falta de medidas governamentais que poderiam regular esse estado de coisas e possibilitar a continuidade da produção. Diante das informações apresentadas até aqui, podemos concluir que o ensaio *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (1973) é o momento em que o historiador analisa a história do cinema brasileiro em relação à história de outros países do mundo, dividindo-os entre desenvolvidos e subdesenvolvidos: "O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o

[1406] Ibidem.

[cinema] europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser". [1407]

Ao pensar a história do cinema brasileiro a partir da perspectiva dos ciclos econômicos, Paulo Emílio sugere mais uma vez os profundos vínculos entre a animação da produção cinematográfica e da vida social brasileira, de tal modo que poderíamos simplificar no seguinte esquema: alta da moeda estrangeira encarece a importação, o que torna o produto nacional competitivo, há geração de empregos, do fortalecimento do mercado local que deveria ser conquistado pelo cinema nacional, do mesmo modo que a valorização da moeda nacional desencadeia o aumento das importações, a redução das atividades produtivas e consequentemente, da capacidade de consumo do mercado interno. Diante dessa perspectiva histórica cíclica, ou mais propriamente espiral da história brasileira, Paulo Emílio observa que o cinema não está isento desse movimento, ao destacar que nos momentos mais vantajosos para a importação os produtores brasileiros eram incapazes de resistir ao despejo dos filmes estrangeiros nas salas de exibição. Nesse âmbito, Paulo Emílio reafirma que "[…] o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado", desconhecido pelos países desenvolvidos e contra o qual os demais países deveriam se digladiar. Como traço fundamental desse processo, Paulo Emílio compreende que numa situação colonial, subdesenvolvida, o cinema era incapaz de encontrar em si próprio as "energias" que o permitiriam escapar dessa "condenação", mesmo em conjunturas favoráveis, como no caso do cinema indiano, imenso na quantidade de produções consumidas em um mercado interno favorecido pelas barreiras impostas por sua cultura milenar aos produtos industrializados do ocidente, incapazes por si só de formarem um mercado para o produto importado. [1408]

Essa "barreira cultural" fomentou a formação de produtores e de uma grande rede de exibição por décadas, não padecendo das interrupções na produção observadas no caso brasileiro, mas essa "situação ideal" ocorria em um país "subdesenvolvido" e "colonizado", de tal modo que essa "atividade cultural, aparentemente tão estimulante, na realidade refletia e aprofundava um estado cruel de subdesenvolvimento". Ao se referir à atividade cultural, Paulo Emílio tem em mente que não se trata de cinema, mas de fita, de entretenimento, que assim como a chanchada se comunica massivamente com o público. Mas ao mesmo tempo, as barreiras que privilegiaram a produção de filmes locais provoca o alijamento da cultura

[1407] GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 186.
[1408] Ibidem.

cinematográfica dos países desenvolvidos,[1409] o inverso do que Paulo Emílio procurou, a partir da Cinemateca, ao adequar as lições da cultura cinematográfica estrangeira ao contexto nacional.

Interessado em compreender a "significação cultural do fenômeno", Paulo Emílio abstrai o papel do capital inglês na formação do cinema indiano para se concentrar nos temas desses filmes, retirados das tradições artísticas do país. Era ainda notório "o ritmo majestoso" com que tradições e "temas mitológicos" eram retratados nesses filmes. Ao lado dessa vigorosa tradição, o historiador observa que "a raiz mais poderosa dessa produção" era constituída por "[...] ideias, imagens e estilo já fabricados pelos ocupantes para o consumo dos ocupados". As imagens produzidas e difundidas pela indústria gráfica inglesa se alimentava da "alta tradição plástica, de espetáculo e literatura" indiana apresentada com o culto da *Mother Índia*, contra o qual o cinema posterior à independência reagiu, inspirando em produções estrangeiras. No caso indiano, "[...] o esforço de progresso apenas cultural num quadro de subdesenvolvimento geral" havia levado "[...] os cineastas a se debaterem diante da adversidade, ao invés de realmente combatê-la". [1410]

No caso do cinema japonês, que não havia experimentado relações exteriores que configurassem um estado de subdesenvolvimento, o país apresentou um fenômeno cinematográfico diverso, no qual os filmes estrangeiros, adentrando rapidamente no mercado conquistaram de "[…] imediato uma imensa audiência e foram de início o estímulo principal na estruturação do mercado consumidor", não pelo modo como os filmes respondiam aos anseios do público, mas pelo entretenimento que os *benshis* representavam, constituindo-se como o "principal atrativo do espetáculo cinematográfico" no qual os filmes mudos exibidos na tela eram um mero recurso. Assim como o público indiano, o japonês também "nunca aceitou o produto cultural estrangeiro", nem com letreiros traduzidos. Nesse contexto favorável, a produção cinematográfica nacional, quando foi capaz de se desenvolver, "[...] não encontrou dificuldades em predominar, principalmente depois da chegada do cinema falado".[1411] Do ponto de vista econômico, se o cinema indiano foi formado a partir de capitais ingleses, o japonês foi formado a partir de capitais nacionais, se inspirando "na tradição, popularizada, mas direta, do teatro e da literatura do país", a mesma tradição que Paulo Emílio identificou na qualidade do filme *A vida de Oharu*, de Kenji Mizoguchi, retirada das tradições literárias e teatrais que levaram o filme a conquistar o *Festival de Veneza* (1952).

[1409] Ibidem, p. 187.
[1410] Ibidem.
[1411] Ibidem, p. 187-88.

Após se enveredar pela especificidade do cinema japonês, e ao mesmo tempo atestar a importância e o peso da tradição cultural no delineamento de uma fisionomia que expressasse a cultura e atendesse ao gosto do público de determinado país, Paulo Emílio analisa a formação do cinema árabe e observa a presença da mesma "carapaça de cultura própria" que havia observado na cultura hindu, mas com a distinção de que essa barreira cultural, ao passo que ofereceu resistência ao produto estrangeiro, "[...] não foi acompanhado no mundo árabe pelo florescimento da produção local". A proposta imperialista de oferecer ao ocupado "uma ideia de si próprio adequada aos interesses do ocupante" que se desenvolveu na Índia mediante a farta apropriação de ícones da cultura hindu encontrou no caso árabe uma grande barreira na "tradição anti-icônica" do islamismo. [1412]

No comentário à tradição anti-icônica do mundo árabe, há pela primeira vez na obra de Paulo Emílio do conceito de "indústria cultural", de Theodor Adorno, ou seja, na fabricação ocidental de "*erzätze* destinados aos próprios árabes". É necessário apontar que com a consolidação da definição anterior ao tratar o cinema como o "folclore da era industrial", como divertimento de massa com finalidades ideológicas bastante específicas, no caso, imperialistas. No caso árabe, os ocupantes de depararam com "escassa imagem original para servir de matéria prima" para aplainar as distancias entre ocupantes e ocupados, a partir da realização de mercadorias culturais capazes de estabelecer laços psicológicos mais profundos com a comunidade, fundamento para a formação do mercado consumidor interno e para o delineamento de um padrão cultural que atendesse aos fins imperialistas. Contudo, o resultado foi o contrário, com o consumo da "fabricação" da imagem árabe pelo mercado externo, apropriando-se de todo o exotismo com a que aparecia aos olhos do ocidente. [1413]

Se por um lado, os ícones eram escassos, o som era o principal eixo do "espetáculo corânico", o que para Paulo Emílio explica o maior desenvolvimento desse cinema apenas a partir do falado, após o império da imagem, do ícone, no cinema mudo e sua ideologia predominantemente visual. Em comparação ao cinema indiano, baseado em elementos próprios de sua cultura fabricados pelo ocupante, o cinema árabe apresenta a Paulo Emílio um semblante de maior subdesenvolvimento ao conservar como matriz a "técnica fotográfica do Ocidente – através da qual os árabes acabaram por aceitar a imagem como componente de sua autovisão". Ao adotar como seu o modelo estrangeiro, o historiador observou que os filmes árabes "parecem menos autênticos que os hindus, mas a natureza do vínculo com o espectador é a mesma". Nesse estado subdesenvolvido, ambíguo e amesquinhado, "[...] uns e outros

[1412] Ibidem, p. 188.
[1413] Ibidem.

asseguram a fidelidade do público por refletirem, mesmo palidamente, a sua cultura original". [1414]

Ao comparar o cinema desenvolvido do Japão ao atraso do indiano e árabe, Paulo Emílio identifica como traço comum entre eles as barreiras culturais ao ocidente, cada qual apresentando desdobramentos próprios. No caso japonês, a produção amparada pelo capital local produziu filmes autênticos ao contexto local e exóticos ao mercado externo, o indiano se abasteceu da tradição icônica de sua cultura e de sua autoimagem produzida e financiada pelo ocupante, na qual o resultado foi o triunfo enquanto entretenimento local e indiferente à cultura cinematográfica estrangeira. No caso árabe, a capacidade de refletir uma imagem ao povo árabe era ainda mais pálida, pela adoção do modelo fotográfico, icônico, pobre nos laços com sua própria cultura. Ao evocar alguns traços dessas "situações cinematográficas", Paulo Emílio destaca como utilidade fundamental a compreensão da "nossa":

> A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar suas raízes. Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contaminada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou, o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores, seguida de cruzamento variado, assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as diversidades naturais. [1415]

A análise histórica da cultura brasileira em comparação às culturas hindu e islâmica se distingue pela ausência dos obstáculos de uma cultura milenar, já formada, em relação às características singulares na invenção do povo brasileiro, criado à "imagem e semelhança" do ocupante. Como resultado, o historiador observa que "psicologicamente" ocupados e ocupantes não se sentiam como tais – e constata que ao analisar "o emaranhado social brasileiro", não éramos e "não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é". Ao estabelecer a sentença, Paulo Emílio consolida reflexões anteriores relacionadas à mentalidade importadora de ocupantes e ocupados, que havia compilado a partir dos estudos históricos do século XIX que realizou para o curso Os filmes na cidade (1966), a partir da literatura de viajem de estrangeiros que haviam passado pelo país ou nas obras de Humberto Bastos e Nícia Luz Vieira, a partir das quais aprimora e precisa, ou mesmo encontra equivalentes mais distantes para amparar suas reflexões sobre nossa "situação colonial", na qual "[...] a penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro". [1416]

[1414] Ibidem, p. 189.
[1415] Ibidem.
[1416] Ibidem, p. 189-190.

Delimitada a fisionomia de nossa formação cultural, Paulo Emílio afirma que "o filme brasileiro", tanto participa quanto altera esse mecanismo através de "nossa incompetência criativa em copiar". No caso do "fenômeno cinematográfico", essa característica "testemunha e delineia muita vicissitude nacional",[1417] mecanismo já conhecido à época em que o projeto de formação cultural da cinemateca a partir da adequação das lições estrangeiras ao contexto nacional foi concebido como estratégia do delineamento de nossa fisionomia, mas a medida que as lições brasileiras se revelavam pelas pesquisas históricas, inicialmente empreendidas com fôlego até o incêndio de 1957 e posteriormente na década de 1960, com a publicação de ensaios de maior fôlego e com a realização de cursos sobre a cultura brasileira, está delineado o terreno propício para o desenvolvimento de uma narrativa histórica própria, capaz de revelar a especificidade do fenômeno cinematográfico no Brasil.

Nesse contexto, Paulo Emílio mantém o resultado de sua análise sobre os ciclos cinematográficos em tensão com o produto estrangeiro, assim como os períodos históricos por ele demarcados. Iremos, a fim de evitar a repetição, dar ênfase a novos desdobramentos de seu pensamento, como a interpretação dos temas explorados pelo cinema brasileiro em sua bela época, como crimes, políticas e outros divertimentos que "interessavam a cidade". Esses filmes "[...] não eram fautores de brasilianismos apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro". [1418]

Apesar da inferioridade técnica dos filmes brasileiros no período, eles "deviam aparecer com maiores atrativos aos olhos de um espectador ainda ingênuo", que ainda não conhecia filmes com melhores acabamentos na exploração de um produto que apenas havia começado sua carreira entre os divertimentos disponíveis, como precisou à época Vicente de Paula Araújo em sua pesquisa sobre o período, ao dar ênfase na baixa qualidade das exibições. Para Paulo Emílio, o importante era ressaltar que "[…] nenhum produto importado conheceu no período o triunfo de bilheteria deste ou daquele filme brasileiro sobre crime ou política, sendo de anotar que o público assim conquistado incluía a *intelligentsia* que circulava pela Rua do Ouvidor", [1419] o que sugere a distinção entre o fenômeno brasileiro e o que nos informa a história do cinema na França, ao posicionar o filme *O assassinato do duque de Guise* (1908) como o momento em que o público intelectualizado passou a se interessar pelo divertimento, convertido em arte. Com a industrialização da produção cinematográfica, nota-se, a maior divisão social do trabalho no interior da produção cinematográfica, o que

[1417] Ibidem, p. 190.
[1418] Ibidem, p. 191.
[1419] Ibidem.

possibilitou a distribuição do produto cinematográfico em escala mundial, participando da formação e agindo como disciplinador desses mercados, no qual o filme brasileiro foi atirado à marginalidade, incapaz de resistir apenas com sua popularidade, [1420] o que sugere a separação do público como um reflexo das transformações sofridas pelo cinema a partir da transformação dos padrões culturais nos países desenvolvidos. Assim, Paulo Emílio preserva a compreensão de Adhemar Gonzaga sobre o impacto da indústria estrangeira na produção artesanal nacional, a partir desse momento incapaz de competir.

O filme brasileiro era um "paria", um marginal nas salas de exibição, cuja penúria transparecia nessas produções produzidas com fins de subsistência, até que à época do mudo, "lutadores do filme brasileiro" se esforçaram em "impedir a imagem da penúria, substituída pela fotografia amável de inspiração norte-americana", sugerindo sua descoberta sobre a importância que teve *David, o caçula,* de Henry King para Humberto Mauro. Nesse âmbito, Paulo Emílio constata que o predomínio do filme estadunidense no país "[…] ocupou tanto o esforço de imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos extratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro, mas tudo o é". Embora os filmes estadunidenses tenha satisfeito a contento o público brasileiro, o historiador observa que havia a presença de "um desejo de ver expressa uma cultura brasileira", que apesar de não possuir uma "originalidade básica" como as culturas hindu e árabe, nos laços que estabelece com o Ocidente "[…] fora se tecendo características próprias indicativas de vigor e personalidade", [1421] como as que observamos no curso Os filmes na cidade (1966).

Ao penetrar no mercado de entretenimento brasileiro, o cinema contribuiu para amesquinhar "as artes do espetáculo tradicionalmente tão vivas em todo o país", mas o fato de que elas sempre "encontraram meios de permanecer", indicava que elas "correspondem a necessidades profundas de expressão cultural". Um dos exemplos elencados por Paulo Emílio foi o surgimento do rádio ao incorporar novos elementos sonoros dessas "artes de espetáculo": "Na primeira oportunidade que se ofereceu, a cultura popular violou o monopólio norte-americano e se manifestou cinematograficamente". O contexto foi mais favorável à época da crise de 1929 e do advento do sonoro, que impôs lenta transformação das salas de exibição no país e ofereceu consequentemente certo respiro para a produção nacional, bem sucedida ao se apropriar da cultura caipira ou da "expressão musical urbana", que levou o filme brasileiro a conquistar imensa audiência em todo o território nacional, mas não tardou

[1420] Ibidem.
[1421] Ibidem, p. 191-92.

para que a inserção dos letreiros devolvesse aos estadunidenses o monopólio do mercado. A legislação de Getúlio Vargas em defesa do complemento nacional (1932) é novamente apresentada como a responsável por dar novo fôlego à produção do "filme curto documental, destituído agora da função reveladora que anteriormente o caracterizara tão agudamente", mas continuou "[...] a refletir com melancolia a área do ocupante, notadamente as cerimônias oficiais", [1422] transformando o cinema em um instrumento para prolongar os efeitos dos antigos rituais de poder observados nas festas e cerimônias cívicas à época de D. João VI e D. Pedro I, como havia observado em seu estudo sobre Os filmes na cidade (1966), problemática que será detalhada a contento no ensaio *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo* (1974), publicado no ano seguinte.

Ao tratar de um tema que se fez presente ao longo de sua trajetória intelectual, a época de transição do cinema mudo para o falado se manifesta ao inverso do que observamos da ideologia cinematográfica do Chaplin Club manifestada parcialmente na revista *Clima*. Se a questão já havia sido superada pela adoção da ideia de fenômeno como ponto de partida de sua análise, nesse último momento de sua trajetória o historiador pode afirmar que "[...] o cinema falado foi, mais do que o cinema mudo, propício à expressão nacional, particularmente no caso da chanchada carioca". Ao considerar o fenômeno da chanchada como "marco" em nossa história, situado ao lado ou combinada aos filmes musicais, a chanchada "[...] se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro":

> O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o ocidente mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. [1423]

A partir dessas considerações, Paulo Emílio destaca no exame histórico da cultura brasileira que o delineamento de uma cultura própria, desdobrada da cultura estrangeira do ocupante e ao mesmo tempo adequada à nossa fisionomia através da iniciativa de escritores como Artur de Azevedo, com suas revistas, operetas, paródias às estrangeiras havia demonstrado a viabilidade de um modelo que, sob a cultura carioca, proporcionou o delineamento de um gênero cinematográfico nacional repleto de caracteres culturais e sociais,

[1422] Ibidem, p. 192.
[1423] Ibidem, p. 193-94.

melhor cristalizados pela experiência cinematográfica do que nos espetáculos anteriores. Esses filmes compartilhavam com o público ocupado inclusive o seu próprio subdesenvolvimento, demonstrado pela observação de que "[...] o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano", consumido passivamente pelo público que, diante do musical e da chanchada, apresentava "[...] laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade". Era necessário destacar que enquanto o produto estadunidense apresentava um universo abstrato ao público brasileiro, os fragmentos da cultura brasileira presentes nas chanchadas e nos musicais "delineavam um mundo vivido pelos espectadores". [1424]

Ao comparar os impactos psicológicos dos filmes estadunidenses aos brasileiros, Paulo Emílio demonstra como "a identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento" nos jovens – como ele a sua época – "vinculados ao ocupante", ao passo que "a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante". Após pensar o sucesso da chanchada e dos musicais como resposta cultural dos ocupados aos ocupantes, como intelectuais, críticos, etc., o historiador afirma que o lucro resultante dessa identificação do público com esse gênero de filmes encorajou a "ingênua" empresa industrial paulista, desatenta com os problemas da distribuição dos filmes nacionais no mercado brasileiro e "desastrada" ao negligenciar a "virtude popular" descoberta pelo cinema carioca, optando por um rumo diverso do que havia sido bem sucedido economicamente até então: "[...] quando descobriram, mais ou menos ao acaso, o veio do cangaço ou apelaram conscientemente para a comédia do rádio, nascida nos mambembes do interior e do subúrbio, já era tarde". [1425]

O fracasso da Vera Cruz no âmbito do cinema nacional, apesar de constituir novamente uma marginalização do produto nacional não reduziu quantitativamente as produções nacionais, que conquistaram por força de legislação uma modesta cota para os filmes nacionais nas salas de exibição. Nos mesmos termos com os quais se refere aos cafeicultores no curso Os filmes na cidade (1966), Paulo Emílio observa "a solidariedade fundamental do poder público" com os ocupantes, "do qual emana" a mesma solidariedade observada na socialização das perdas provocadas pela queda do preço internacional do café.

Em seguida, Paulo Emílio retoma a reflexão apresentada pela primeira vez no artigo *Pequeno cinema antigo* sobre o modo como os entretenimentos populares do século XIX

[1424] Ibidem, p. 194.
[1425] Ibidem, p. 194.

absorvidos pelos musicais e pelas chanchadas, agora passavam a ser absorvidos pela televisão, que àquela altura assumia sua "predominância no campo do entretenimento", mas que do mesmo modo não alterava "[...] substancialmente o escandaloso desequilíbrio entre o interesse nacional e o estrangeiro". [1426]

Apesar da presença massiva do produto estrangeiro, os filmes brasileiros continuaram "nos refletindo muito". No caso do cinema carioca, Paulo Emílio observa a importância do comunismo, que apesar de "ortodoxo e estreito", despendeu uma "função cultural" ao tentar procurar, "mesmo que desajeitadamente compreender a vivência dos ocupados" e encorajar a leitura de escritores como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Monteiro Lobato, membros ou simpatizantes do partido, produziu novos desdobramentos ao cinema brasileiro ao mesclar esse "clima intelectual" a "prática do método neorrealista". [1427] Nesse momento, Paulo Emílio também amadurece sugestões que haviam aparecido em *Pequeno Cinema Antigo*, ao definir de modo satisfatório a matéria brasileira presente nos filmes, nos termos do estado de subdesenvolvimento do país.

Ao se apropriar de temas retirados do tecido social urbano, os filmes produzidos no eixo Rio-São Paulo apresentaram uma construção dramática consistente e eficaz em comparação às experiências anteriores, o que as confere a designação de "obras", ao ultrapassarem tanto os filmes industriais paulistas quanto a chanchada ao delinear uma linguagem cinematográfica concebida organicamente entre o método estrangeiro e a fisionomia cultural do país e constituir historicamente o "tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo", definido como o "terceiro acontecimento global de importância na história de nosso cinema", ao lado da Bela Época e da Chanchada, o único que apresentou "[...] um desenvolvimento harmonioso, devido a sua melhor adequação e submissão à condição geral do subdesenvolvimento". [1428]

Entre o Cinema Novo e a Bela Época, o historiador observa como ponto comum o destino truncado, o primeiro pela "imposição política interna", o segundo "pela pressão econômica do império estrangeiro", inserindo-os no "quadro geral de ocupação". A fim de descortinar a significação histórica do Cinema Novo, o historiador afirma que o movimento "[…] é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura", forjando assim uma linguagem, um

[1426] Ibidem, p. 195.
[1427] Ibidem, p. 196.
[1428] Ibidem.

estilo e dando vasão a uma expressão social e cultural "mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional". [1429]

Apesar dos desafios em se interpretar o fenômeno ainda bastante próximo, Paulo Emílio estabelece uma explicação a partir da "visão genérica em termos de ocupado e ocupante" com o fim de encontrar a "significação" do movimento no processo. O corpo social brasileiro é compreendido a partir de sua deformidade em termos de produção e consumo, nos quais participavam apenas 30 % da população brasileira à qual era atribuída uma "identidade nítida", a única parcela do povo que poderíamos estabelecer um conceito nacional. Estava claro para Paulo Emílio que "o ocupante só utiliza uma parcela pequena de ocupados e abandona o resto ao deus-dará em reservas e quilombos de novo tipo", mas que em algumas ocasiões, os ocupados poderiam ser compreendidos sob uma identidade ao participar de esforços públicos de significação nacional, como a construção de Brasília, momento em que poucos ocupados "adquirem uma identidade: candango ou baiano". [1430]

Ao analisar o fenômeno brasileiro, Paulo Emílio observa que entre o governo de JK e de João Goulart, havia ficado comprovado que "os verdadeiros marginais" eram os 30 % selecionados para construir a nação: "O estabelecimento de canais comunicantes entre esta minoria e o universo imenso dos restantes estava a exigir o deslocamento dos eixos habituais da história brasileira" através da ampla campanha de alfabetização como elemento da formação de cidadania, mas apesar disso, "o que melhor refletiu o clima criativo e generoso então reinante" foi o setor artístico jovem, ao produzir "obras dotadas de valores permanentes", processo no qual a importância do cinema foi grande. [1431]

Ao analisar esse processo em plena ditadura militar, opositora da proposta política do período mencionado, Paulo Emílio afirma que essa juventude "[...] tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante", constituindo-se ao mesmo tempo "alavanca de deslocamento e um dos eixos novos" de nossa história ao se sentir "[...] representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social", mas apesar dessa disposição, restringiu-se a falar e agir "para si mesma", ou seja, pouco se comunicou com o público de brasileiros da qual se sentia representante: "A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foi atingido e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir", mas apesar da auto-referência manifestada pelo grupo, "a

[1429] Ibidem, 196-97.
[1430] Ibidem, p. 197-98.
[1431] Ibidem, p. 198.

significação do Cinema Novo foi imensa", ao refletir e criar "[…] uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos", ao passo que "ignorou as fronteiras entre ocupante e ocupado". A grande significação do movimento é atribuída por Paulo Emílio a sua capacidade de montar um "[...] universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol", que tendia a "[...] se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade" nacional até ser interrompido pelo "golpe de Estado". [1432] Como resultado, o movimento voltou para si próprio, para seus realizadores e seu público a fim de descortinar a "raiz de uma debilidade subitamente revelada", já tratada por Paulo Emílio na tese *Uma Situação Colonial?*, em 1960. Embora não tenha atingido a comunicação desejada com o "organismo social brasileiro", o historiador observa que o Cinema Novo "foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava a ser intérprete do ocupado". [1433]

Da falta de esperança generalizada que se abateu aos realizadores do movimento, que prosseguiram suas atividades em carreiras individuais, Paulo Emílio compreende como reflexo a eclosão do Cinema do Lixo, surto que havia durado aproximadamente três anos e situou-se em maior ou menor medida na "[...] clandestinidade decorrente de uma opção fortalecida pelos obstáculos habituais do comércio e da censura". Segundo o historiador, o movimento não era claro como a Bela Época, a Chanchada ou o Cinema Novo, apesar de ter sido nesse último o terreno em que se formaram parte de seus quadros, que sob o lixo retomavam parcela da proposta do movimento em termos de "aviltamento, sarcasmo e uma crueldade" derivada da "indiferença da abordagem" desse "conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio", que como diretriz geral propuseram "[…] um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo". Apesar disso, Paulo Emílio destaca que "[…] esse mundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é, porém, animado e remido por uma inarticulada cólera", foi capaz em sua fugaz e "suicida" existência de "produzir um timbre humano único no cinema nacional". [1434]

Além do Lixo, o "filme" brasileiro se vinculou "de maneira mais aguda às preocupações brasileiras do período" ao encontrar como expressão o documentário, que reassumiu suas "intenções culturais e didáticas", retomando assim sua "função reveladora" ao

[1432] Ibidem, p. 199.
[1433] Ibidem, p. 200.
[1434] Ibidem.

focalizar "[…] as formas arcaicas da vida nordestina e constituindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista" ao documentar "[…] a nobreza intrínseca do ocupado e sua competência". O fato explica o porquê de quando o documentário se voltou ao tema do cangaço, o gênero evocou uma profundidade até então não contemplada pela melhor ficção. [1435]

Após delimitar a dinâmica do cinema brasileiro, Paulo Emílio destaca que "qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado", o que quer dizer que naturalmente a produção à época (1973) também participava e se constituía no subdesenvolvimento e expressava o "milagre brasileiro" em comédias ligeiras e em dramas "epidérmicos", situados em "invólucros coloridos e luxuosos que espumam prosperidade". Esses filmes eram fundados em um "estilo" publicitário "[...] cheios de fartura, ornamentados por imagens fotogenicamente positivas do ocupado e pelo bamboleio amável de quadris nas praias da moda, combinadas ao louvor de autoridades militares e civis". Apesar desse conjunto de elementos atrativos e favoráveis ao ocupante, Paulo Emílio ressalva que o desinteresse pelo cinema brasileiro e pelo ocupado perdurava, mas historicamente a recíproca não era verdadeira, sendo o ocupante tratado respeitosamente pelo cinema mudo, "gozado" pela Chanchada e "fustigado" pelo Cinema Novo, ao passo que uma "tendência nascida no malogro industrial paulista se interessava pelo tédio existencial do ocupante ocioso", [1436] conteúdo já rechaçado artisticamente no comentário à ideologia cinematográfica de Walter Hugo Khoury ou do ideal burguês detratado em sua crítica ao filme de Léonid Moguy, em *Clima*, diante incompatibilidade com sua predileção pela estética social para o cinema brasileiro.

Alijado do alcance das medidas dos poderes públicos, Paulo Emílio examina o fenômeno dos filmes eróticos, elemento já apontado anteriormente como um dos grandes recursos explorados ao longo da historia do cinema, cuja finalidade era clara: atrair o interesse do público, àquela época do Brasil "milagroso" do "pão e sexo". Para o crítico, "o erotismo desses filmes, apesar do afobamento, da vulgaridade ineficaz, da tendência autodestruidora em acentuar nos quadris as nádegas e no seio a mama, é, com efeito, o que tem de mais verdadeiro, particularmente quando retratam a obsessão sexual da adolescência". Essas manifestações eram tão mais verdadeiras que as representações opulentas das comédias e dramas que circulavam no período, no qual as fitas eróticas estavam "cumprindo bem a

[1435] Ibidem, p. 201.
[1436] Ibidem.

missão de tentar substituir o produto estrangeiro". [1437] Mais uma vez, o comentário à autenticidade da representação dos personagens liga o historiador à revista *Clima*, no rechaço à representação inautêntica da Alemanha antes da II Guerra Mundial, no artigo *Notícias sobre um filme*, dados que no conjunto reforçam o desenvolvimento contínuo nas concepções teóricas do crítico e historiador.

No conjunto das produções brasileiras, contudo, os filmes eróticos representavam apenas uma parte da centena de filmes produzidos anualmente no país, no qual o "leque extremamente variado de produtos" que o cinema nacional oferecia ao mercado confirmava "a sua vocação em exprimir e satisfazer a complexa gradação de nossa cultura". A fim de consolidar sua interpretação, Paulo Emílio observa que "[...] se a chanchada e parcialmente o melodrama foram aspirados pela televisão, o filme caipira não perdeu o vigor nas cidades grandes e pequenas", mostra de como o gênero respondia às demandas culturais de um público vasto de ocupados, espectadores de "[...] dramas e comédias associadas a cantores sertanejos e outros filmes sentimentais de diversa natureza que percorrem quase despercebidos os mercados mais densos". Diante das referências, Paulo Emílio constata que as "aventuras rurais" derivadas do cangaço possuíam maior penetração no interior e em pequenas capitais [1438] do que nas capitais, no qual sua comunicabilidade com o público é maior, o que mais uma vez recoloca a importância do diálogo entre o filme e a localidade ao qual se dirige.

Ao comentar os dramas psicológicos em voga no período, Paulo Emílio destaca que o enredo das produções retrata a esfera mais alta, a do ocupante, quando não procura "[...] espelhar a crise no relacionamento familiar e no comportamento social da população mediana". Ainda sobre o período, Paulo Emílio chama a atenção para os filmes históricos que nasciam de uma produção "faustosa" ou de empenhos artísticos e intelectuais que em conjunto, apresentam como "função útil" oferecer "uma sucessão de cromos convencionais" correspondentes a "uma de nossas matrizes, a cultura cívica primária", presente nos festejos cívicos do século XIX, nas anotações para o curso Os filmes na cidade (1966), nos filmes patrióticos ou nas produções do INCE. A segunda função dos filmes históricos reside em suscitar uma "[…] reflexão crítica a respeito do que fomos e somos. A autoridade pública encoraja uma com benevolência e recua vivamente diante da outra". No que se refere ao poder público, Paulo Emílio destaca os impactos positivos da "legislação paternalista"

[1437] Ibidem, p. 202.
[1438] Ibidem.

promulgada para compensar a "ocupação do mercado pelo estrangeiro" [1439] poderia ter algum vulto se o governo não se retraísse diante dos melhores filmes e diretores brasileiros, como Glauber Rocha, obrigados a procurar financiamento nas metrópoles culturais.

A significação da ruptura com o processo criativo compreendido entre 1955 e 1961 havia impedido, segundo Paulo Emílio, "qualquer amadurecimento coletivo", e mais tarde, como o "salve-se quem puder ideológico e artístico" iniciado em 1968, o Ato Institucional N. 5 colaborou para que "os fragmentos da crença antiga" fossem "[...] manipulados e triturados pelo deus ou demônio íntimo de cada um, mas continuou fecundante a poeira da construção coletiva sonhada por todos". Como reminiscências dessa idade de ouro, o historiador observa "[...] um clima nostálgico no moderno filme brasileiro de qualidade", no qual se delineava "[...] entorno do índio o sentimento nacional do remorso pelo holocausto do ocupado", mas ainda assim inseparável do ponto de vista ético do ocupante. [1440]

Outro aspecto importante observado por Paulo Emílio se refere à manutenção da ótica do ocupante na burocracia à qual os realizadores estavam submetidos, ao passo que o público desses filmes não poderia encontrar elementos com os quais poderia ao não apresentar a mesma capacidade observada na chanchada em se comunicar com esse público desconhecido. Após constatar como o Cinema Novo ficou órfão de público, o historiador tece um breve comentário a respeito do público intelectualizado, "recrutado" na *intelligentsia* mais jovem e que não havia resistido à "deterioração da conjuntura estimulante do início dos anos 1960", levando-o a se voltar "inteiramente ao cinema estrangeiro", onde acreditavam poder encontrar a subsistência de sua "inconfidência cultural", mas que na realidade se tratava de "[...] uma compensação falaciosa, uma diversão que o impede de assumir a frustração, primeiro passo para ultrapassá-la". [1441]

A partir do impacto psicológico causado pelo naufrágio do Cinema Novo, Paulo Emílio observa como reflexo do fenômeno a adesão ao cinema estrangeiro como recusa a "mediocridade" com a qual os espectadores possuíam "vínculos profundos". A fisionomia da mentalidade nacional, ou da psicologia coletiva amplia as considerações do historiador sobre a mentalidade importadora delineada em *Uma situação colonial*? e investigada no ensaio *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, que o permite apontar como resultado a negação de nossa própria fisionomia, nossa incapacidade criativa de copiar o estrangeiro, prática na

[1439] Ibidem, p. 203.
[1440] Ibidem, p. 204.
[1441] Ibidem.

qual não nos deveríamos furtar de expressar a singularidade da cultura brasileira, derivada da invenção do ocupado pelo ocupante Ocidental.

Ao definir que essa mentalidade importadora derivava menos do culto ao estrangeiro do que a negação ao nacional, Paulo Emílio observa no comportamento do público "[…] uma passividade que é a própria negação da independência a que aspira", uma "[…] forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante":

> A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer a não ser constatar. Esse setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá. [1442]

No conjunto e sua abordagem histórica, psicológica e social, Paulo Emílio estabelece de modo mais acabado no ensaio a importância da vida social para a formação do cinema e do público brasileiro, movimento apenas possível com o desenvolvimento das pesquisas históricas no país, que permitiram no conjunto identificar os gêneros mais populares, a fisionomia de atores e atrizes, a mentalidade de produtores e exibidores, dos divertimentos tradicionais, partícipes da formação da vida moderna apropriados pelo cinema – resultado da industrialização dos divertimentos artesanais. À medida que se revelava o mecanismo que impunha a falta de continuidade ao cinema brasileiro, o historiador descola o destino de nossa produção da tentativa de agradar a "aristocracia do nada" que havia desertado do cinema brasileiro. Como entretenimento, a absorção das chanchadas pela TV havia sido substituída pelos filmes eróticos, cuja atratividade garantia a continuidade de uma produção capaz de rivalizar com o produto estrangeiro como reflexo de uma vida social que havia encontrado refúgio no sexo, mas insuficiente para restabelecer a retomada do cinema nacional, condicionado ao avivamento da vida brasileira, asfixiada pela censura e pelo autoritarismo. A reanimação da vida brasileira com as movimentações políticas no ABC representada por León Hirszman em *Eles não usam black-tie* (1981) de certo modo cumpre a profecia do intelectual, ao condicionar o destino do cinema brasileiro ao embate contra os ocupantes, contra a "aristocracia do nada": era vital recuperar a alegria de viver peculiar do carnaval carioca, era necessário dar vazão aos anseios da classe trabalhadora na tela.

[1442] Ibidem, p. 205.

5.9 – Filmes de enredo e documentários

Ainda em 1973, a meditação histórica sobre o cinema brasileiro ganha novos contornos dos até então traçados nos textos *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966), *Pequeno Cinema Antigo* (1969) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). A partir do manuscrito e do registro sonoro da conferência *O Cinema Brasileiro na década de trinta* (1973), veremos como alguns dos tópicos traçados anteriormente pelo historiador são aperfeiçoados a partir da intensificação das pesquisas, realizadas por orientandos ou alunos de graduação, cuja tarefa era a de pesquisar sistematicamente qualquer informação sobre cinema presente nas publicações, gerais e especializadas.

No arquivo sonoro, podemos sentir a atmosfera de expectativa que se formou para ouvir o Professor Paulo Emílio Sales Gomes. Não se tratava de uma aula qualquer, contava com a presença da ilustre escritora e companheira Lygia Fagundes Telles, saudada pelo apresentador. Ao ouvir o registro sonoro, imaginamos estar imersos entre as risadas que ecoam da plateia, respondendo às sugestivas e bem humoradas entonações do historiador ao analisar com maior profundidade a cultura cinematográfica na década de 1930.

Na conferência, Paulo Emílio demonstra como o cinema brasileiro havia sido um "intruso" nas salas de exibição, com exceção da Bela Época (1908-11) e do início dos anos 1930, momento de cristalização do cinema mudo brasileiro e transição ao sonoro no contexto externo. O terceiro período do cinema brasileiro mais uma vez é alocado na importância que teve os trabalhos encomendados por órgãos oficiais aos cavadores, em decorrência do interesse em registrar as comemorações do primeiro centenário da independência. Um panorama é traçado para apresentar aos estudantes os ciclos regionais nos anos 1920, eclosão pensada em relação às primeiras campanhas em favor dos filmes brasileiros promovidas pelas revistas *Selecta*, *Paratodos*, *Cinearte* e seus redatores como Gonzaga, Lima, etc., introduzem o clima de euforia dos contemporâneos com o novo impulso. [1443]

A introdução ao clima da época anterior prepara o terreno para o comentário sobre o início de 1930, momento em que "[...] reina um otimismo que o cinema brasileiro nunca tinha conhecido igual". Esse sentimento advinha do "descalabro" em que se encontrava o comércio cinematográfico, vinculado há mais de 20 anos ao "produto cinematográfico" estadunidense. O "advento recente do cinema falado" é apresentado como um dos fatores responsáveis pelo

[1443] GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema brasileiro na década de trinta*. Manuscrito. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI: 0296. Há no manuscrito a ausência de uma página, de modo que o presente estudo foi realizado a partir do cotejo entre o manuscrito e o registro sonoro, pelo qual prezamos em nossa investigação.

novo surto de ânimo. Segundo Paulo Emílio, o público brasileiro ainda não estava familiarizado com o "[...] fenômeno que estava alterando profundamente a nossa metrópole cinematográfica: Hollywood". [1444]

O termo metrópole evoca nossa situação colonial, subdesenvolvida, periférica, para apenas então comentar as transformações técnicas e artísticas dos Estados Unidos. A partir do termo que estabelece a posição do Brasil na conjuntura de interesse, Paulo Emílio situa o desenvolvimento do sonoro como resultado dos esforços da Warner em renovar sua capacidade comercial, aparentemente abalada diante do comentário do historiador sobre a presença no plantel da companhia de "dois astros envelhecidos", John Barrymore e Rin-tin-tin, ou seja, John Barrymore e um cão, o que arrancou risos da plateia. A Warner investiu seu capital na técnica de sincronização do som nos filme *Dom Juan* (1926), uma primeira experiência, e *O Cantor de Jazz* (1927), filme com o qual a técnica havia conquistado notoriedade comercial. Para que o novo espetáculo cinematográfico fosse possível, era necessário adaptar as salas de exibição à nova técnica, nos EUA e no exterior. A indústria cinematográfica pretendia agir com calma, afinal metade da produção planejada para os dois anos seguintes era silenciosa – o restante era sonorizado ou parcialmente falado "em doses variáveis". Ao elencar alguns dos títulos produzidos, Paulo Emílio apresenta o filme *Lights of New York* (1928) como o primeiro 100% falado e *Broadway Melody* (1929), o primeiro musical. O grande êxito comercial desses filmes no mercado interno estadunidense é apontado por Paulo Emílio como o fator responsável por acelerar a transformação das salas de cinema e forçar a eclipse do cinema silencioso local, mas que ambiguamente, acarretou graves problemas no mercado estrangeiro, pouco considerado diante da oportunidade que se constituía a exploração da novidade à época da crise de 1929. [1445]

Ao negligenciar as consequências imediatas no mercado estrangeiro, o historiador afirma que o falado provocou um caos completo no comércio cinematográfico no Brasil: "[…] passado um primeiro momento de curiosidade, o publico se retraiu: a técnica do letreiro sobreposto ainda não se tinha desenvolvido", e os militantes do cinema brasileiro acharam que seu momento havia chegado, tanto é que Pedro Lima escreveu que "[…] o cinema falado em língua estrangeira não precisa de nenhuma barreira entre nós. Ele cairá por si. Repelido pelo público". Segundo Paulo Emílio, Lima enumerou à época os recursos que as agências estadunidenses haviam lançado mão para tornar seus filmes mais palatáveis ao colocar letreiros sobre as cenas, mas sem grande sucesso, como podemos perceber nas considerações

[1444] Ibidem.
[1445] Ibidem.

do crítico da *Cinearte* destacada por Paulo Emílio: "[...] a produção americana, que dominava nosso mercado, atravessa uma crise sem precedentes. Repudiada, raramente tolerada, deixa lugar a que possamos preencher seus claros". [1446]

Esse processo ocorreu entre 1930 e 1931, momento em que a produção nacional cresceu consideravelmente e amealhou sucesso de bilheteria, condição fundamental para a produção nesse período de mais de 30 filmes de longa-metragem e enredo, mudos ou sonorizados em Vitaphone, parcialmente falados e, sobretudo cantados. Apesar da novidade de sonorização, dos diálogos e dos cantos, Paulo Emílio observa que esses filmes são "um prolongamento da situação anterior". A maior complexidade que toma a produção provoca o declínio da produção mineira, apesar das promessas de um filme que prometia ser "moderno", mas cujo título já apresentava a exata extensão de sua modernidade: *O Calvário de Dolores* (1930), com uma entonação bem humorada que retirou gargalhadas da plateia. [1447]

No mesmo período, no Rio de Janeiro, Adhemar Gonzaga monta a Cinédia e contrata Humberto Mauro, ao passo que o nome de Carmen Santos adquire maior vulto na produção cinematográfica, colocando os produtores no centro de um "[…] pequeno mundo de técnicos de cinegrafia e laboratório, artesões humildes e vivos, provavelmente aventureiros como os diretores e artistas improvisados que a eles se ligam, são os cavadores (cariocas)", aos quais deveríamos atribuir "a continuidade do cinema brasileiro, ainda não foi pesquisado", o que não era o caso do cinema paulista, cuja "fisionomia" estava "delineada graças a um livro notável, *Crônica do Cinema Paulistano* (1968), de Maria Rita Eliezer Galvão", realizado como pesquisa de mestrado que coletou os testemunhos dos realizadores paulistanos do período empregando procedimentos de história oral constantes na formação das pesquisas históricas de cinema, tanto nas ações de Sadoul e Langlois na Cinémathèque Française quanto de Paulo Emílio como conservador-chefe da Cinemateca Brasileira, e que fará parte das competências do MIS – Museu de Imagem e Som. Segundo o historiador, "esses imigrantes, ou filhos de imigrantes, os Rossi, Carrari, Tartari, Madrigano, Matranpola, Tartaglione, os Del Pichia, José e Vitor – que aparecem tão vivos no livro de Maria Rita – estão quase todos presentes e ativos nesse inicio da década de 1930". [1448]

Alguns outros nomes de realizadores vão aparecendo, revelados pelas pesquisas históricas do período, como o do industrial português Joaquim Garnier, nome que em São Paulo aglutinou muito dos nomes supracitados. Já outros realizadores paulistas se

[1446] Ibidem.
[1447] Ibidem.
[1448] Ibidem.

aproximaram de "[…] uma jovem senhora, muito bela e de posses, que, como Carmem Santos, foi produtora e atriz e, além disso, diretora, a primeira do cinema brasileiro. A pesquisa ainda não deslindou a identidade exata dessa figura feminina de relevo no cinema paulista": A atriz Cléo de Verberena. Após citar as personalidades importantes do cinema paulistano, Paulo Emílio comenta alguns dos 30 filmes realizados no período, associando-os por tema ou linha: *Iracema* e *Os Caçadores de Diamantes* (1930) à "linha" literária e histórica, *O Mistério do Dominó Preto* (1931), de Cléo de Verberena, à policial e *Acabaram-se os Otários* (1929) à linha caipira. Na "linha religiosa e erótica", o filme *Rosas de Nossa Senhora* (1930) aparece situado na linha religiosa e *Messalina* (1930), na linha erótica, que aparecem "eventualmente combinadas" em *Anchieta entre o amor e a religião* (1932). Restava comentar a linha dos filmes patrióticos, como *Alvorada de Glória* (1931). Segundo Paulo Emílio, esses filmes "representam a média da produção cinematográfica do período". [1449]

Em sua apresentação, o historiador define produção média para separar em sua abordagem Humberto Mauro e *Limite* (1930), de Mário Peixoto, deixados "propositalmente de lado" em beneficio da utilidade em se "[…] comentar rapidamente dois ou três desses filmes médios, comuns, numa tentativa de avaliar o que significam". Ao comentar *Acabaram-se os Otários*, o historiador aloca o filme na linha do filme caipira, tradição aberta pelo filme *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908) no qual o ator Genésio Arruda se apropriava da "velha tradição herdada do teatro" ao renovar "as velhas anedotas" e "as canções" populares. [1450] Em outras palavras, o filme se apropriava da matéria retirada do tecido social, já experimentada em outros momentos decisivos de nossa cultura cinematográfica.

Outra linha tradicional do cinema brasileiro eram os filmes que exploravam crimes que haviam abalado o imaginário das cidades, tendência de grande sucesso na Bela Época e que mostrou sua vitalidade no contexto desfavorável da década posterior. Trata-se do filme *O Mistério do Dominó Preto*, de Cléo de Verberena. Segundo Paulo Emílio, o filme não era uma ficção, mas apesar disso, seu enredo apresentava uma "construção relativamente complexa" ao narrar o mistério por trás do assassinato de uma jovem, encontrada morta no interior do guarda-roupa de uma pensão, fantasiada de dominó negro à época do carnaval. A partir da descrição do enredo presente no manuscrito, percebemos como o público foi conduzido a desconfiar das últimas pessoas que haviam visto a moça com vida, como os moços da pensão, o tenente, a noiva do tenente, e finalmente o irmão da noiva do tenente, responsável de fato

[1449] Ibidem.
[1450] Ibidem.

pelo crime. Toda a história se desenvolve entorno da assassinada, a própria Cléo de Verberena: "A estrela está na tela quase o tempo todo, bem viva, através das reminiscências de cada uma das personagens que tinham estado com ela e que foram sucessivamente acusados de tê-la assassinado". O destaque para a complexidade do enredo do filme, ou de sua linguagem no interior do gênero, ao lado do "fato de ter sido levado a bom termo" é interpretada pelo historiador como uma "boa indicação", [1451] um bom sinal sobre sua recepção, pela modernidade e pelo modo como explorava uma linha que já havia manifestado a sua vitalidade em outros momentos decisivos.

A interpretação da complexidade do enredo a partir de fontes não-fílmicas, como fotos e notícias de jornais, nos permite imaginar o que esse filme perdido poderia ter sido. Já no caso do filme patriótico *Alvorada de Glória*, localizado a partir do trabalho de prospecção da Cinemateca Brasileira, o caso seria diferente. Ao examinar alguns rolos do filme, Paulo Emílio é levado a repensar um problema que o havia "interessado muito", particularmente o fato de que o filme *Alvorada de Glória* foi considerado à época de seu lançamento um filme ruim, como tantos outros, mas

> Minhas experiências com cinema brasileiro antigo faz com que eu me interesse cada vez mais por esses filmes que eram ruins. Minha disposição é acentuar o passado do verbo: eram ruins, mas hoje não são mais: eles se tornaram extraordinariamente interessantes. E não só devido ao valor documental que qualquer filme adquire com o passar do tempo. Pelo que já pude ver de *Alvorada de Glória* não é apenas o de documentar a Piscina do Clube Atlético Paulistano em 1930 ou as ruínas provocadas em São Paulo pela artilharia de Arthur Bernardes. Há no filme uma estilização ingênua das camadas superiores da sociedade e numa visão do amor e do heroísmo que lançam luz nova sobre alguns aspectos de nossa cultura. Em suma, ver *Alvorada de Glória* é para nós, brasileiros, uma experiência intelectual muito mais estimulante do que assistir, por exemplo, *Mata-Hari.* [1452]

O comentário sobre a força documental dessas imagens, assim como a estilização de sentimentos como o amor e o heroísmo de uma comunidade recentemente derrotada, era uma demonstração clara de que "[…] alguns elementos externos dos velhos filmes possuem aspectos de um pitoresco revelador de nossos costumes". Outro dado ressaltado do filme pelo historiador é a direção dos irmãos Del Picchia, assim como a participação oculta de Menotti, já reconhecido nos meios literários. O fato do nome do escritor não aparecer nos créditos indica que, segundo a interpretação do historiador, o filme não emprestaria e não emprestou qualquer prestígio adicional a Menotti, apesar do fato de que a glorificação da Revolução de 1930 era de seu interesse na aproximação que procurava realizar com o novo governo, já que havia ficado do lado dos vencidos, dos paulistas no conflito. Segundo Paulo Emílio, o próprio

[1451] Ibidem.
[1452] Ibidem.

prólogo do filme lança estímulos a essa interpretação: "Numa luta entre irmãos não há vencedores nem vencidos", mas que havia chocado nomes como o do presidente deposto Júlio Prestes, já no exílio. [1453]

Apesar da importância de *Alvorada de Glória*, de todos os títulos citados até aqui, *Coisas Nossas* (1931) é apontado como o mais significativo do período, ao se desligar "completamente" do cinema que até então estava sendo produzido no país. Dirigido por Wallace Downey, o aventureiro estadunidense destoava dos "tantos cavadores modestos europeus, ou filhos de europeus" que até então se dedicavam à atividade, poderia ter "a significação de outros tempos para o nosso cinema". Patrocinado por Alberto Byington Júnior, *Coisas Nossas* (1931) "[...] foi a primeira tentativa de fazer o cinema brasileiro enveredar na direção dos filmes musicais americanos que estavam fazendo furor. Mas era um filme muito brasileiro, muito paulista mesmo". O título havia sido tirado do samba célebre de Noel Rosa *São coisas nossas:* "O samba, a prontidão e outras bossas; são nossas coisas, são coisas nossas". [1454]

A partir das anotações do historiador, percebemos a importância atribuída às personalidades do filme, como o "célebre" cantor Paraguaçu, famoso pela música *Bem-te-vi* e "veterano das serenatas boemias e dos serões familiares paulistanos". Já Alzirinha Camargo e Zé Lara, eram os "nomes popularizados pela Radio Educativa Paulista" que emprestavam seu prestígio ao filme, dando mostras da vitalidade nos momentos em que o cinema estabelecia relações mais íntimas com o teatro, com a literatura, música, etc. Em *Coisas Nossas*, "havia também música fina e um jovem cantava *Singing in the Rain* (1929) debaixo de um chuveiro", manifestação de nossa incapacidade criativa e copiar, em dar vazão ao humor presente na cultura brasileira ao satirizar o ocupante, desforra legítima do ocupado. No filme, Procópio Ferreira apresentava um monólogo, e o poeta Guilherme de Almeida assinava o prólogo. No que se refere à linguagem, em comparação ao filme *O Mistério do dominó preto*, *Coisas nossas* "não tinha enredo". Em seu lugar, havia

> […] uma sucessão de números artísticos com um epílogo em estilo de *grand finale* cinematográfico mostrando a grandeza e o dinamismo de São Paulo. As imagens dos edifícios era sobreposta a fim de dar a impressão de arranha-céus nova-iorquinos, e a montagem rápida de cenas de transeuntes e automóveis projetadas em ritmo acelerado procuravam sugerir um transito infernal. Na São Paulo ainda pacata do início da década de trinta, a conclusão de *Coisas Nossas* (1931) é um bom exemplo da tola aspiração paulista por isto que está ai. [1455]

[1453] Ibidem.
[1454] Ibidem.
[1455] Ibidem.

Tolice de uma aristocracia do nada, de ocupantes cuja mentalidade importadora transparece no ímpeto de falsear a realidade documental a partir a técnica cinematográfica, uma "aspiração por isto que está ai", e infelizmente aqui. A imagem de São Paulo como o centro moderno do país "[…] passou em praticamente todas as cidades brasileiras que já possuíam salas aparelhadas e foi um triunfo. Nunca um filme brasileiro havia dado tanto dinheiro". [1456]

Mais uma vez na história do cinema brasileiro, a animação desencadeada po*r Coisas Nossas* (1931) derivou de seu sucesso no mercado interno. Esse novo entusiasmo contagiou vedetes como Margarida Max, ou nomes como o de Raul Roulien, "[...] ator ligeiro e cantor de tangos se interessou muito pelo novo veículo". Além da revista, atores de "grande prestígio" como Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira somaram-se à lista, e Oduvaldo Viana, "a personalidade mais viva do nosso teatro", viajou aos EUA "a fim de se documentar tecnicamente sobre o cinema falado". No estrangeiro, o entusiasmo com a produção local impactou artistas brasileiros que então residiam no exterior, como Olímpio Guilherme, que planejara trocar Hollywood para realizar um filme sobre *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, Alberto Cavalcanti, "com nome feito no cinema francês, elabora grandes planos para o Brasil" ou ainda Eduardo Alvim Correa, que naquele momento estava sendo descoberto pelas pesquisas que revelaram sua participação no cinema francês sob o nome de Jean Milva, retornou ao Brasil atraído pelas notícias. Para concluir seu retrato sobre o ânimo geral que se abateu sobre a gente de cinema, Paulo Emílio acrescenta o episódio em que um proeminente membro da sociedade paulista foi aos jornais desmentir o boato de que se dedicaria à produção cinematográfica. Na montagem narrativa de sua conferência, sentimos como a ênfase na descrição dessa atmosfera de euforia mantém os ouvintes em estado ascendente, até que com a abrupta inversão, sinaliza os impactos do estado de subdesenvolvimento: "Mas toda essa euforia estava com os dias contados":

> A técnica de condensação dos diálogos em letreiros sobrepostos fez progressos e contra as expectativas dos especialistas da indústria cinematográfica norte-americana, os públicos latino-americanos, inclusive o brasileiro, foram os primeiros que se acostumaram. Tornaram-se inclusive desnecessárias as versões em espanhol, às vezes em português, que os americanos estavam começando a fabricar. Ultrapassado o caos comercial que tinha sido tão aflitivo para os americanos e tão animador para nós voltou a reinar a ordem em nosso mercado cinematográfico: isto é, os nossos filmes foram expulsos das telas de nossos cinemas. [1457]

[1456] Ibidem.
[1457] Ibidem.

Mais uma vez, o cinema brasileiro é colocado à margem, a produção interrompe em 1933 e no ano seguinte, os mineiros "[...] conseguem completar em Belo Horizonte *O Calvário de Dolores*", retirando risadas da plateia ao associar o filme ao calvário do filme brasileiro, atirado novamente à marginalidade. Mas alguns "homens com aspirações ambiciosas continuaram lutando", como Gonzaga no Rio de Janeiro e Byington em São Paulo. "E os cavadores modestos voltaram às cavações", aproveitando-se de situações como a Revolução Paulista de 1932. Após o episódio, os cavadores haviam encontrado rentabilidade na exploração do Movimento Integralista: "Plínio Salgado levava a sério o cinema como instrumento de propaganda e foram extremamente numerosos os cinegrafistas da velha guarda que viveram momentos de conforto em suas vidas atribuladas graças às encomendas dos integralistas". [1458]

Como temos observado até aqui, nesse momento, os estudos históricos de Paulo Emílio apresentam de modo mais acabado a fisionomia desses personagens modestos, que faziam da atividade cinematográfica o seu ganha-pão. O comentário à condição econômica dos cavadores revelada pelo estudo de Maria Rita Eliezer Galvão já devidamente referenciada pelo orientador permitiu-lhe apresentar a dimensão humana desses personagens como forma de absolvê-los da vil tarefa de servir ao fascismo. O tom emotivo com que Paulo Emílio descreve os cavadores dá lugar às gargalhadas da plateia quando o professor mobiliza os sentidos ao encerrar abruptamente o assunto delicado dizendo: "mas vamos voltar às coisas mais sérias", satirizando o fascismo ao engrandecer o cinema brasileiro. [1459]

Como resultado dessa animação, Paulo Emílio afirma que o número de pessoas interessadas na atividade cresceu, e se viu por algum tempo o ressurgimento do espírito associativo quando se formou a primeira Associação de Produtores Cinematográficos, o primeiro Sindicato dos Técnicos de Cinema e organizaram-se "convenções e manifestações de classe junto a Getúlio Vargas". Nessa atmosfera, diversas questões se faziam presentes, da importância do cinema para a educação às taxas aduaneiras na importação de filmes. A comissão que se estabeleceu era um verdadeiro "saco de gatos", composta por "comerciantes, produtores, educadores e jornalistas". Mário Behring, editor chefe da *Cinearte*, é apontado como o defensor dos interesses estadunidenses, ao defender a redução de 60 % das taxas aplicadas aos filmes importados – diligência prontamente acatada pela comissão. No âmbito das discussões, foi prometida aos produtores a aprovação de uma lei que obrigava os

[1458] Ibidem.
[1459] Ibidem.

exibidores a passarem o complemento nacional e aos educadores, como Roquete Pinto, a criação de um cinema educativo. [1460]

No conjunto das determinações do Decreto-lei n. 21. 240 de 1932, a redução das taxas de importação dos filmes estrangeiros foi a primeira recomendação a ser cumprida, desencadeando rapidamente a conquista das salas de exibição. Segundo o historiador, os exibidores manifestaram grande resistência ao complemento nacional, pois "[...] não queriam abrir mão dos jornais cinematográficos americanos que recebiam de graça, como brinde". Apesar de significar pouca coisa, com a lei do complemento "a cavação foi institucionalizada", e explorada por Adhemar Gonzaga, Carmen Santos, Byington, produzindo dentro das dimensões do "filme curto jornais, documentários, canções de Vicente Celestino, graças de Procópio Ferreira, etc.". [1461]

Ao chamar a atenção do público para a importância da lei nesse contexto, o professor estabelece um paralelo com aquele presente (1973) ao dizer que talvez fosse difícil ao espectador, "[...] escarmentado por Jean Manzon e Primo Carbonari, ter simpatia pela lei de obrigatoriedade do complemento nacional", atraindo mais uma vez os risos da plateia antes de introduzir a maior consequência do complemento nacional: "[...] revelar o Brasil ao público dos cinemas das grandes cidades. Os cinegrafistas não tinham a menor preocupação social e muito menos uma intenção polêmica, mas eles filmavam enormemente pelo Brasil afora e as imagens que chegavam às telas eram testemunhas da miséria do povo brasileiro", estarrecendo os jornais cariocas e intelectuais conservadores como Oliveira Viana, que "clama aos céus para que se faça alguma coisa", ou ainda o caso de um jornalista não citado, ao dizer que os filmes estadunidenses haviam feito muito pelo país ao levar a civilização aos "nossos sertões". Nessa linha de raciocínio, o complemento aparecia como um desserviço ao "levar o Sertão à nossa civilização". Mais uma vez, o entusiasmo com o filme curto arrefeceu com o estabelecimento da censura e do controle da produção de cinejornais pelo DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, que por fim arregimentou alguns cavadores, transformados agora em funcionários públicos. [1462]

Afastado o entusiasmo que poderia se constituir o apoio estatal observado durante "a idade do ouro do curta-metragem", o comentário de Paulo Emílio pode ser compreendido naquele momento como uma advertência para os mais entusiasmados com a iniciativa estatal daquele momento, a Embrafilme. Mais uma vez, como uma fênix, o filme de enredo renasceu

[1460] Ibidem.
[1461] Ibidem.
[1462] Ibidem.

após a paralisia da produção observada em 1934, seguindo a trilha aberta pelo sucesso de *Coisas Nossas,* com "algumas variantes", como no caso de *Bonequinha de seda* (1936), "[...] filme musical, com um enredo romântico, no gênero de uns americanos". O gênero também foi explorado em filmes como *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade Mulher* (1936) e *Argila* (1940), produzidos por Carmén Santos e dirigidos por Humberto Mauro que, "[...] apesar de impregnadas da personalidade do realizador, também contém muitos números musicais: a própria Carmen Santos canta fados". [1463]

Ao se enveredar pelo filão evidenciado pelo sucesso de *Coisas Nossa*s (1931), os filmes de Gonzaga, Santos e Mauro gozaram de grande sucesso artístico e de bilheteria, mas como afirma Paulo Emílio, será novamente sobre Biyngton que se depositará a "esperança industrial", ao firmar parceria com Adhemar Gonzaga na produção de *Alô Alô Brasil* (1935) e *Alô Alô Carnaval* (1936), estrelados por Carmem Miranda, "[...] já imensamente popular através de discos e do rádio". Sobre a atriz, Paulo Emílio retoma as palavras de Francisco Silva Júnior, apontado como jornalista que havia trabalhado anos para os estadunidenses e que "sabia do que falava" quando afirmou em texto que "Carmen Miranda faria bonita figura em qualquer filme americano do mesmo gênero", assim como o crítico Celestino Silveira ao tecer o seguinte comentário, transcrito na íntegra pelo historiador: "'A sorte desliza ao nosso lado três vezes por dia. O negócio é descobrir quando essa vai deslizando... Agora está no Alhambra. É segurá-la… antes que passe', pois passou e logo a indústria americana importou Carmen Miranda". [1464]

Ainda sobre a ida da atriz ao estrangeiro, Paulo Emílio comenta uma notícia que havia encontrado na revista *Cinearte* sobre uma descoberta mineral em Minas Gerais, particularmente de minério de quartzo comprado por uma indústria ótica estadunidense, na qual os especialistas em lentes haviam manifestado "grande entusiasmo" com a qualidade do minério brasileiro, para o orgulho do colunista da revista: "um pouco de matéria-prima brasileira para o cinema americano". O paralelo entre a exportação de Carmen Miranda ou do cristal de rocha realizado pelo historiador atentava ao fato de que "[...] nós brasileiros cumpríamos o nosso longo destino de país colonial: exportar matéria-prima e importar produtos manufaturados". [1465]

Aproximando-se do fim do período ao qual se propôs a tratar na conferência, Paulo Emílio comenta um acontecimento no cinema brasileiro que teve "importantes

[1463] Ibidem.
[1464] Ibidem.
[1465] Ibidem.

prolongamentos nas duas décadas seguintes": a chanchada carioca, apresentada a partir de uma entrevista da época, concedida pelo ator Jaime Costa: "O nosso público, o carioca principalmente, vê em tudo e antes de mais nada a parte humorística. E é por isso que eu penso que em matéria de cinema devíamos explorar essa tendência. Nada de grandes emoções". [1466]

Como primeira manifestação da tendência, Paulo Emílio posiciona o filme *Tererê não resolve* (1938), realizado em apenas 18 dias, um bom indicador da simplificação dos procedimentos produtivos no filme estrelado por Mesquitinha. "Grande Otelo estava surgindo, eles logo formarão uma dupla. Nasce assim o gênero cinematográfico mais vivo que o nosso cinema conhecerá durante muito tempo: a chanchada". [1467] A palavra chanchada é pronunciada com uma ênfase saborosa, do gênero de maior vitalidade do cinema brasileiro, expressão de valores permanentes da cultura carioca – e brasileira. Em São Paulo, ao final da década, o historiador relembra a iniciativa de um grupo de fazendeiros que decidem investir na produção cinematográfica, levantam um estúdio, adquirem equipamentos, e mais uma vez, de todos os esforços, apenas um filme é produzido: *A eterna esperança* (1939), que mais uma vez arranca risos diante do destino tragicômico da produção nacional. [1468]

Ao final do encontro, Paulo Emílio afirma não ter se preocupado com "a faceta propriamente estética do cinema brasileiro", pois se o fizesse, deveria ter tratado de Humberto Mauro e Mário Peixoto, sobretudo *Limite* (1930). Na interpretação do historiador, "Mário Peixoto permaneceu ilhado no fenômeno singular que foi *Limite*", enquanto Humberto Mauro continuou produzindo. Ao examinar historicamente a produção de Mauro, Paulo afirma que seus filmes "são incomparavelmente melhores do que os outros" contemporâneos, mas que em todo caso, "ele permanece infiltrado nas tendências mais gerais do tempo", ao interpretar *Lábios sem Beijos* (1930) e *Ganga Bruta* (1933) como "[...] um prolongamento e um aprofundamento do que ele fazia na década de 1920 em Cataguases", assim como *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade mulher* (1936) eram "[...] uma expressão pessoal das alterações sofridas pelo cinema brasileiro na segunda parte dos anos 1930". [1469]

Após se dedicar aos filmes produzidos no período, Paulo Emílio alude ao movimento de ideias, muito pobre em toda a sua extensão se comparado à vitalidade do Chaplin Club, na década anterior, situação agravada pelo "definhamento" da *Cinearte* com a saída de Pedro Lima e o afloramento do conservadorismo de Mário Behring. Apesar da pobreza, o

[1466] Ibidem.
[1467] Ibidem.
[1468] Ibidem.
[1469] Ibidem.

historiador afirma que havia ainda na época outros jornais e revistas, mas nenhum órgão havia sido capaz de se igualar ao antigo *Fan.* O comentário ao cinema estadunidense dominava as publicações como as salas de cinema, mas ora ou outra filmes europeus ocupavam a atenção da crônica cinematográfica, ao ser definido como "[…] um cinema que ensina o fraco a não respeitar o forte, o servo a não respeitar o patrão, que mostra cara suja, barbas crescidas, até sem higiene alguma, sornices de um realismo levado ao extremo, não é cinema". No artigo, o cronista ainda imagina "[…] um casal de jovens que vão assistir a um filme americano médio. Tem lá um rapaz de cara limpa, bem barbeado, cabelo penteado, ágil, bom cavaleiro, e a moça bonitinha, corpo perfeito, rosto meigo, cabelos modernos, aspecto todo fotogênico". Os risos da plateia se mantêm crescentes, irrompendo ao final de cada frase, mas será quando Paulo Emílio reproduz o comentário do cronista de que "até o vilão é higiênico" se constitui como o momento de erupção de uma gargalhada que conquistou o IEB, antes de recobrar o silêncio para acompanhar a descrição da fonte lida pelo professor:

> E ainda uma fazenda moderna, fotogênica, os subordinados que se submetem aos seus superiores com alegria e satisfação, e um ritmo que é um ritmo da vida de hoje, ágil, leve, moderna, o parzinho que assistir ao filme irá comentar que já viu aquilo 20 vezes, mas sobre seus corações que sonham nunca irá à penumbra de uma brutalidade chocante, e uma cara suja, de um aspecto que tira qualquer parcela de poesia e encantamento. Essa mocidade não pode aceitar essa arte que ensina a revolta, a falta de higiene, a luta e a eterna briga contra os que têm o direito de mandar. [1470]

Mas no contexto não havia apenas publicações conservadoras, como as do cronista ao da revista *Cinearte*. Posições progressistas residiam na ideia de um "cinema nacionalista na tendência tenentista", defendido nas páginas do Jornal *O Radical*, do Rio de Janeiro. O articulista se posicionava contra o cinema americano, "o que para mim seria simpático", mas deslizava ao denunciar como resultado mais direto do domínio do cinema estrangeiro o fato de que "[...] as mulheres brasileiras veem cada vez mais crescer em torno de si o indiferentismo dos seus patrícios, sugestionados pela beleza impecável dos tipos estandardizados do *écran* yankee". Apesar de detectar o pouco estímulo dessa "linha nacionalista", não menos "desoladora" e "medíocre" que a linha conservadora, Paulo Emílio considera que essas "[...] expressões de um pensamento medieval tinham em todo o mérito de se preocupar com o cinema brasileiro", preocupação não detectada nos intelectuais que "[...] ameaçaram se preocupar com a cultura cinematográfica, nos fins dos anos trinta – começo dos 40", de tal modo que "[...] talvez a qualidade tenha melhorado um pouco, mas esses novos

[1470] Ibidem.

medíocres só se preocuparam durante anos a fio com cinema estrangeiro. Inclusive essa pessoa que passou a manhã falando sobre cinema brasileiro". [1471]

Após o volume notável de aplausos, uma questão colocada pelo Prof. Dr. Carlos Roberto de Souza, à época um dos alunos e discípulos de Paulo Emílio, elabora uma questão sobre a descoberta de um filme curioso, que Paulo Emílio conhecia desde a década de 1950: *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929). Ao responder ao estudante, o professor apresenta a vontade de apresentar uma cidade pacata como metrópole recoloca o tema da tolice paulista, em falsear tecnicamente a sua dinâmica. Para o historiador, o filme é "delicioso, como documento" capaz de apresentar a história e a fisionomia da cidade em suas contradições: "[...] aquela aspiração da tolice paulista pela metrópole aparece já nesse filme com uma clareza enorme, eles também tentam impingir um dinamismo" que os realizadores nem sempre conseguem construir pelas imagens, mas que no filme são "reforçadas pelos letreiros", como por exemplo, "Cidade cheia de febre", lido com uma entonação contundente em compasso com o que se pretendia transmitir com os letreiros eletrizantes do filme. A inadequação entre o dinamismo cosmopolita pretendido e o ritmo próprio da cidade encontra novo problema de adequação entre o paradigma europeu ao clima da cidade: "[...] e de repente aparece imagens da Praça do Patriarca com um guarda de trânsito montado num cavalo, com um calor", [1472] esticando a última sílaba em tom agudo para contagiar a plateia, que responde com gargalhadas diante do descompasso entre a vontade moderna e a realidade de uma cidade pacata e tropical.

Com o silêncio da plateia recobrado, Paulo Emílio cita o filme, *Berlim, Sinfonia de uma grande cidade* (1926), de Walter Ruttmann, modelo para o filme de Lustig e Kemeny e afirma como distinção o fato de que o diretor alemão efetivamente filmou a cidade de Berlim. Já sua congênere nacional, realizada pelos fotógrafos húngaros, foi montada a partir de filmagens prévias de outros cinegrafistas, restando aos seus idealizadores realizar algumas filmagens adicionais para completar as lacunas observadas na montagem prévia do material inicial. Após a observação, Paulo Emílio descreve imagens impressionantes do filme, a tomada da fábrica de lâmpadas, ou ainda outras "[...] coisas muito curiosas, como a hora da refeição, diferentes camadas da cidade de São Paulo almoçando né, dentro dos restaurantes

[1471] Ibidem.

[1472] O registro sonoro não foi encontrado na base de dados, mas está conservado pela Cinemateca Brasileira. Todas as citações a seguir do presente tópico se referem ao registro de áudio. Em programação da Cinemateca Brasileira para as comemorações do festival 100 Paulo Emílio (2016), em homenagem ao centenário de seu nascimento, realizamos a pedido do Prof. Carlos Augusto Calil profunda pesquisa de documentos e imagens para ilustrar o registro sonoro exibido em uma das atividades do festival. Infelizmente seu resultado ainda não foi incorporado em nenhum meio de divulgação digital. http://cinemateca.gov.br/sessao/udio-da-palestra-de-paulo-em-lio-sobre-o-cinema-brasileiro-na-d-cada-de-30

mais elegantes, até os trabalhadores da construção civil comendo o seu lanche, o início do rádio, é um filme precioso, como documento é um filme precioso". Das cenas filmadas especialmente para o filme, Paulo Emílio cita a das pessoas representadas pelo quadro *Independência ou Morte*, que aparecem em movimento na cena seguinte, como se a pintura ganhasse vida, "[...] como se tivessem feito um quadro vivo para essa pintura célebre". Após esmiuçar o filme, em sua primeira menção ao documentário, o historiador é questionado por um aluno não identificado sobre o que havia ocorrido com as promessas de Getúlio sobre a criação do cinema educativo. Como resposta, o professor cita a criação e os propósitos do INCE, voltado à integração do cinema à educação brasileira, "[…] foi uma coisinha medíocre no âmbito municipal do Rio de Janeiro, com muito pouca ação. A única justificativa que existe, mas é uma justificativa importantíssima, do Instituto Nacional do Cinema Educativo, é que assegurou trabalho para Humberto Mauro", permitindo que o cineasta continuasse sua carreira cinematográfica na produção de curtas-metragens, "[…] que tem na obra dele um interesse tão grande quanto os filmes de longa-metragem". Mas no que se refere ao atendimento dos propósitos para o qual foi criado, o INCE foi "um desastre completo". [1473]

No conjunto da conferência, observamos o impacto das novas pesquisas na precisão das personalidades, títulos e enredos sobre o cinema paulista e carioca, assim como algumas lacunas que não havia conseguido suprir nas produções históricas anteriores e aprofunda informações sobre as fisionomias femininas do cinema brasileiro até então não tão bem delineadas quanto às vedetes que se dedicaram à atividade em seu segundo período (1912-1922). É necessário ainda atribuir ao recorte proposto, um período de uma década que possibilitou o trato mais profundo de aspectos centrais da produção cinematográfica na década de 1930. Mas o que há de mais importante no pensamento de Paulo Emílio nesse momento é o peso com o qual aparecem os documentários em sua abordagem histórica cinema do brasileiro, cujas imagens representavam nua e cruamente imagens do sertão, do Brasil profundo, para o estarrecimento e horror dos ocupantes. Ao voltar sua atenção para o documentário e sua importância no retrato da realidade, como documento da miséria, da cultura nacional e da ambição de setores específicos. Já o comentário à chanchada assinala a alegria e a diversão como aspectos da fisionomia do público, consciência tomada dos então envolvidos na formação do gênero. Nesse âmbito, a importância de filmes como *Coisas Nossas* (1931) e posteriormente, *Tererê não resolve* (1939), reside na descoberta de um filão capaz de satisfazer ao mesmo tempo o anseio do público por entretenimento, por filmes com

[1473] Ibidem.

os quais pode se identificar com o conteúdo nativo inexistente nos filmes estrangeiros. Não se trata apenas de uma defesa nacionalista do cinema brasileiro, mas da defesa de uma estética social para o cinema brasileiro, distante das propostas herméticas e estéticas.

A partir dessa ideologia crítica calou alto em seu âmago à época de clima, se desdobrou em sua segunda estada na França e floresceu e frutificou após seu retorno ao Brasil (1954) opera diretamente nas opções do historiador em delinear a partir das pesquisas históricas uma tradição cinematográfica adequada aos princípios artísticos do intelectual. Outro ponto importante é a distinção entre filme e cinema, entre pequeno cinema, cinema médio e obra, entre forma e conteúdo, que em sua palestra sobre o cinema brasileiro na década de 1930 irá trazer três constatações fundamentais: a expressão social imperfeita, o subdesenvolvimento material nos filmes brasileiros da década de 1930; a perfeição técnica de *Limite*, manifestação isolada, hermética, contrária à estética social advogada para o cinema brasileiro e por último, a linguagem cinematográfica e o estilo de Humberto Mauro que se constitui no conjunto de sua obra a expressão social da vida brasileira, ao manifestar em seus filmes um estilo social adequado aos desafios do país e compatível com o método (expressão social, linguagem e estilo) do historiador em seu sentido completo, ao menos nos primeiros 40 anos do cinema brasileiro.

Ao estabelecer a obra de Humberto Mauro como as raízes de uma tradição cinematográfica, que possuía em seu tronco os nomes como Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos e o Cinema Novo em sua copa, podemos sentir a manutenção da predileção por uma estética social, que se manifesta à época de *Clima* e atinge seu ápice no livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974), momento em que o historiador irá mobilizar suas ferramentas para afirmar na obra de Humberto Mauro uma tradição que pudesse ser reivindicada pelos cineastas do presente e do futuro.

Após fixar Mauro como ponto de partida de nossa tradição, Paulo Emílio dirigirá sua atenção, no ano seguinte (1974), para os documentários brasileiros, ao redigir o artigo *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro* (1898-1930). No texto, o historiador irá retomar algumas das linhas esboçadas na conferência *O cinema brasileiro na década de 1930*, sistematizando-as em um panorama capaz de introduzir o tema que deveria ser objeto de interesse dos pesquisadores que se dedicavam a história do cinema brasileiro. No texto, Paulo Emílio repete a estratégia adotada em sua narrativa histórica para os filmes de ficção, ao adotar o panorama e o recorte em períodos como modo de sistematizar em texto esse novo campo de possibilidades. Há ainda no texto a manutenção da predileção de Paulo Emílio por uma estética social, que irá se desdobrar na análise dos documentários brasileiros

produzidos até a década de 1930. Para o historiador, essa categoria de filmes não era apenas importantíssima como documento histórico da vida social brasileira como também filmes autênticos, expressão de uma realidade responsável por deslocar a atenção do espectador das imperfeições técnicas que esses filmes documentais poderiam apresentar – religando mais ima vez o destino do historiador à posição manifestada pelo crítico diante do documentário brasileiro *Sertão* (1949), de Genil Vasconcelos e Geo Martin.

No início do artigo, o historiador afirma que as pesquisas históricas dos filmes brasileiros de enredo haviam progredido muito nos últimos anos, mas no campo do filme documental, as pesquisas estavam em seu início. Para situar o leitor das pesquisas disponíveis no período, o livro *Bela Época do Cinema Brasileiro* se constituía nesse cenário como "[...] a primeira aproximação consistente do cinema primitivo brasileiro", ou seja, o praticado até "a eclosão da I Guerra Mundial". Nesse período, Paulo Emílio destaca a realização de documentários no Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Bahia e Amazônia, esse último que aparecia pela primeira vez entre os estados que apresentavam qualquer foco de atividade cinematográfica. Ao lado do trabalho de Araújo, dedicado ao contexto carioca, "[...] os únicos territórios vislumbrados com alguma segurança foram os paulista e gaúcho, graças ao trabalho de Maria Rita Eliezer Galvão, Jean-Claude Bernardet e Antonio Jesus Pfeil", nomes que ao lado de Lucilla Bernardet representavam a nova geração ocupada da história do cinema brasileiro. [1474]

Sobre o segundo período (1912-1922), Paulo Emílio afirma que a grande "sensação de um vazio total" sentido na análise histórica dos filmes de enredo não se repete no caso dos filmes documentais, responsáveis por assegurar a continuidade da produção. Já no terceiro período, fixado não por acaso nas comemorações do centenário da Independência (1922), pelo fato de que as festividades participaram da ampliação da produção, ao contratar cinegrafistas para registrar as festividades e os rituais cívicos – animação que se desdobrou ao menos até o ano de 1930, ponto final de sua narrativa.

Com o fim de atuar na formação das pesquisas históricas sobre os filmes documentais, Paulo Emílio tece algumas considerações sobre as fontes de informação disponíveis, ou sua escassez. Dos três períodos estudados, havia maior disponibilidade de fontes sobre o terceiro período, entre 1922 e 1930, mas que continuava a ser pouco satisfatória. Para explicar esse cenário, o historiador afirma que o documentário da época ainda não havia sido objeto de

[1474] GOMES, Paulo Emílio Sales. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 167.

pesquisas sistemáticas, e sim tratados como "[…] subproduto de trabalhos que tem como objetivo o filme de enredo". [1475]

Delineados os limites das pesquisas históricas desenvolvidas até então, Paulo Emílio se aventura "[...] a sugerir a importância do filme documental brasileiro mudo como registro sociocultural e matéria-prima para eventuais interpretações". Será a partir de algumas expressões empregadas nas primeiras aulas da disciplina de Linguagem, Estilo e Expressão Social (1958) que o historiador define o caminho seguido pelo cinema, no Brasil e no mundo: no início, "registros isolados da realidade" que logo se encadearam "em forma de descrição, a qual, por sua vez, se ampliando", tenderam à "narrativa", ou seja, registro, descrição e narração, tal qual havia ensinado aos cineclubistas em 1958. Logo nas primeiras filmagens realizadas no país, em 1898, Paulo Emílio destaca a consolidação de dois temas, o "Berço Esplendido" e o "Ritual do Poder" [1476].

O tema Berço Esplendido é definido pelo historiador como "[…] o culto das belezas naturais do país, notadamente da paisagem da capital federal, mecanismo psicológico e coletivo que funcionou durante tanto tempo como irrisória compensação para o nosso atraso". Tem-se a definição do que procuramos demonstrar até aqui, o interesse de Paulo Emílio em delinear um "mecanismo psicológico e social" permanente, expressão da vida brasileira, da fisionomia psicológica do público revelada a partir da adesão maciça, ou a indiferença a temas representados nos filmes brasileiros.[1477] Dentro dessa perspectiva, histórica, psicológica e social, a grandeza das paisagens naturais como compensação ao atraso havia sido compreendida nos estudos do historiador a partir das narrativas de viajantes como John Lucoock, Carl Schlichthorst, Von Rango e Von Leithold, nas quais a referência à grandeza e exuberância das paisagens naturais aparecem situadas como compensação ao calor infernal, às doenças como a febre amarela, os mosquitos, etc. Já a partir dos estudos de Gastão Cruls e Melo Moraes Filho poderíamos nos inteirar da significação dos Panoramas do pintor Victor Meirelles, em especial o dedicado à representação da Baía de Guanabara. Diante desses paralelos que encontramos nas anotações do historiador para o curso Os filmes na cidade (1966), situa nesse contexto a identificação na cultura do século XIX do tema do Berço Esplêndido, ligando-o diretamente à formação de nossa fisionomia nacional e atestando a sua permanência em nossa cultura.

[1475] Ibidem, p. 168.
[1476] Ibidem.
[1477] Ibidem.

Como compensação do atraso ou como entretenimento, Paulo Emílio afirma que as paisagens que poderiam encher os brasileiros de um sentimento ufanista foram também representadas pelo cinema, técnica que se põe "a serviço do culto", apesar "da qualidade tosca e monotonia dos resultados" registrados, inferiores às paisagens que cercavam a vida da Capital Federal, pois não havia nada "[...] mais parecido com uma floresta ou montanha do que outra floresta ou montanha". Mas esse dado não impediu que "[...] a moldura pão-de-açúcar-corcovado-tijuca do Rio colonial e pestilencial do fim e do começo do século" fosse registrada a exaustão. Não demorou, assim como ocorreu no cinema estrangeiro, para que outras paisagens cada vez mais distantes fossem registradas, adentrando-se cada vez mais para o interior do país, com o fim de explorar todo o exotismo das paisagens interiores, como as margens dos rios Amazonas ou as cascatas de Piracicaba. Em filmes mais longos como *Brasil Selvagem*, "[...] o Berço Esplêndido embalava índios ainda numa relativa tranquilidade", além da realização de outras filmagens de índios realizadas nas caravanas de Rondon. [1478]As belezas naturais, que haviam sido tão importantes para o cinema silencioso sueco, somavam-se a todo o exotismo do "ocupado" natural, ponto de partida de filmes etnográficos realizados posteriormente, como o já mencionado *Sertão (*1949).

Após elucidar o tema do Berço Esplêndido e explicar sua essência, Paulo Emílio apresenta o Ritual de Poder como outro tema constante em nossa cultura, em nosso documentário. Segundo o historiador, o Ritual de Poder "[...] se cristaliza naturalmente entorno do[s] presidente[s] da República", cinematografados "[…] presidindo, visitando, recebendo, inaugurando e, eventualmente, sendo enterrados. O interesse desses documentos devia às vezes de ampliar para além do simples registro de uma personalidade", quando o tema poderia ser sua participação em uma parada militar no Sete de Setembro, o batismo de navios de guerra, a inauguração de Avenidas e estátuas. [1479]

Assim como no caso do Berço Esplendido, o tema do Ritual de Poder presente no documentário brasileiro possui suas origens nos estudos realizados sobre a cultura brasileira no século XIX (1966), momento em que o historiador brasileiro destaca em suas anotações a importância dos festejos e rituais cívicos e religiosos no período, como o ritual do Beija-mão, os bailes, o camarote da família real no teatro, a participação do imperador nas missas, nas festividades das datas públicas, na participação direta em obras públicas ou ainda, a atenção dirigida ao enterro simbólico de D. João VI, etc., todos eles episódios de um espetáculo cívico importante para a manutenção do poder.

[1478] Ibidem, p. 168-69.
[1479] Ibidem, p. 169.

Apesar da forte importância do cinema para o Ritual do Poder, Paulo Emílio destaca que muitas das "personalidades do tempo" ocasionalmente apareciam representadas fora dos rituais de poder, como Rui Barbosa, o cançonetista Eduardo das Neves, a dançarina Bugrinha, o palhaço negro Benjamin de Oliveira, etc., ou ainda Joaquim Nabuco e Rio Branco, filmados tanto na III Conferência Internacional Americana quanto em seus funerais. A documentação cinematográfica de rituais que não os de poder possuíam "uma natureza mais popular", como as filmagens das concentrações de ex-escravos na Praça Tamarindo, uma década após a Abolição, ou ainda as comemorações populares do 15 de Novembro, [1480] que facilmente encontraria no século XIX como equivalente as comemorações populares tanto da independência do Brasil quanto de sua vitória na Guerra do Paraguai.

Mais uma vez, Paulo Emílio retoma seus estudos realizados para o curso Os filmes na cidade (1966), amparado tanto nos relatos dos viajantes quanto nos livros Gastão Cruls, Ernani Silva Bruno, Eneida Moraes, etc., para apresentar a fisionomia dos divertimentos e recreações das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro no século XIX e início do XX e sua decorrente transformação em tema como a consolidação da produção industrial de eletricidade (1907), a partir da qual observou a expansão da atividade cinematográfica. Nesse contexto, cinegrafistas observaram como oportunidade comercial explorar como tema o registro de algumas das modalidades de recreação que animavam agora a "vida da cidade", como "[…] as corridas de cavalos, o iatismo, o futebol. Cada Carnaval foi meticulosamente documentado em seus aspectos populares e mundanos, assim como a variação da moda feminina e o aparecimento de novas danças, como o maxixe". [1481]

Além das recreações, facetas da vida social brasileira, novos desdobramentos na vida social brasileira, como a introdução dos automóveis nas grades cidades, foram registrados como se desfilassem pelas ruas e avenidas, repetindo sob um novo ordenamento o interesse e o fascínio que os desfiles de carruagens exerciam sobre a população nos dias de festejos cívicos, que contavam com a participação do Imperador. Assim como o desfile de automóveis, que serviam ao propósito de apresentar uma cidade moderna nas telas, o registro de descobertas científicas ou procedimentos cirúrgicos procurava satisfazer a curiosidade do público e seu anseio pela novidade, como podemos perceber no caso do registro da *Operação das Marias xifópagas pelo Dr. Chapot Prevost* (1907), fixado como ponto de partida do filme científico no país, que mais tarde encontrou no nome de B. J. Duarte excelente expressão. Outro assunto documentado no período foi a cultura do café, minuciosamente registrada em

[1480] Ibidem, p. 169-70.
[1481] Ibidem, p. 170.

suas distintas etapas produtivas e comercias, "[…] fundamento da brisa de prosperidade que permitiu o saneamento e modernização da capital, cujas etapas foram acompanhadas pelas câmeras". [1482]

Acontecimentos célebres, como a Revolta da Chibata, os estranguladores Pegatto, Rocca e Carletto, eram apresentados a um público bastante curioso, que queria saber mais sobre os crimes que haviam estarrecido a vida da cidade. Após a exploração jornalística do episódio, o material ganhava nova função ao ser incorporado em filmes de enredo que procuravam, do mesmo modo, lucrar com um tema corrente na vida da cidade. Segundo Paulo Emílio, o filme de enredo "[...] emanava da vida da cidade de uma forma quase tão direta quanto o documental. Esses filmes são também, a sua maneira, registros socioculturais, porém elaborados, estilizados" dos assuntos de "ressonância pública" que não fosse "registrado". [1483]

Assim como os documentários focados em assuntos específicos, Paulo Emílio delimita na historia do documentário brasileiro um gênero "[...] que teve muita voga e que talvez" fosse o mais "significativo":

> Não se trata de cuidar de acontecimentos ou de atividades de certa relevância, as de filmagens bastante ocasionais, pegando pessoas na rua, nas praças, engraxando o sapato ou lendo jornal, olhando o mar da amurada do Passeio Público ou conversando nos cafés. E as famílias e casais de namorados passeando na Quinta, recentemente aberta ao público. Os malandros, capoeiras valentões ou pacíficos seresteiros, postados nas imediações da Rua Visconde de Itaúna, reagiam vivamente, julgando tratar-se de um trabalho de identificação. [1484]

A fisionomia da vida da cidade, sem tema, composta de um caleidoscópio de imagens havia sido também representada pelos viajantes estrangeiros no século XIX, ao lembrarmo-nos das músicas executadas à porta do botequim, os passeios, as compras e o sorvete na Rua do Ouvidor, os transeuntes, etc., eram elementos no início do século XX explorados pelos cinegrafistas. Após concluir seu comentário sobre os primeiros 15 anos do documentário produzido no Rio de Janeiro, período sobre o qual se dedicou mais extensivamente, é justificado por sua maior "ignorância" do período posterior e pela "[...] evidência de que praticamente todos os temas tratados pelo documental primitivo são retomados com maior ou menor frequência no período posterior". Do ponto de vista técnico, Paulo Emílio se isenta em referenciar a "monótona" e "preguiçosa" "evolução técnica" do documentário, por vezes uma "involução", ou ainda se recusa a comentar com minúcia a "[...] atualização subordinada

[1482] Ibidem, p. 170.
[1483] Ibidem, p.171.
[1484] Ibidem.

automaticamente ao fluir dos dados da realidade", diante da emergência de novos temas como "as revoluções" a partir de 1922. [1485]

Ao escanhoar suas possibilidades, Paulo Emílio afirma que na década de 1920 houve a maior interiorização da produção cinematográfica ou da realização de filmagens por cinegrafistas viajantes, fato que impacta diretamente o tema Berço Esplêndido, que "[...] tende a se dissipar e o enfoque principal se orienta para o homem que habita o Brasil". Essa nova orientação, preocupada em revelar a fisionomia do Brasil em seus diferentes contextos impactou os cronistas do período, apesar da "maior inocência e sem a menor intenção polêmica" de seus realizadores. No comentário, Paulo Emílio retoma algumas sugestões delineadas na conferência *O Cinema brasileiro na década de 1930* (1973) ao refletir sobre a significação dessas imagens do subdesenvolvimento para os cronistas da época, preocupados com a imagem que o Brasil poderia oferecer aos países estrangeiros, pois acreditavam que era necessário realizar filmes que valorizassem "todas as nossas riquezas", e não representar o que havia de pior, dentro da ótica eurocêntrica dos ocupantes, como índios, cangaceiros, mestiços, negros, etc. Segundo o historiador, um cronista da Cinearte chega a ponto de afirmar sob uma perspectiva eugênica que os estadunidenses deveriam se convencer de que não éramos uma nação de "pretos", mas que a nossa "civilização" era "igualzinha a deles". [1486] Segundo Eduardo Morettin, no texto *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso,* esse desajuste entre o trazido pela imagem e o desejado pela crítica é acentuado pela comparação com o cinema americano, modelo de cinematografia, eixo entorno do qual partem as reclamações a respeito do que não se faz e deveria ser feito, do que deve ser mostrado, ou não. [1487]

Ao refletir sobre o significado da modalidade de pesquisa que havia revelado esse "desajuste", como precisou Morettin, Paulo Emílio se refere aos estudos de recepção como "pesquisas sobre as reações da opinião", que naquele momento (1974) ainda estavam em seu início, mas que já sugeriam uma "tonalidade diversa" da recepção dos documentários, como por exemplo, as reflexões que essas imagens retiradas da realidade brasileira poderiam suscitar, como o impacto que sofreu Oliveira Viana "diante da miséria revelada", ao questionar a audiência e os poderes públicos sobre o que poderia ser feito, ou ainda a posição de Mário Behring, ao defender o papel civilizatório que o cinema poderia despender no

[1485] Ibidem, p. 172.
[1486] Ibidem, p. 172-74.
[1487] MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso, p. 20. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

interior do país, ao apresentar imagens de um litoral moderno, civilizado, o inverso do que se observara até então: "[...] levar para o litoral a visão do atraso insuportável do interior". [1488]

O último ponto destacado por Paulo Emílio no artigo seria o entusiasmo de cronistas como João do Rio e Figueiredo Pimentel ao observarem a capacidade do documentário em perpetuar acontecimentos da história brasileira com uma eficácia maior que os livros de história. Segundo o historiador, esses cronistas escreviam sob a premissa de que os filmes seriam preservados, o que não se efetivou, apesar dos esforços de Roquete Pinto em reunir os filmes realizados pelo tenente Reis das expedições de Rondon: "Em 1956 encontrei o que restava desses filmes apodrecidos numa sala úmida da Quinta da Boa Vista", situação que se prolongava ao conjunto da história do documental, marcada pela escassez de fontes fílmicas que poderiam ainda reservar algumas surpresas aos estudiosos se as atividades de prospecção fossem retomadas, e amplificadas, afinal, não era "possível esperar mais". [1489]

Ao comentar a história dos filmes de enredo e dos filmes documentais, há em ambos a constatação da numerosa ausência de fontes fílmicas, perdidas pelo tempo, condenadas pela negligência ou esquecidas em algum sótão de um herdeiro desavisado. Apesar da precária preservação de nossa história, o período ainda contava com novos desdobramentos, ou mais propriamente, boas notícias, como a que nos inteiramos a partir da *Motivação* do livro *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*, defendido como tese em 1972 e publicado em 1974. Na introdução do livro, Paulo Emílio comenta como, assim como a literatura ou a música, o cinema havia alcançado a vida privada, o que se constituía como mais um motivo para revitalizar os filmes do passado do cinema brasileiro, certamente um repertório a ser explorado pela programação, assim como outros tantos filmes brasileiros que então eram objeto de estudo desta "faceta esquecida ou pouco conhecida da cultura brasileira". Segundo o historiador, essa faceta seria revelada pelas publicações das pesquisas inéditas sobre a história do cinema brasileiro, como os trabalhos de historiadores como Walter da Silveira, Vicente de Paula Araújo, Maria Rita Eliezer Galvão, Lucilla Ribeiro Bernardet, Alex Viany, Jean-Claude Bernardet e José Alípio de Barros, que no conjunto possuíam uma importância "indiscutível" para o destino "imediato da cultura cinematográfica". Nesse sentido, Paulo Emílio afirma que o espectador que assistisse em sua casa os filmes brasileiros do passado não poderia desdenhar dessas iniciativas que visavam, num primeiro momento, permitir que esses filmes

[1488] GOMES, Paulo Emílio Sales. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro* (1898-1930). Op. cit., 2016, p. 174.
[1489] Ibidem, p. 175.

de difícil acesso fossem assistidos pelo público em geral. [1490] Ao mesmo tempo, essa proposta se ligava diretamente à perspectiva anterior do intelectual em atuar na democratização da cultura cinematográfica brasileira. No campo das pesquisas, o maior acesso aos filmes poderia permitir o desdobramento de novas pesquisas que poderiam se arvorar nas pesquisas históricas já realizadas naquele momento, fundadas em recortes mais específicos do que os apresentados até aquele momento, a exemplo do que havia realizado nos estudos gerais sobre o cinema brasileiro e a especificidade da obra de Humberto Mauro em sua primeira fase, cineasta mais uma vez apontado como o ponto de partida da tradição cinematográfica nas comemorações dos 80 anos do cinema brasileiro.

5.10 - Festejo muito pessoal nos 80 anos do cinema brasileiro

A biografia de Paulo Emílio se confunde com a própria história do cinema brasileiro, marcado por decepções e esperanças, fracassos melancólicos e momentos de entusiasmo, que logo se arrefeciam diante das crises que se abatiam sobre a vida social brasileira, com sua economia dependente da animosidade dos países estrangeiros. Compartilhando esperanças e frustrações, Paulo Emílio escreve o último texto de sua vida, intitulado *Festejo muito pessoal* (1977), biografia cultural de sua existência em relação aos 80 anos de história do cinema brasileiro: "Quando se comemoram os oitenta anos de alguém ou alguma coisa, fica mais ou menos implícito que os setenta, sessenta e, sobretudo, os cinquenta, com sua notável carga mediossecular, foram devidamente festejados". [1491]

No comentário aparentemente sem maiores implicações, percebemos na maior ênfase aos cinquenta anos, momento que o crítico e historiador havia participado em Paris dos *50 ans du cinéma*, à época em que era bolsista do governo francês. Ao participar do evento, Paulo Emílio compreendeu a importância e significação da festividade para o desenvolvimento de uma tomada de consciência que levou a conclusão de que o cinema, após 50 anos de sua invenção, já possuía propriamente uma história. No Brasil, essa consciência histórica não existia à época das comemorações de meio século, "[…] tão simplesmente porque ninguém sabia então, ou ainda dez anos depois, quando o cinema brasileiro nascera. Importava, aliás, a

[1490] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 3.
[1491] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Festejo muito pessoal*. Op. cit., 2016, p. 491.

pouquíssima gente que houvesse nascido ou não, que vegetasse, abandonado por aí, jogado na vala comum das veleidades do subdesenvolvimento". [1492]

Entre as personalidades que ignoravam o cinema brasileiro, o caso de Paulo Emílio era "exemplar e deplorável", como lhe parecia ao analisar retrospectivamente sua atividade crítica à época da revista *Clima*, momento em que apenas se interessava por cinema estrangeiro – tudo se passava como se o cinema brasileiro não existisse, mas quando marcava presença nos debates do Clube de Cinema de São Paulo ou da revista *Clima*, o manifestado interesse pelo "produto nosso" não passava de "pura retórica sem qualquer consequência". [1493]

O mesmo se manifestava na ação do "melhor crítico" do período, Rui Coelho, que havia recuado diante de duas produções brasileiras após examinar "[...] atentamente o saguão de ambas, as fotografias expostas, os cartazes, a pasmaceira dos guichês. Recuou. Seu tema naquele dia foi a não ida ao cinema". Após se referir ao amigo, Paulo Emílio relembra o papel de seu "mestre em cinematografia", Plínio Sussekind Rocha, que mantinha interesse apenas por um filme brasileiro: *Limite* (1930), de Mário Peixoto. "As distinções de Plínio eram drásticas, só via significação brasileira no que contribuísse para o mundo, e afora *Limite* não enxergava outra contribuição, em qualquer terreno". [1494] Ao final da vida, Paulo Emílio não culpava ninguém pelo "retrógrado" que havia sido, ao constatar a pouca atenção que havia dado a Humberto Mauro, com quem, "numa manhã de 1940", havia cruzado pelos corredores do INCE, enfim, diante da significação da obra de Mauro na história do cinema brasileiro, a indiferença manifestada pelo jovem crítico tenciona ao máximo o ponto que queria provar: seu desinteresse pelo cinema brasileiro. [1495]

Lembrando-nos do entusiasmo do crítico por filmes como *Sertão* (1949), observamos como seu desinteresse auto-atribuído pelo cinema brasileiro se esfacela, parece pura retórica ao confrontarmos seu comentário com os objetivos fundamentais de uma cinemateca, instituição da qual era o conservador-chefe: atuar na formação do cinema brasileiro a partir de um conjunto de ações que visava ativar no país o gosto pelos velhos filmes, pela cultura cinematográfica, universal e local, na qual a investigação histórica da atividade cinematográfica no país ocupa um papel central em sua atuação ao longo das décadas seguintes, como observamos nos artigos que escreve para o *Suplemento Literário*, a defesa da Cinemateca Brasileira, a participação na condição de presidente do *I Congresso Internacional de História do Cinema* (1957), a difusão de técnicas de prospecção de informações entre os

[1492] Ibidem.
[1493] Ibidem.
[1494] Ibidem, p. 492.
[1495] Ibidem, p. 492.

cineclubistas, etc., cumprindo a vontade manifesta em 1949, no Congresso da FIAF, em Roma. A impressão do historiador ao analisar sua própria trajetória pode, no nosso entender, escamotear a profundo impacto em seu âmago do incêndio que consumiu boa parte das pesquisas históricas realizadas até então, em janeiro de 1957. O episódio o levou a atuar no esclarecimento das funções da cinemateca e a defesa de sua necessidade, um trabalho mais de base como observamos também no curso de formação oferecido aos dirigentes cineclubistas. Nesse contexto, os textos históricos que Paulo Emílio redige sobre realizadores estrangeiros, como Serguei Eisenstein, John Grierson, Orson Welles e Jean Renoir não perde de vista o projeto de formação do cinema brasileiro, no qual os velhos filmes, nacionais e estrangeiros, poderiam despender um importante papel.

Retórica ou não, o importante é salientar que Paulo Emílio não se isenta do movimento geral observado nos círculos intelectuais que frequenta, nos quais a existência do cinema brasileiro não exercia o menor apelo. Apesar de "ignorar" o cinema brasileiro, o historiador afirma que "[...] tudo ocorria como se ele não nos ignorasse. Ele ficou à espreita, à espera de uma distração, um descuido em nossos invólucros de colonizadores culturais cinematográficos". No fragmento, Paulo Emílio funde cultura cinematográfica à situação colonial para explicar como o colonizado, ao renegar o cinema brasileiro, atuou na ativação no Brasil do gosto pela cultura cinematográfica estrangeira. Mas pouco a pouco, o cinema brasileiro havia se dado ao trabalho de conquistar o crítico e historiador "[…] agindo nas malhas da indústria ou nas tessituras artesanais". Ao observar em retrospectiva seu passado de colonizado, Paulo Emílio compartilha com o leitor o que havia aprendido com tudo isso:

> Permaneço convencido de que se pude ser descolonizado, então é porque essa graça de libertação se encontra ao alcance de qualquer um de nós. 'Um de nós' intelectuais etc., pois com o povo a jogada é outra, como são outras as libertações a que aspira. Uma ideia clara de vez em quando é bom: a elite é mais fundamente corroída pela desnacionalização cultural do que o povo, aqui preservado pela própria ignorância que o sufoca e oprime. [1496]

No fragmento, Paulo Emílio compreende como uma redenção, o resultado de uma descolonização cultural que o havia levado a se deliciar com as chanchadas, assim como os ocupados pitorescos que encontravam entretenimento na manifestação cultural mais viva da cultura cinematográfica brasileira. Ao meditar sobre sua biografia cultural, o historiador de cinema não estava totalmente seguro para afirmar o que o havia levado a aceitar "em bloco" o filme brasileiro, se essa transformação era o resultado de uma descolonização anterior ou se havia sido "o gosto pelo nosso filme" que o havia descolonizado. A fim de desvendar a

[1496] Ibidem, p. 492-93.

questão, Paulo Emílio aponta a pouca utilidade das "anotações do estudioso" diante de "outras notas de desigual ortodoxia e agudeza" com a qual irá organizar a constelação de títulos que o haviam levado ao cinema nacional. Diante de sua incapacidade de revelar o processo em uma sequencia linear, cronológica dessas "lembranças soltas do espectador", o intelectual adota uma "soltura obrigatória", pois não havia "[...] grupo coerente de obras diretamente responsável pela sequência de iluminações" que o haviam conduzido "à opção cristalizadora" pelo cinema brasileiro:

> Tal desenrolar de fumo de *O cangaceiro*, a lagartixa de *Rio, 40 graus*, um charuto pousado de *Exemplo regenerador*, versos de *Aitaré da praia*, vento noturno de *Barravento*, sol no sol de *Gigantes de pedra*, um plural de Luíza Maranhão, os letreiros de *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, mãos de *O segredo do corcunda*, patas de *O tesouro perdido*, e a gente vai continuando, uma coisa puxa a outra, ondas, pés, brincos, velhinhas atormentadas, sorrisos podres, fragmentos de enredo - "você quer me fazer chorar?" -, nem é sempre possível ir identificando as imagens, sons ou sensações desligados das fontes. Esses fluxos temporais se fixam no espaço da memória e fica assim delineado o tecido de fundo, cujo relevo na escolha cultural brasileira é patente. [1497]

Essa constelação de fragmentos da história do cinema brasileiro organizadas em sua memória reúnem sob a ótica do historiador os momentos mais significativos, escolhidos pelo modo como expressam a cultura brasileira em uma história marcada por sucessivas interrupções. O caráter fragmentário deste "[...] tecido de lembranças de filmes brasileiros vistos ou não vistos nem ouvidos, porque decompostos, desaparecidos, perdidos para sempre", constituíam o acervo de uma "cinemateca realmente imaginária", formada pela organização de um mosaico de fragmentos por força de uma "[...] imaginação, informada e cúmplice, oferece tarefa para restauração e constituição de sentimentos culturais brasileiros". A cinemateca imaginária resultante, sobretudo, da "fantasia", apresentava como tendência "se ampliar e a adquirir consistência". Após a importância da imaginação e da lembrança, Paulo Emílio afirma que o papel da erudição "aparece exemplarmente estimulante", ao observar, entre outros fatores, o procedimento histórico e intelectual, de orientação do pensamento aplicado pelo historiador na organização dos fragmentos: "A reunião e arranjo de documentação não tem sido um ponto de chegada, mas sobretudo trampolins para mergulhos mais aprofundados nas camadas densas que vão surgindo na media em que informações tais quais são completadas e esgotadas". Para aqueles que aplicavam seu tempo em "pensar" sobre o cinema brasileiro, Paulo Emílio sugere que era necessário compreender que "[...] a movimentação e o salto se processam articulados e harmoniosos porque do trio lembrança-

[1497] Ibidem, p. 493-94.

fantasia-erudição desponta um leque amplo com sociologia, economia, história, política, religião e demais abanos científicos ou literários favoráveis ao respiro". [1498]

A pluralidade de abordagens científicas e literárias mobilizadas para dar conta de uma história tão lacunar e fragmentária quanto à brasileira se expressa na multiplicidade de instrumentos que atuam na reunião dessas peças (fontes, pistas) esparsas a partir da montagem de um mosaico de lembranças, fantasias e erudição ao atuar na produção de pesquisas sobre um cinema que, ao completar 80 anos de história, já havia trabalhado "com tudo": "Péssimo, sofrível, medíocre, bom, ótimo, em todas as instâncias o denominador comum que nosso filme cria com coisas nossas vai longe e fundo. Tímido, descontraído, boçal, ingênuo, escuro, luminoso, em qualquer circunstância nosso filme está nos contando, nos repetindo, nos interpretando". [1499]

Contando nossa miséria, repetindo nossa fisionomia, interpretando nossa cultura, sob a qual uma "cinemateca imaginária, documental e posada, ilustra, refunde e completa qualquer fato público" presente na memória nacional, que poderiam elucidar nossa fisionomia. Uma "meditação sobre um grupo de filmes perdidos" voltados ao tema do crime, poderia revelar uma diferença oportuna ao demonstrar que havia mais "perfídia" no crime paulista que carioca: "Um noivado de sangue, um ato da rainha do café, o cortejo de crimes da mala, permanecem como núcleos potencial de restauração de faces ocultas de nossa identidade estadual". [1500]

Observamos no comentário o peso das ideias de Kracauer sobre os dispositivos psicológicos ocultos nos filmes, tratado pelo historiador em seus ensaios sobre o cinema da República de Weimar (1919-33) ou na aula *Expressão Social e Propaganda* (1958), aspectos que reconhece em algumas permanências na cultura brasileira. Mas aqui o estudo psicológico se concentra não na fisionomia do divertimento, mas no modo como psicologicamente as comunidades concebiam seus crimes. Em São Paulo os crimes seriam mais bem elaborados que no Rio de Janeiro, possível face oculta à qual se refere o historiador, ao considerar ainda que "[...] o filme que emana de nós é pessoal, local, regional, nacional, stop – interrompendo aqui para evitar o universal, que no subdesenvolvimento iguala o estrangeiro". Mais uma vez, Paulo Emílio reafirma que o conteúdo estrangeiro não emana de nós, mas como permanecíamos parcialmente sua emanação, "[...] nosso filme se sente, se ressente, mas nunca deteriora", porque bem ou mal ele continua a refletir aspectos profundos de nossa

[1498] Ibidem, p. 494.
[1499] Ibidem.
[1500] Ibidem, p. 494.

comunidade, heterogênea no que havia de mais comum entre nós, marcada por nossa "incompetência em copiar", apesar de oitenta anos de tentativas. [1501]

Nessa cinemateca imaginária do cinema brasileiro, era notável a ausência de *Na primavera da vida*, de Humberto Mauro, *Calvário de Dolores*, entre outros numerosos filmes que permaneciam "[...] como títulos assombrados clamando por maior existência" e "fazendo exigências que ninguém ainda soube satisfazer".

> A volta à vida dos filmes perdidos e esquecidos é tanto mais comovente que nunca é conclusiva. O progresso no conhecimento de um filme desaparecido é sempre possível, tudo se passa como se pudéssemos conhecer cada vez mais de perto o que foi o filme em questão. A progressão nos aproxima da projeção que nunca é alcançada. Algo, porém, ocorre às vezes – certo tipo de escamoteamento mágico – que permite prolongar o comentário como se um filme irremediavelmente perdido acabasse de ser projetado. [1502]

Ao meditar sobre as pesquisas históricas do período, Paulo Emílio afirma que havia cristalizado essas "[...] operações do pensamento e da imaginação em torno dos velhos filmes estrangeiros", de onde havia retirado os procedimentos históricos aplicados ao delineamento de uma identidade para o cinema brasileiro, como o era a natureza e a luz exuberante para o cinema sueco ou a escuridão derivada dos tormentos da alma alemã. "Essa identidade não tem nada de metafísica, ela está e esteve concretamente contida em mil e coisa filmes posados de enredo e igualmente na dezena de milhar digamos de documentais". [1503]

Dentro dessa perspectiva, marcada pelo acúmulo de frustrações e entusiasmos, Paulo Emílio afirma que comemorar os 80 anos do cinema brasileiro era ao mesmo tempo "vontade de conhecer" e "dificuldade" a ser enfrentada para que o que havia restado de nosso patrimônio audiovisual fosse preservado. Há ainda no artigo uma menção esperançosa de que a Embrafilme fosse capaz de realizar a tarefa em pouco tempo, mas o historiador era categórico: "Se permanecer o descaso pela conservação de filmes, as comemorações do centenário do cinema brasileiro serão certamente perturbadas pela presença de uma cinemateca inimaginável, esquálida e acusadora". [1504]

[1501] Ibidem.
[1502] Ibidem, p. 495-96.
[1503] Ibidem, p. 496.
[1504] Ibidem.

CONCLUSÃO

A questão que se coloca ao final de todo trabalho refere-se sempre à escolha de qual será o melhor percurso para conduzir o leitor à interpretação geral, uma tese que explique com a maior clareza possível o que se pretendeu afirmar. Nesse momento, poderíamos convidá-lo [o leitor] a fazer uma longa viagem de volta, retomando fontes, temas e problemas específicos que integram o todo; ou espera-se que o autor do texto delineie sua tese mais livremente, sem se ater ao volume de fontes e interpretações que a sustentam. Entre os dois caminhos supracitados, optamos pelo segundo na condução do encerramento de um texto que pretendeu alocar Paulo Emílio Sales Gomes como o primeiro historiador brasileiro de cinema a apresentar critérios artísticos e científicos na compreensão do fenômeno cinematográfico e no consequente delineamento de uma tradição cinematográfica brasileira.

Como historiador de cinema, Paulo Emílio forjou um método crítico e histórico a partir de três fios condutores, linguagem, estilo e expressão social, que aparecerem naturalmente em suas primeiras críticas para posteriormente sofrerem um novo reordenamento, no qual a existência humana será alocada acima da essência artística na compreensão do que antes não era apenas entretenimento, mas também arte, para posteriormente ser, antes de tudo, fenômeno da era industrial. Nesse âmbito, a adesão à ideologia artística do Chaplin Club (essência cinematográfica) presente nos primeiros artigos de *Clima* dá lugar à autenticidade social, critério que irá conduzir o crítico à harmonização de arte e sociedade no delineamento de uma postura ideológica fundamentada na defesa de uma estética social para o cinema – princípio que permanecerá incólume em sua trajetória e que certamente atuará na escolha dos filmes de Humberto Mauro como ponto de partida de uma tradição cinematográfica autenticamente brasileira.

Ao pensarmos em um antes e um depois na obra de Paulo Emílio, poderíamos adotar essa separação para explicar a importância inicial atribuída ao cinema estrangeiro e sua posterior adesão ao cinema brasileiro, tratando-o apenas em termos nacionalistas, não menos verdadeiros, mas que isolados não são capazes de explicar o problema. Sobre essa questão, constatamos como há uma clara adequação das lições que Paulo Emílio aprendeu ao comentar o cinema estrangeiro na formação de uma narrativa crítica e histórica para o cinema brasileiro, a partir da valoração de paralelos artísticos, ideológicos e sociais, nos quais percebemos a transposição de interpretações, estratégias narrativas, casos semelhantes, etc., tanto nos textos históricos sobre o cinema estrangeiro quanto nos que se ocupa do cinema brasileiro. A partir

desse procedimento, podemos dizer que o historiador contribui decisivamente na formação dos estudos históricos no país, bastante precário, atrasado, periférico, em relação às cinematecas das metrópoles, dos países desenvolvidos.

Diante dessa percepção, compreendemos que não há no conjunto da obra crítica e histórica de Paulo Emílio um antes e um depois, mais uma continuidade que se aprimora ao sabor dos acontecimentos, como o lançamento de filmes que anunciavam os novos passos do cinema, o contato com novos ambientes de ideias, o momento político, seja ele na urgência de combater o fascismo ou acompanhar alguma programação, como a visita ilustre de um John Grierson ao Brasil, o que aproxima o intelectual dos desdobramentos da vida social na qual está inserido para experimentar ideias e atuar politicamente no desenvolvimento da cultura cinematográfica no país. .

No que se refere à animação cultural, não observamos na trajetória do intelectual um antes e um depois, mas uma continuidade que se inicia no cineclubismo universitário e que irá posteriormente se desdobrar na atividade do conservador-chefe da Cinemateca Brasileira ao atuar como professor de história do cinema e apresentar filmes nos projetos de formação dirigidos ao cineclubismo que a instituição promove em 1958, ou ainda nos ciclos e mostras que organiza ao longo de todo o período em compasso com a formação do movimento cineclubista em escala nacional. O conjunto de técnicas voltadas à animação de debates que aprende no interior dos cineclubes e que aplica nas atividades culturais da Cinemateca participa, em igual medida, do delineamento das estratégias pedagógicas adotadas pelo historiador quando professor nas Universidades de Brasília e de São Paulo.

Talvez haja apenas um aspecto quase inteiramente novo em relação às atividades críticas empreendidas por Paulo Emílio em *Clima*: a importância do contato direto com as fontes, sejam elas fílmicas e ou não fílmicas, que efetivamente tem seu início na pesquisa histórica que realiza sobre o cineasta Jean Vigo. É necessário dizer que em *Clima*, a publicação do texto de Octávio de Faria *Eu creio na imagem,* originalmente publicado n´*O Fan*, realizada no calor das disputas da Polêmica do Rio, é realizada na condição de documento histórico, mas que no momento tem como função apenas argumentar em defesa da ideologia do Chaplin Club. Em *Clima,* a história ainda é mobilizada em grande parte para criar um índice de filmes históricos empregados para ideologicamente sustentar a crítica ao filme que quer ser teatro, ou seja, para delinear um artifício ideológico capaz de absolver um filme inscrito na melhor tradição cômica de Mack Sennett. A filiação estilística à tradição cômica atua na absolvição de uma traição clara à linguagem cinematográfica, demarcada por

um índice que separa os criadores da essência cinematográfica dos casos mais evidentes de traição, como *O Assassinato do Duque de Guise* (1908).

Ao pesquisar sobre Jean Vigo e aprofundar seus estudos sobre a história do cinema, Paulo Emílio irá declinar da posição ideológica anterior ao reconhecer a importância do contato direto com as fontes, fílmicas e não-fílmicas. Ao colocar as fontes afrente dos modelos teóricos que tudo pretendem explicar, Paulo Emílio forja um método histórico que evidencia os sensos e os dissensos entre a recepção do filme no momento de sua produção, os testemunhos ou memórias daqueles que ainda conservavam o impacto de alguns filmes na lembrança e os historiadores, já devidamente afastados de seu material de estudo. O delinear desses três momentos, o da crítica, do testemunho e da história, Paulo Emílio desenvolve um procedimento comparativo, focado em compreender os momentos da recepção dos filmes em relação aos desdobramentos artísticos, ideológicos e sociais em seus momentos específicos, como percebemos ao observar a mutação entre o juízo artístico e histórico que observamos no comentário dirigido a filmes como *O Assassinato do Duque de Guise* (1908), *Estranho Encontro* (1958), de Walter Hugo Khoury, *Rio, 40 graus* (1955), etc.

Poderíamos assim dizer que há algo inteiramente novo em seu pensamento, um antes e um depois entre a revista *Clima* e o que veio posteriormente, mas fica evidente que a natureza de suas considerações posteriores reside no exame histórico de sua própria experiência como crítico de cinema, ao observar, com apenas alguns anos de distanciamento, como seu julgamento sobre o filme *Cidadão Kane* havia se transformado diante do desenvolvimento do cinema, analisado agora sob a ótica da estética social. Em suma, acreditamos que o processo que levou o crítico a se tornar historiador integra a própria trajetória humana, o próprio envelhecimento do qual compartilham os críticos e os filmes, como havia afirmado ao nutrir esperanças diante da leitura dos trabalhos históricos de contemporâneos seus como Moniz Vianna e Walter da Silveira, ao afirmar que os jovens que se dedicavam à crítica de cinema como estágio anterior ao da realização cinematográfica. No comentário, Paulo Emílio se refere indiretamente ao próprio processo pelo qual havia passado ao abandonar a crítica de cinema para se engajar na Batalha da Borracha (1943) e lá rodar um filme que visava contribuir na luta contra o fascismo. Aos jovens a crítica e a produção, aos velhos o fazer historiográfico, afinal eram eles também testemunhas de alguns períodos da história do cinema que já contavam com algum distanciamento temporal. A condição de veteranos também propiciava a posse de coleções de documentos históricos, como observou ao tratar das coleções de antigos críticos como Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Pery Ribas, os primeiros conjuntos de fontes empregados para embasar a formação das pesquisas históricas.

Em suma, o caminho que conduz Paulo Emílio da crítica à história delineia-se na continuidade de sua própria existência, motivando-o a se concentrar cada vez mais na formação das pesquisas históricas nos critérios artísticos e científicos que havia aprendido ao participar da animação cultural do período que viveu na Europa (1946-54): técnicas de entrevistas voltadas à prospecção e análise crítica de testemunhos, pesquisas sistemáticas em fontes não fílmicas, contato direto com os filmes, ou o que restou deles, enfim, ações que visavam recompor a tão fragmentária história do cinema brasileiro e identificar em sua trajetória momentos decisivos a partir dos quais poderíamos fixar uma tradição cinematográfica que pudesse ser reivindicada.

A maior atração provocada pelo cinema brasileiro no pensamento de Paulo Emílio que irá marcar sua defesa da chanchada equivale à revelação que foi o documentário *Sertão* (1949), rico em imperfeições, autêntico no conteúdo e o primeiro momento em que o crítico estabelece a chave a partir da qual, em 1974, irá tratar da expressão social dos documentários na história da atividade cinematográfica no país. A questão da autenticidade, já presente à época da revista *Clima* no comentário ao falseamento da realidade e dos acontecimentos observado nos filmes estadunidenses *O Mártir* (1940) e *Tempestade da Alma* (1940) se desdobram na opção ideológica por temas em que a representação da vida burguesa só deveria ter lugar na condição de sátira, como observamos no comentário ao filme *L´Empreinte du Dieu* (1940), também publicado em *Clima*.

Como precisou Zulmira Ribeiro Tavares, podemos fixar já na primeira fase da trajetória do intelectual a predileção por uma estética social que ganha fôlego decisivo no comentário ao filme *Ladrões de Bicicleta* (1948), ao adequar ao conteúdo os aspectos formais adotados pela obra, critério observado nas obras de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos, etc., e negligenciado por Mário Peixoto, Walter Hugo Khoury ou em filmes como *Floradas na Serra* (1954), da Vera Cruz, etc. É por esse motivo que as obras de Humberto Mauro resistem ao exame crítico e histórico integral de seu método e se adequam à ideologia de sua predileção: a estética social. A inadequação de *Limite* (1930) com concorrente ao posto ocupado por Mauro fica evidente na crítica ao hermetismo, ao conteúdo aristocrático do filme. Além da opção ideológica consolidada à época de *Clima*, que rechaça a representação pelo cinema do ocupante, do burguês, do aristocrata, em suma, do outro que não se pode confundir com a fisionomia autêntica do povo brasileiro, fator responsável pela opção pela obra de Mauro como ponto de partida de nossa tradição cinematográfica deriva, além do hermetismo e do esteticismo do filme de Mário Peixoto, deve-se ainda ao fato de que o filme permaneceu isolado, tornando impossível qualquer comentário ao estilo cinematográfico de Mário Peixoto

– algo que poderia ser identificado apenas a partir do exame do conjunto da obra. Nesse sentido, Humberto Mauro cumpre com o tripé conceitual estabelecido por Paulo Emílio, ao expressar ao mesmo tempo a cultura e a sociedade brasileira na qual poderíamos observar no conjunto da obra presença de um estilo e, isoladamente, de uma linguagem cinematográfica harmonizada ao conteúdo social, enquanto que *Limite* (1930), de Mário Peixoto, cumpre apenas com a perfeição de linguagem, como tal, alijada na expressão social brasileira.

Na trajetória de Paulo Emílio, a predileção pela obra de Mauro em detrimento ao filme de Peixoto se constitui, mais uma vez, na superação da ideologia crítica de Plínio Sussekind Rocha e do Chaplin Club, pautada na predileção pelos aspectos formais no qual o filme de Peixoto ocupa o papel central. No panorama das pesquisas históricas dos anos 1970, a dissertação de mestrado de Ismail Xavier *A procura da essência do cinema: os caminhos da vanguarda e as iniciações brasileiras* (1975), orientada por Paulo Emílio, reflete a evidente preocupação do orientador em situar o movimento crítico anterior ao seu como ponto de partida da cultura cinematográfica brasileira, independente de sua ideologia, como observamos também no propósito da entrevista que realiza com Plínio sobre *Limite* (1930) e publica na revista surrealista *L´Âge du cinéma* (1953). Nesse contexto, sua adesão à obra de Humberto Mauro apresenta mais uma vez a opção do crítico e historiador pela estética social que marca sua formação e oferece a exata distância de seus antecessores. Nesse âmbito, a atuação de Paulo Emílio na formação dos estudos históricos assume no conjunto de sua obra importância central, particularmente a partir dos anos 1960, momento em que as iniciativas de difusão cultural, formação de público, de cineclubes e de novos críticos de cinema já estavam em curso e dentre os quais alguns atores sociais desse movimento se dedicam à pesquisa histórica, como Jean-Claude Bernardet. Será ainda a partir da investigação histórica que Paulo Emílio revela as tendências, os filões, os temas ou gêneros cinematográficos que haviam sido bem-sucedidos comercialmente em diferentes momentos de nossa história, como a chanchada e o cangaço, ao mostrar como o primeiro havia sido incorporado pela TV e o segundo, ao ser apropriado por realizadores como Lima Barreto, Glauber Rocha, etc.

Ao apresentar a fisionomia do público brasileiro a partir da evidência de temas nos momentos decisivos de nossa história, há o esforço sistemático do historiador em revelar a fisionomia de atores, atrizes, de momentos em que ocorreram situações propícias e que depois desapareceram, para em um momento seguinte, eclodirem sob um novo ordenamento, ao participar dos novos estímulos dos ciclos produtivos, como *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908) na Bela Época, *Acabaram-se os otários* (1929) nos anos 1930 e Mazzaropi, no surto industrial paulista, nos quais o próprio estado de subdesenvolvimento aparece entrelaçado ao

delineamento de uma fisionomia para o gosto do público. Ao identificar nos filmes brasileiros a persistência de temas comuns em diferentes momentos e expressões artísticas, como no caso do caipira de Monteiro Lobato (Jeca Tatu) na literatura e o *Caipira picando fumo* (1893) na pintura de Almeida Júnior, Paulo Emílio observa constantes semelhantes em outros temas, como a que observa entre o Berço Esplendido, os relatos de viajantes estrangeiros sobre as maravilhas naturais do país e o Panorama da Baia de Guanabara de Victor Meirelles; entre o Ritual de Poder, o beija mão e os festejos cívicos; entre os filmes cantados, o carnaval, o gosto unânime pela música no século XIX, as revistas e a chanchada; entre as fisionomias femininas das atrizes do Álcazar, as modistas francesas da Rua do Ouvidor e as atrizes de cinema, etc. No conjunto de suas pesquisas históricas, podemos dizer que Paulo Emílio cumpre com a ambição que havia manifestado no Congresso da FIAF em Roma (1949): revelar a fisionomia do cinema brasileiro e compreender a exata curva de sensibilidade de seu público, tal qual poderia ser observado a partir do estudo de outras tradições cinematográficas como a sueca, assistida nos festivais de cinema do pós II Guerra Mundial (1946-1947) e no comentário aos filmes da República de Weimar (1959), para finalmente se consolidar nos estudos históricos que realiza sobre a cultura brasileira e sua fisionomia.

Após demarcar o impacto da situação colonial em nossa cultura, demonstramos como foi no ensaio *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (1973) que o historiador apresenta uma narrativa adequada à história do cinema brasileiro ao superar o recorte por períodos que era próprio dos panoramas de cinema redigidos pelos estrangeiros para adotar em seu lugar a noção de ciclo, marcado por animação e consequente fracasso – marca mais cruel de nosso subdesenvolvimento. Nesse âmbito, Paulo Emílio atribui ao subdesenvolvimento a falta de continuidade da produção e a quase inexistência de fontes fílmicas a partir das quais poderíamos escrever mais satisfatoriamente nossa história, ao sugerir como método de pesquisa a composição de um mosaico que deveria ser preenchido pela força imaginativa que poderia aflorar ao se debruçar sobre crônicas, anúncios, espaços de exibição, o valor dos ingressos, as fotografias, etc.

A partir dessa postura heterodoxa, Paulo Emílio investiga o cinema brasileiro e compreende que sua fisionomia poderia apenas ser compreendida a partir do esforço de imaginação e de erudição. Diante dessa observação, p historiador atribui aos aspectos gerais da cultura e nas distintas linguagens artísticas que poderiam emprestar ao cinema novos estímulos, do mesmo modo que os temas retirados da sociedade proporcionam a identificação direta entre os filmes nacionais e o seu público. Será na operação histórica que Paulo Emílio irá identificar nossa incapacidade criativa de copiar ao comentar o grande sucesso das

paródias de Artur Azevedo no século XIX ou ainda, ao assinalar o estabelecimento e rompimento da solidariedade entre comerciantes cinematográficos e produtores, entre os fabricantes de chapéus de pele de coelho e os comerciantes brasileiros, distribuidores do chapéu de feltro alemão, etc., que em conjunto, eram manifestações evidentes da tradicional mentalidade importadora do país, que poderia explicar a falta de um amparo governamental aos industriais e produtores brasileiros, incapazes assim de assegurar a continuidade da produção nos momentos de crise, de queda da moeda estrangeira e da consequente desvalorização do principal produto de exportação: o café.

Em seu último trabalho, Paulo Emílio realiza uma retrospectiva de sua trajetória ao meditar sobre o cinema brasileiro, ao se lembrar do mestre Plínio em sua longa viagem de volta àquele mundo animado por polêmicas e traições à essência cinematográfica e de combate ao fascismo e ao ideal burguês, fabuloso ponto de partida do delineamento, aperfeiçoamento e consolidação de um método crítico e histórico capaz de apreender o fenômeno cinematográfico, estabelecer uma tradição e identificar na falta de continuidade da produção a persistência de certos temas no imaginário do público brasileiro, da crítica e da realização – uma de tantas contribuições do intelectual para a formação do cinema brasileiro, incapaz de florescer sem cultura cinematográfica, ou seja, sem crítica, sem público, sem animação da vida social. Finalmente, como último comentário de nossa longa trajetória, esperamos ter feito justiça ao legado crítico e histórico de Paulo Emílio Sales Gomes inscrito na grande pluralidade de frentes que atuou na formação do campo cinematográfico brasileiro, da crítica, do cineclubismo, da animação cultural, da preservação, das pesquisas históricas, etc., que no conjunto, marcam a vida e a obra do intelectual comprometido com a ativação no Brasil do gosto pela cultura cinematográfica, por nossa história, nossos temas e paisagens, coisas nossas...

REFERÊNCIAS

Bibliografia

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

ADORNO, W. Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ALBERA, François. 1945: trois "intrigues" de Georges Sadoul. *Cinémas: revue d´études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, 2011.

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

ARANTES, Otília Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Os sentidos da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa.* Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997.

AUROUET, Carole. *Prévert, portrait d´une vie*. Paris : Ramsay, 2007.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiado*r. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

AUTRAN, Arthur. Paulo Emílio e a constituição das bases e da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.60, p. 114-121, dez./fev. 2003-2004.

BALÁZS, Béla. Subjetividade do objeto. XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BARRO, M. Raul Roulien. *Facom*: Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP, São Paulo, n. 26, 2013.

BAZIN, André. A Evolução da Linguagem Cinematográfica. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BAZIN, André. Esperando Hollywood, p. 168. *O Realismo Impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAZIN, André. O Cinema e a Pintura. In: *Catálogo da mostra 10 anos de filmes sobre arte*. III Bienal – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, set/out. 1955.

BAZIN, André. O Festival de Cannes de 1946, p. 171-76. *O Realismo Impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAZIN, André. O Mito do Cinema Total. BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BAZIN, André. Presença de Jean Vigo. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. São Paulo: COSACNAIFY/Edições SESC SP, 2009.

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

BENJAMIN, Walter. *O conceito de critica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999,

BERNARDO, João. *Labirintos do fascismo: Na encruzilhada da ordem e da revolta*. Porto: Ed. Afrontamento, 2003.

CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Cinema no Século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANUDO, Ricciotto. Deux Arts Reunis: Cinéma et Musique. *L´Usine aux Images : Ricciotto Canudo, l´homme qui inventa le septième art*. Paris : Nouvelles Éditions Séguier et Arte Editions, 1995.

CASTRO, Alvaro García. Diccionario de Historia de Venezuela online. Caracas: Fundación Empresas Polar, 2002.

CHARENSOL, Georges. *Panorama du Cinéma*. Paris: Éditions Jacques Melot, 1947.

COELHO, Mário César. *Os Panoramas perdidos de Victor Meireles: Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Tese de Doutorado UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis – SC, 2007.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CORREIA JR. Fausto Douglas. *O Cinema como Instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes* (1948-60). Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista – UNESP. 2012.

DIAS, Maria Heloisa Martins. *A estética expressionista*. Dir: Moisés, Massaud. – Cotia – SP: íbis, 1999, p.72

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

EISENSTEIN, Seguei M. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISNER, Lotte H . *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2002, p. 12.

EISNER, Lotte H. *Ich hatte einst ein schönes Vaterland*. Memorien. Geschrieben von Martje Grohmann. Mit einem Vorwort von Werner Herzog. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn, 1984, p. 74-79.

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

FRANK, Nino. *Cinema dell' Arte*. Paris: Éditions André Bonne, 1951.

FURTADO, Celso. *A formação econômica do Brasil.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003, p. 183.

FUTEMMA, Olga. *Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes: rastros de perícia, método e intuição*. Dissertação de Mestrado. ECA – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

GALLINARI, Pauline. L´URSS au festival de Cannes 1946-1958: um enjeu des relations franco-soviétiques à l´heure de la "guerre froide. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n. 51 | 2007, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 14 mars 2018. URL : http://journals.openedition.org/1895/1462 ; DOI : 10.4000/1895.1462

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1981.

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

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S.A, 1958.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

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

LEFEBVRE, Martin. L'aventure filmologique: documents et jalons d'une histoire institutionnelle. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* , vol. 19, n° 2-3, 2009.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A*s formas e a vida: Estética e ética no jovem Lukács* (1910-1918). São Paulo: Editora UNESP, 2004.

MALUSÁ, Vivian. *Católicos e Cinema em São Paulo*: O Cine-clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Campinas, SP, 2007.

MATTOS, A.C. Gomes. *O outro lado da noite: Filme Noir*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.

MCLAREN, Norman. Hommage à Georges Méliès, p. 03. SHEPARD, David; BROMBERG, Serge; LANGE, Eric; MASINO, Jeffery; PERETTI, Pascaline. *Index des Films - Georges Méliès: Le Premier Magicien du Cinéma* (1896-1913). Paris: Lobster Film, 2009-2010.

MENDES, Adilson Inácio. *Trajetória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

MENDES, Adilson. Escrever imagem, p. 428-430. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. São Paulo: COSACNAIFY/Edições SESC SP, 2009.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Editora Alameda, 2013.

MORETTIN, Eduardo; XAVIER, Ismail. La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-developpement économique: du cinéma muet aux années 1970. *1895: Révue d´Histoire du Cinéma*, Paris, n. 77, hiver 2015.

MORETTIN,Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

PEREIRA JR., Araken Campos. Cinema Brasileiro (1908-1978) Longa Metragem, Vol. 01. Santos: Editora Casa do Cinema Ltda., 1979.

PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo* (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: Contribución a la historia del cine alemán* – 1918-1933. Madrid: EditaVerdoux, 1990.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: FAPESP, 2009.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil.* Tese de doutorado defendida na ECA- USP.

SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e Crítica Cinematográfica*, 1941-1945. São Paulo, Tese de. Doutorado, ECA/USP, vol. 01, 1995.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. O Antes e o depois, p. 179. CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, 401 p.

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.

VANCE, Jeffrey. *Chaplin at Keystone*: The Tramp is Born. Adapted from his book Chaplin: Genius of the Cinema: New York, 2003.

VIGNAUX, Valérie. Georges Sadoul et l'Institut de filmologie : des sources pour instruire l'histoire du cinéma. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n°2-3, 2009.

WALKER, Brent E. The Fun Factory: Class, comedy and Popular Culture 1912-14. *Mack Sennett´s Fun Factory. A History and Filmography of His Keystone and Mack Sennett Comedies with Biographies of Players and Personnel*. New York: Mc Farland, 2008.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: Um Culto Moderno*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

ZANATTO, Rafael Morato. Formação do Cinema Novo: O Caso Arraial do Cabo. São Paulo: *Revista da Cinemateca Brasileira*, 2012.

ZANATTO, Rafael Morato. La literatura y el Cine: Raskolnikov y su hacha, herramienta de justicia. *Revista Herramienta, Revista de debate y crítica marxista*, Buenos Aires, 2015.

ZANATTO, Rafael Morato. Potemkin no Brasil: um capítulo decisivo na cultura cinematográfica nacional. MENDES, Adilson (org.). Eisenstein/ Brasíl/ 2014. Rio de Janeiro: MIS – Museu de Imagem e Som/ Azougue Editorial, 2014, p. 217-22.

Fontes

Fontes Primárias

GOMES, Paulo Emílio Sales. A propósito do cinema alemão, p, 464-65. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema brasileiro na década de trinta*. Manuscrito. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI: 0296.

GOMES, Paulo Emílio Sales. 60 anos de cinema. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A ação de Grierson. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A agonia da ficção. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A arte de não mostrar. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A Arte Impura. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 07 de junho de 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A aventura brasileira. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A Cinemateca e os poderes. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 26 de junho de 1957.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A Contribuição do Canadá, da Itália e dos Países Escandinavos. Os Belgas e Checos. A Representação Norte-americana e Russa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 fev. 1950, p. 7. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A decepção de Orson Welles, p. 282. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A ideologia da crítica cinematográfica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico. Cinemateca Brasileira: Arquivos e Coleções: Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI. 0171.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A ideologia de Grierson. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *A importância da História do Cinema*? Conferência ministrada para o Cineclube do Centro Dom Vital. Cinemateca Brasileira/ Coleção Paulo Emílio Sales Gomes: PE/PI: 0052.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A importância do Geicine. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A influência de Fischinger. As fitas de Hans Richter. Os Cineastas Americanos de Vanguarda. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 dez. 1949. p. 6. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A lição inglesa. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 19 set. 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A outra ameaça. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A outra face de Jean Renoir. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário,* vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 31 de maio de 1958

GOMES, Paulo Emílio Sales. A Participação Inglesa. Alberto Cavalcanti. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 21 de mai. 1950, p. 8. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A solidão de Nosferatu. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário,* vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A vez do Brasil. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Anexo G*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0490.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Anexo G*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0488.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Antes da Primeira Convenção. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Vol. 02. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Antes do cinema alemão. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário,* vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Ao futuro prefeito. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Apresentação.* ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Arquitetura e Germanismo. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário,* vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. As Fitas Italianas Selecionadas - VIII. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 30 mar. 1950, p. 6. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. As ideias de Malraux. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário,* vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. As noites de Fellini. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário,* vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 11 de novembro de 1958

GOMES, Paulo Emílio Sales. Aula 2 de maio. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0491.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Aula 9 de maio. Cinemateca Brasileira. Arquivos e Coleções: Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0496.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Aula de 16 de maio.* Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0493.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Aula de 9 de maio. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0489.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Balanço Semestral. *Revista Clima*, São Paulo, n. 2, jul. 1941.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Bazin. CALIL, Carlos Augusto ; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, 401 p.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cartazes Poloneses. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Charles Foster Kane. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Clássicos alemães mostram novos rumos ao cinema mundial, em São Paulo. *Revista Visão*. 23 jan. 1959.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Contribuição de Alex Viany. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Vol. 02. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Correspondência Passiva*. Cinemateca Brasileira. Arquivos e Coleções. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 0381.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cultura e Escola. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. De Caligari a Metrópolis. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Decepção e Esperança. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Vol. 02. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Dramas e Enigmas Gaúchos. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Eisenstein e a Massa. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Eisenstein e a mística. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Eisenstein e o Herói. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Eisenstein. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1950, p. 7. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Em 120 aulas e 40 filmes. Cineclube pode ser centro de cultura do interior, p. 68-9. *Revista Visão*, São Paulo, 26 dez. 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Ensino. Inventos e Impulsos. Comentário. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0492.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Ernani Silva Bruno*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0494.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Espiritualidade e Prazer. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 07 de junho de 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Estudos Históricos. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Vol. 02. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Evocação Campineira. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Fisionomia da Primeira Convenção. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Funções da cinemateca. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 23/03/1957

GOMES, Paulo Emílio Sales. Funções da Cinemateca. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. (todas as citações entre aspas após a citação pertencem a presente paginação).

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Gastão Cruls*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0495.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Gosto pela inteligência. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. vol. 02. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Homenagem a Plínio Sussekind Rocha. Separata de: *Revista Discurso*, São Paulo, ano 03, n. 03, 1972.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Ideologia de Metrópolis. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Independência e Dinheiro. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Introdução bastante pessoal. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Jean Vigo. *Bianco e Nero*. Roma, vol. 14, n°8-9, p. 63-5, ago./set., 1953.

GOMES, Paulo Emílio Sales. L´Empreinte du Dieu - Duas Mulheres, de Léonide Moguy. *Revista Clima*, São Paulo, n. 09, maio 1942.

GOMES, Paulo Emílio Sales. L´oeuvre de Vigo et la Critique Historique. *Positif*, Paris, n.07, p. 67-76, maio 1953. Ilus.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Ladri di Biciclete. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 fev. 1950, p. 4. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Lubitsch, esse desconhecido. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. México. Cinema Alemão e Austríaco. Filmes Enviados pelos Pequenos Produtores. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1950, p. 4. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Nascimento das Cinematecas. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Nota sobre a polêmica no Rio. *Revista Clima*, São Paulo, n. 10, jun. 1942.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Notícia sobre um filme. *Revista Clima*, São Paulo, n. 11, jul./ago. 1942.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Novos horizontes. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O cinema na Bienal, p. 137. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro? Paz & Terra/Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O Congresso de Dubrovnik. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O dono do mercado. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O Festival Flamengo de Knokke-le-Zoute. Cinemateca Brasileira. Arquivos e Coleções: Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O Festival Flamengo de Knokke-le-Zoute. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 dez. 1949. p. 4. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O filho de Auguste Renoir. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 14 de junho de 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O Injustiçado Caligari. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Método Cinematográfico de Difusão do Pensamento*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: PE/HE. 0567

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O que é cinema?* Conferência ministrada para o Cineclube do Centro Dom Vital. 30/06/1958. Cinemateca Brasileira/ Coleção Paulo Emílio Sales Gomes: PE/PI: 0622.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O sentido da Cineplástica. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 07 de junho de 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O universo fílmico do cangaço*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0486.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Objetividade e Metamorfose. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 11 de novembro de 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Orson Welles, o americano. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Os cursos de cinema. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Os Festivais de Cinema de 1949. As fitas Norte-Americanas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 jul. 1950, p. 7. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do Cinema Brasileiro. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947. I: URSS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1948, p. 6.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947. II. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1948, p. 6.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas. III: Suécia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1948. p. 6.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Pequeno Cinema Antigo. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Pesquisa Histórica. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pesquisa Histórica*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0601.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Pessimismo e Militância. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Posteridade e Dinheiro. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Renoir e a frente popular. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 11 de novembro de 1958. Publicado em 24 de maio de 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Será o Benedito? *A Gazeta*, São Paulo, 18 maio 1968.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Situação do Cinema Francês. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1950. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales. The Long Voyage Home. *Revista Clima*, São Paulo, n. 1, maio 1941.

GOMES, Paulo Emílio Sales. The Villain Still Pursued Her. *Revista Clima*, São Paulo, n. 4, set. 1941.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Um congresso de história. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Um mundo de ficções. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Um pioneiro esquecido. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma aventura religiosa. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982. Publicado em 22 de novembro de 1958.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma nova crítica? *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Vol. 02. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial?. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial?. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Un chef d´oeuvre inconnu : Limite : Film Bresilien de M. Peixoto – Interview du Professeur Plinio Sussekind Rocha. *L´Age du Cinéma. Le documentaire experimental et le film d´avant-garde,* Paris, n. 06, 1951.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Veneza 1952. Ausência Soviética, Seleção Francesa e Cinemas Menores. Anhembi, São Paulo, vol. 9, n. 27, p. 584-9, fev. 1953;

GOMES, Paulo Emílio Sales. Veneza 1952. Seleção Anglo-Saxônica e Oriental. Anhembi, São Paulo, vol.9, n. 26, p. 392-9, jan. 1953.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Veneza 1952: Seleções Anglo-saxônica e oriental. *Anhembi*, São Paulo, n. 26 vol. 9, jan. 1953.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Veneza, 1952. I- A Aceitação Otimista dos Festivais de Cinema. II- A seleção Italiana. *Anhembi*, São Paulo, vol.8, n. 24, p. 571-80, nov. 1952;

GOMES, Paulo Emílio Sales. Veteranos num catálogo. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Vol. 02. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Paz & Terra, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Vinte milhões de cruzeiros. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Visita a Pedro Lima. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Walter Ruttman e Viking Eggeling. A Velha Vanguarda Francesa. Fitas Experimentais e Poéticas. Classe Enfantine. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 jan. 1950, p. 6. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0073.

GOMES, Paulo Emílio Sales; Moraes, Vinícius de. *Revista Clima*, São Paulo, n. 3, ago. 1941.

GOMES, Paulo Emílio Sales; STORK, Henri. Jean Vigo. Zero in Condotta. *Cinema*, Milano, vol. 9, n°110, p. 286-91; n°111, p. 336-42, maio./jul. 1953.

GOMES, Paulo Emílio Sales; STORK, Henri. Nought for Behaviour. MANVEL, Roger (org.). *The Cinema 1951*, London, Penguin Books, 1951.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Catálogo: *Grandes Momentos do Cinema*. São Paulo: Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, fev. 1954.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cidadão Kane. *Revista Clima*, São Paulo, n. 7, dez. 1941.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Contra Fantasia. *Revista Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.

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

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Diversidade e Unidade*. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Le dernier tournant (Amor Criminoso). *Revista Clima*, São Paulo, n. 6, nov. 1941.

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

GOMES, Paulo Emilio Salles. Retrospectiva Erich Von Stroheim. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1954.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Sombra e Reflexo. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Tobacco Road. *Revista Clima*, São Paulo, n. 3, ago. 1941.

Grandes Momentos do Cinema: Meliès e Max Linder no Festival. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 fev. 1954.

Fontes secundárias

10 anos de filmes sobre arte. *O Correio Paulistano*. São Paulo, 11 set. 1955.

A importância do cinema na educação da criança. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1954

A Itália só mandou garotas ao festival. *Tribuna da Imprensa*, 17 fev. 1954.

A Manhã, Rio de Janeiro, 03 jul. 1942, p. 05.

A Manhã, Rio de Janeiro, 23 jun. 1942, p. 05.

A pedido dos franceses, não veio ao melhor filme espanhol. *O Globo,* Rio de Janeiro, 08 fev. 1954.

A seleção francesa nas Jornadas Nacionais do I Festival Internacional de Cinema do Brasil. Folha da Manhã, São Paulo, 11 de fev. 1954.

A seleção norte-americana nas Jornadas Nacionais do I Festival Internacional de Cinema do Brasil. *Folha da Noite*, São Paulo, 11 fev. 1954.

AGEL, Henri. *Le Cinéma*. Tournai (Belgique): Éditions Casterman, 1954.

ALENCAR, José. *Como e porque sou romancista.* Portal Domínio Público. Consultado em 08 de Setembro de 2018.

ALMEIDA, Guilherme de. Cinema: A margem de "O Grande Ditador". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1942.

ALMEIDA, Guilherme. A experiência Citzen Kane, p. 540-44. *Cinematógrasphos: Antologia da crítica cinematográfica*. CORREIA, Donny; TÁPIA, Marcelo (orgs.). São Paulo: Editora UNESP, 2016.

ALMEIDA, Guilherme. Crítica? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 ago. 1941. *Cinematógrasphos: Antologia da crítica cinematográfica*. CORREIA, Donny; TÁPIA, Marcelo (orgs.) São Paulo: Editora UNESP, 2016.

ALMEIDA, Guilherme. Fantasia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 set. 1941, p. 4.

ALMEIDA, Guilherme. No Ópera – A longa viagem de volta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 mar. 1941, p. 04.

ALMEIDA, Guilherme. Prewie da Semana. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1941, p. 4.

Anais do Congrès de Rome 1949. *Fédération Internationale des Archives du Film*. Secrétariat Exécutif, Paris : 1949.

Análise do Festival de Cinema pela Crítica Inglesa. *Última Hora*, São Paulo, 03 jun. 1954.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Carta para Paulo Emílio Sales Gomes.* Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/CP 1074.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Carta para Paulo Emílio Sales Gomes.* Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/CP 1321.

As pesquisas cinematográficas não ficam em torres de marfim. *Folha da Manhã*, São Paulo, 16 fev. 1954.

BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert. *Hstoire du Cinéma*. Paris: André Martel, 1948.

BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert. *Hstoire du Cinéma*. Paris: Les éditions Denöel et Steele, 1943.

BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert. *Histoire du Cinéma*. Paris: Editions Denoël et Steele, 1935.

BARROSO, Antônio Girão. *Correspondência Ativa*. Fortaleza, 06 jul. 1942, Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 306.

BARROSO, Antônio Girão. *Correspondência Ativa*. Fortaleza, 15 ago. 1942, Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 307.

BASTOS, Humberto. *Desenvolvimento ou Escravidão. Aspectos de Influências Externas na Formação Econômica do Brasil.* São Paulo: Martins Fontes, 1964, p. 261.

BAZIN, André. Comment présenter et discuter um film. *Regards neufs sur le cinéma*. Le Seuil, coll. Peuple et Culture, 4° trimestre 1953. Replicado no *Cahiers du Cinéma*, Mars 2008.

BAZIN, André. De la forme e du fond ou la « crise » du cinéma, p. 170. VAGNE, Jean (org.). *Almanach du Theatre et du Cinéma* – 1951. Paris : Pierre Horay Éditions de Flore et La Gazette des Lettres, 1951.

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

BAZIN, André. Misére, Servitude et Grandeur de la Critique de Films, p. 17-20. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n° 02, 1949.

BAZIN, André. Un Festival de La Culture Cinematographique. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.34, avril 1954.

BERROETA, Pedro. *Correspondência Passiva*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. 06 dez. 1946. Acesso: BR CB PE/CP. 0435

Boletim do Festival. *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 fev. 1954.

Boletim do Festival. *Folha da Manhã*. São Paulo, 20 fev. 1954.

BOLL, André. *Le cinema et son histoire*. Paris: Sequana, Editeur, 1941.

BONGNIE, Jean de. Il faut repenser la formule des Festivals. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n. 4, 1949.

Brazil Film Festival from a Special Correspondent. *The Times Educational Supplement*, 12 Mar. 1954.

BRUNO, Ernani da Silva. *História e Tradições de Cidade de São Paulo, v*ol. 01. São Paulo: José Olympio Editora, 1954.

BRUNO, Ernani da Silva. *História e Tradições de Cidade de São Paulo: A metrópole do café, vol 03.* São Paulo: José Olympio Editora, 1954.

BUROV, Semion. Serguei Youtkevitch. MITRITCH, Sergei, GRINBERG, I, PAVLENKO, P et al. *Les maitres du cinema soviétique au travail*. s.l. : Service cinematographique de L'URSS en France, 1946.

Carta de Abel Gance à Roger Sallard – 05/08/1954. In : Espace Chercheurs, Cinémathèque Française.

Carta de Roger Sallard à Abel Gance – 22/10/1953. In : Espace Chercheurs, Cinémathèque Française.

CARVALHO, Flávio. *RASM – Revista Anual do Salão de Maio*. N. 1. São Paulo: III Salão de Maio.

Catherine de La Roche no Festival Paulista. *Correio do Dia*, Belo Horizonte, 13 fev. 1954.

CHAMPEL, Maurice. 1939 foi o ano das grandes realizações e da consagração definitiva do cinema francês. Correio Paulistano, 16 jan. 1940, p. 6.

Cineclube do Centro Dom Vital. *O Estado de São Paulo*, 09 fev. 1958. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira: P. 1958-6/14

Cinema – Cinematografia Brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1946, p. 06.

Cinéma et Culture: Comment Répandre une Culture Cinématographique. *Bulletin de L´I.D.H.E.C. – Institut des Hautes Études Cinématographiques*, n. 07, Paris, janv./févr., 1947.

Clube de Cinema de São Paulo. *Revista Clima*, São Paulo, n. °1, maio 1941.

COHEN- SÉAT, Gilbert. Filmologie et Cinéma. *Revue International de Filmologie*, n. 03-4, oct. 1948.

COHEN-SÉAT, Gilbert. Cinéma et Méthode. *Revue International de Filmologie*, Paris, n. 01, juil./août 1947, p. 42.

COHEN-SÈAT, Gilbert. *Essai Sur Le Principes d´une philosophie du cinéma.* Paris: Presses Universitaires de France, 1946.

Coluna *O Show da Cidade*. São Paulo, 06 fev. 1954.

Coluna Vitrine de Eva: A Nossa Hospitalidade, São Paulo, 16/02/1954.

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*, São Paulo, 07 fev. 1954.

Conferências. *Última Hora*, 10/02/1954.

COUSTET, Ernest. *Le Cinéma*. Paris: Librarie Hachette, 1921.

COUTO, Ribeiro. Brinquedo Quebrado. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1942, p.04.

COUTO, Ribeiro. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 03. Jun. 1942, p. 05.

COUTO, Ribeiro. Coluna de Cinema. A Manhã, Rio de Janeiro, 19 jun. 1942, p. 05.

COUTO, Ribeiro. Vinícius de Moraes no Pico da Bandeira. *A Manhã,* Rio de Janeiro, 28 maio 1942, p. 04.

Críticos de cinema falam sobre a Mostra Internacional. *Shopping News,* São Paulo, 14 fev. 1954.

Críticos de *do Festival* cinema falam sobre a Mostra Internacional. *Shopping News,* São Paulo, 14 fev. 1954.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro. Notícia histórica e descritiva da cidade,* 02 vol. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1949.

Decisions, Resolutions, Recommandations de la 2 ème partie du Congrès de la F.I.A.F. *Congres de la Recherche Historique B.I.R.H.C.* Paris : 31 Octobre – 7 Novembre 1957.

Décisions, Résolutions, Recommandations de la Fédération Internationale des Archives du Film. *Congres de Dubrovnik*, du 9 au 15 Septembre 1956.

DUARTE, B.J. Caiçara e Ladrões de Bicicletas, p. 182. *Revista Anhembi*, n. 01, vol. 01, dez. 1950.

DUCA, Lo. *Histoire du Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1942.

DUCA, Lo. Notes sur le Festival International du Film Expérimental et Poétique. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n. 4, 1949, p. 36.

EISNER, L. Notes sur le style de Friz Lang. *Cinéma 55* – Révue du cinéma. N. 05 – Févr. 1947, p. 04.

EISNER, Lotte H. Comment Écrire l`Histoire du Cinéma, p. 37. In : *Positif. Revue Mensuelle du Cinéma*, n. 06, 1953.

EISNER, Lotte H. La retrospective du film allemand au Festival de Venise. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 40 nov. 1954.

EISNER, Lotte H. Les origines du stylo de *Lubitsch*, p. 07-8. In. *Révue du Cinéma*. N° 17 – Septembre 1948

ENOUT, Pedro. Coluna de Cinema. *A Manhã,* Rio de Janeiro, 10 jun. 1942, p. 05 e p. 10.

Entrevista de P.E. Sales Gomes sobre a "Homenagem Eric von Stroheim" e "Grandes Momentos do Cinema" da retrospectiva geral do cinema. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: PE/PI 0333.

Escolhidos os filmes brasileiros para o I Festival Internacional do cinema. Diário de São Paulo, São Paulo, 10 fev. 1954.

Excesso de Filmes – Origem de um fracasso já previsto. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1954.

Exibições gratuitas para as crianças durante o Festival. Diário de São Paulo, São Paulo, 11 fev. 1954.

Exposição sobre Cinema e Expressionismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 jan. 1959. Hemeroteca Cinemateca Brasileira: n. 924/16

Exposition Abel Gance. *Le Cardinet – Gazette: Bulletin de spectateurs du Cardinet*, n. 2, juin 1954.

Falece Plínio Sussekind Rocha, físico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1972.

FARIA, Octávio de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 02 jun. 1942, p. 05.

FARIA, Octávio de. Eu creio na imagem. *Revista Clima*, São Paulo, n. 10, jun. 1942, p. 125.

Festival de cinema não é exibição de biquínis. *Anhembi*, São Paulo, 27 fev. 1954.

Festival de cinema não é exibição de biquínis. *Revista Anhembi*, 27 fev. 1954.

Festival do Cinema Científico. Muito aplaudidos os documentários brasileiros sobre cirurgia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1954.

Film Festival in Brazil. Discriminating Audiences in São Paulo. *The Tablet*, 27 Mar. 1954, p. 307.

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

GERTEL, Noé. Com a homenagem a Von Stroheim viveu ontem o Festival de Cinema um de seus maiores dias, *Folha da Manhã*, São Paulo, 16 fev. 1954.

HAESAERTS, Paul. A crítica e a história da arte pelo cinema. *Catálogo da mostra 10 anos de filmes sobre arte*. III Bienal – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, set/out. 1955.

HEINE, Heinrich. *Obras*. São Paulo: Edições Cultura, 1942.

História do Cinema Americano. Nosso cinema já figurou entre os melhores do mundo. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1958. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira: P. 1958-9/ 16.

HOUSTON, Penelope. The Festivals. Venice, p. 54-5. *Sight and Sound*, London, vol. 22, n.02, Oct./Dec. 1952.

HUFF, Theodore. *An index to the films of F.W. Murnau.* In: *Special Supplement to Sight and Sound.* London: British Film, 1944-49.

JAUBERT, Maurice. La musique dans le film. L´HERBIER, Marcel. *Intelligence du Cinématographe*. Paris: Éditions Corrêa, 1946. Publicado originalmente no Cahier IDHEC, n.1. Paris-Issoudun: Laboureur et Cie, 1944.

JEANNE, René; FORD, Charles. *Histoire Encyclopédique du Cinéma*. Vol. 01. Paris: Robert Laffont, 1947.

Jornada dos Cineclubes Brasileiros. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 dez. 1958. Hemeroteca Cinemateca Brasileira: Acesso: P. 1958-6/19.

KRACAUER, Siegfried. *Aufgaben der Filmkritik aus einer Betrachtung über soziologische Filmkritik.* Berlin: Lichtbild-Bühne, 30.05.1932. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado. Manuscrito.

KRACAUER, Siegfried. Jean Vigo, Hollywood Quartely, n. 03, vol. 02, Los Angeles/Berkeley, University California Press, april, 1947.

KRACAUER, Siegfried. Wiedersehen mit alten Filmen. *Baseler National Zeitung*, 02.05.1939. KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film* (1932-1961) Band 6.3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

LANGLOIS, Henri. Catalogue: *Images du cinéma allemand*. Paris: *Cinémathèque Française*, 1956.

LAPIERRE, Marcel. *Les Cent Visages du Cinéma*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1948.

LEDUC, Jean. Fantasia. *Bulletin de L´I.D.H.E.C. – Institut des Hautes Études Cinématographiques*, n. 07, Paris, janv./févr., 1947.

LEFORT, Claude. L´Antifestival. *Alliance: Revista de Cultura Franco-Brasileira*. Órgão Oficial dos alunos da Aliança Francesa, Rio de Janeiro e São Paulo, 1954.

LEITHOLD, Theodor von; RANGO, Ludwig von. O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819; Brasiliana, vol 328. São Paulo: Editora Companhia Nacional, 1966.

LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro. *Cinearte,* Rio de Janeiro, n. 185, 11 set. 1929.

Lotação Esgotada na Semana de Cultura Cinematográfica. *Folha da Noite*, São Paulo, 26 jan. 1959.

LUCOOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil.* São Paulo: Martins Fontes, 1942.

LUZ, Nícia Vieira. *A luta pela industrialização do Brasil,* 2. ed. São Paulo: Editora Alfa-Omega, Ltda, 1978.

MACHADO, Lourival Gomes. *Correspondência Passiva*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 0725.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Arthur Azevedo e sua época.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

MARGADONNA, Ettore M. *Cinema, ieri e oggi*. Milão: Editoriale Domus, 1932.

MARGULIES, Marcos. Festival Restrospectivo de Cinema sobre Arte. *Anhembi*, São Paulo, 11 set. 1955.

MAURO, Humberto. Coluna de Cinema. A Manhã, Rio de Janeiro, 24 jun. 1942, p. 05.

MICHAUT, Pierre. Promenade parmi les films d´art de Venise a Cannes. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 37. Juillet 1954.

MORAES FILHO, Mello. *Festas e Tradições Populares do Brasil.* Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

MORAES, Eneida. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

MORAES, Vinícius de. Uma volta a Fantasia é o titulo da crônica que nos dá hoje Vinícius de Morais. Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1941, p.08.

MORAES, Vinícius de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1942, p. 4.

MORAES, Vinícius de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 maio 1942, p. 05.

MORAES, Vinícius de. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 maio 1942, p. 04.

MORAES, Vinícius de. Coluna de Cinema. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 09 jun. 1942, p. 05 e 10.

MORAES, Vinícius de. Credo e Alarme. *Revista Clima*. São Paulo, n. 3, ago. 1941.

MORAES, Vinícius de. Ribeiro Couto na planície da Cinelândia. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio 1942, p. 05.

Mostra de Cinema Infantil. *A Gazeta*, São Paulo, 11 fev. 1954

Museus e exposições. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1954, p. 8.

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

NABUCO, Joaquim. Minha Formação. Brasília: Senado Federal, 1998.

Notas para uma história do cinema brasileiro, publicada na *Revista Elite*. São Paulo, fev. 1954. Número Especial do I Festival Internacional de Cinema.

Nova ordem para os cineclubs do mundo. *Diário da Noite*, São Paulo, 17 jun. 1957. Hemeroteca Cinemateca Brasileira: Acesso: P. 1957/6-3

O Festival de Cinema. *O Jornal*, São Paulo 06 dez 1955.

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

O prêmio brasileiro de cinema em 1941. A entrega de uma estatueta de bronze ao autor do "Cidadão Kane" – um debate de intelectuais sobre a sétima arte. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1941, p. 03 e p. 07.

Obras-primas do cinema alemão na Semana de Cultura Cinematográfica. *O Estado de São Paulo*, 04 jan. 1959.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Coleção Brasiliana, n. 73, 1936.

PIETRASANTA, Huges Tolomei de. L´Art du Cinéma. Deuxième Congrès International d´Esthétique et de Science de l´Art vol. 2, Paris, Librarie Félix Alcan, 1937.

PINGAUD, Bernard. *Correspondência Passiva*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 0425.

PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emílio e a Crítica de Cinema no Brasil, Urgente* (1963). *Revista Antíteses*, v. 8, n. 15, p. 112 - 133, jan./jun. 2015.

PLANCY, Collin de. *Dicionário Infernal*. Lisboa: Editora Cavalo de Ferro, 2003.

Pobre o programa de comemorações musicais elaborado pela comissão do IV Centenário. *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 fev. 1954.

PRIMO, Frederico Pohlman. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1942, p. 05.

Realizam seu festival os cineastas brasileiros. *Noticias de Hoje*, São Paulo, 25 fev. 1954.

Regressou de S. Paulo o Secretário do Clube de Cinema: O que foi a I Jornada de Cineclubes. *Jornal Unitário*, Fortaleza-CE, 01 mar. 1959. Hemeroteca Cinemateca Brasileira: n. 879/6

Ressaltada a crise financeira por que passa nossa indústria cinematográfica. *O Tempo*, São Paulo, 17 fev. 1954.

Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film, *Congrès à* Amsterdam, du 27 Octobre au 5 Novembre 1952.

ROCHA, Glauber. Bossa Nova no Cinema Brasileiro. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1960, p. 05.

ROCHA, Glauber. Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1960, p. 05.

ROCHA, Glauber. Introdução ao cinema brasileiro (Alex Viany). *Suplemento Dominical* Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 28 nov. 1959, p. 01.

ROCHA, Plínio Sussekind. Carta sobre Fantasia. *Revista Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.

ROCHA, Plínio Sussekind. Coluna de Cinema. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1942, p. 5.

ROCHA, Plínio Sussekind. *Correspondência Passiva*. Rio de Janeiro, 11 mar. 1947. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 0451.

ROCHA, Plínio Sussekind. *Correspondência Passiva*. Rio de Janeiro, 23 abr. 1947. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 0454.

ROCHE, Catherine de la. The Festivals. Venice. *Sight and Sound*, London, vol. 21, n.02. Oct./Dec. 1951.

ROGNONI, Luigi. *Espressionismo e dodecafonia*. Giulio Einaudi Editore, 1954.

RUSZKOWSKI, André. Knokke * Venezia * Cannes. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n. 04, 1949.

SADOUL, Georges. *Histoire d´um art. Le Cinéma: des origines a nos jours*. Paris: Flammarion, 1949.

SADOUL, *Georges. Histoire Général du Cinéma. II – Les Pionniers du Cinéma (De Méliès à Pathé)* 1897-1909. Paris: Les Éditions Denoël, 1947 .

SADOUL, Georges. *Histoire Générale du Cinéma. Le Cinéma Pedant la Guerre* (1939-1945). Paris: Éditions Denoël, 1954.

SADOUL, Georges. *L´invention du Cinéma* (832-1897). Paris: Les Éditions Denoël, 1945.

SALLES, Francisco Luís de. Tobacco Road. *Revista Clima*, São Paulo, n. 3, ago. 1941.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. As Retrospectivas no Festival do Brasil. *Suplemento Especial Cinematográfico O Estado de São Paulo,* São Paulo, 27 fev. 1954.

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

SCHLICHTHORST, Carl. *O Rio de Janeiro como é* (1824-1826). *Uma vez e nunca mais. Contribuições de um diário para a história atual, os costumes e especialmente a situação da tropa estrangeira na capital do Brasil.* Apresentação, anotações e comentários de Gustavo Barroso. Brasília: Senado Federal, 2000.

SOURIAU, Etiénne. *Les cours de la Sorbonne: Les Cathegories Esthétiques*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1954.

SOURIAU, Étienne. *Nature et limite des contributions positives de l´esthetique a la filmologie*. *Revue International de Filmologie*. N. 01 – Juillet-Aout 1947.

SOURIAU, Étienne. Préface. *L'univers filmique*. Paris: Éditions Flammarion, 1953, p. 8.

THIBAUDET, Albert. Préface, p. VII-XI. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Éditions Stock, 1936.

Um Congresso de Cinematecas. Delegado brasileiro dá um balanço antes de partir. *Revista Visão*, São Paulo, 25 out.1957.

Uma nova posição ante as fitas documentais. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 05 jul. 1958, p. 07

Valores das seleções germânicas no ciclo 10 anos de fitas sobre arte. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 de set. 1955.

VINCENT, Carl. *Histoire* de I'*art cinematographique*. Brussels: Trident, 1939.

ZORZI, Elio. Le Problème des Festivals: Um exemple, une indication pour l´avenir, «La Mostra » de Venise, p. 30. *Revue Internationale du Cinéma*, Paris, n. 04.