



CINEMA

Paulo Emilio Sales Gomes entre seus contemporâneos (1954-1960)

Paulo Emilio Sales Gomes among his contemporaries (1954-1960)

Paulo Emilio Sales Gomes entre sus contemporâneos (1954-1960)

Thiago Turibio¹

orcid.org/0000-0001-8940-7947
thiagoturibio@yahoo.com.br

Recebido em: 29 maio 2021.

Aprovado em: 23 jan. 2022.

Publicado em: 2 maio 2022.

Resumo: Este artigo analisa a inserção de Paulo Emilio Sales Gomes no subcampo da crítica de cinema paulista por meio de seus escritos da segunda metade dos anos 1950. Para tanto, buscamos, de início, descrever a correlação de forças no campo cinematográfico. A descrição do campo nos permitiu rever a validade do esquema que divide a crítica entre "esteticistas" e "críticos-históricos". Antes que verificar diferenças no pormenor do método de avaliação, argumentamos que a crítica na década de 1950 se dividia, sobretudo, entre sensibilidades políticas distintas. Assim, a pesquisa indica que Paulo Emilio se destaca ao trafegar entre os diferentes grupos da crítica sem aderir integralmente a quaisquer das partes. O *corpus* analisado neste artigo foi composto por críticas e ensaios sobre cinema publicados na imprensa na década de 1950. Mobilizamos na análise os conceitos de campo e de *habitus* de Pierre Bourdieu com o objetivo de indicar as condicionantes sociais que explicam, em parte, as tomadas de posição da crítica no período, bem como ferramentas da análise de discurso francesa.

Palavras-chave: Crítica de Cinema. Paulo Emilio Sales Gomes. Campo Cinematográfico Brasileiro.

Abstract: This article analyzes the insertion of Paulo Emilio Sales Gomes in the subfield of cinema criticism in São Paulo through his writings from the second half of the 1950s. For that purpose, we seek to describe the correlation of forces in the cinematographic field. The description of the field allowed us to review the validity of the scheme that divides criticism between "aestheticians" and "historical-critics". Rather than verifying differences in the details of the evaluation method, we argue that criticism in the 1950s was mainly divided between distinct political sensitivities. Thus, the research indicates that Paulo Emilio stands out when traveling between the different groups of critics without fully joining any of the parties. The *corpus* analyzed in this article was composed of criticisms and essays on cinema published in the press in the 1950s. We used Pierre Bourdieu's concepts of field and *habitus* in the analysis in order to indicate the social constraints that explain, in part, the critical positions taken in the period, as well as tools of French discourse analysis.

Keywords: Film Criticism. Paulo Emilio Sales Gomes. Brazilian Cinematographic Field.

Resumen: Este artículo analiza la inserción de Paulo Emilio Sales Gomes en el subcampo de la crítica de cine paulista a través de sus escritos de la segunda mitad de la década de 1950. La descripción del campo permitió revisar la vigencia del esquema que divide la crítica entre "esteticistas" y "crítico-históricos". En lugar de encontrar diferencias en los detalles del método de evaluación, argumentamos que la crítica en la década de 1950 se dividió principalmente entre diferentes sensibilidades políticas. Así, la investigación indica que Paulo Emilio se destaca cuando transita entre los diferentes grupos de crítica sin adherirse del todo a ninguna de las partes. El corpus analizado en este artículo está compuesto por reseñas y ensayos sobre cine publicados en revistas de la década de 1950, así como por instrumentos de análisis del discurso de origen francés.

Palabras-clave: Crítica de Cine. Paulo Emilio Sales Gomes. Campo Cinematográfico Brasileño.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Colégio Pedro II (CP2), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Introdução

Por certo devido à centralidade que ocupou no campo cinematográfico brasileiro, Paulo Emilio Salles Gomes tem sido um exemplo de largo interesse entre os que estudam cinema. A bibliografia sobre ele é relativamente extensa, sobretudo, quando se consideram os estudos da crítica. Neste artigo buscaremos contribuir com mais um passo, ainda que modesto, para a compreensão de sua escrita. Mapeando o campo cinematográfico, pretendemos ver o que ela tem de específico em relação a de seus contemporâneos. Assim, o principal objetivo deste artigo é analisar a inserção de Paulo Emilio no subcampo da crítica paulista na segunda metade dos anos 1950, antes, portanto, de suas intervenções sobre cinema nacional e subdesenvolvimento.

A análise de Paulo Emilio foi feita inicialmente no marco de uma pesquisa de doutorado sobre a constituição das formações discursivas da crítica no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1940 e 1950. Para tanto, foram compulsados e sistematizados distintos jornais, revistas e coletâneas, com destaque para as revistas *Clima*, *Anhembi*, *Fundamentos*, *Iris* e *Revista de Cinema*, bem como para os jornais *A Manhã*, *O Estado de S. Paulo* e o *Correio da Manhã*. Além disso, foram compulsadas cartas, anotações de aula, entrevistas e outros tipos de documentação no acervo de Paulo Emilio depositados na Cinemateca Brasileira.

No caso específico do artigo em tela, nos valem de textos de Paulo Emilio escritos nos anos 1950 em *Anhembi* (2), *Revista de Cinema* (1) e, sobretudo, no "Suplemento Literário" do *O Estado de S. Paulo*.²

Sendo o principal objetivo analisar a inserção de Paulo Emilio no campo cinematográfico, foi preciso, previamente, delimitar as posições daquele espaço. Nesta etapa, nos valem de críticas e ensaios publicados na década de 1950 nas revistas *Anhembi*, *Iris*, *Revista de Cinema* e no jornal *O Estado*

de S. Paulo. Como vemos, destacamos aqui, com exceção da mineira *Revista de Cinema*, a crítica de São Paulo. Estes periódicos foram selecionados em razão da centralidade que ocupavam à época, aferida pela recorrência com que seus textos eram considerados pelos pares. Neles escreveram importantes críticos tais como Anatol Rosenfeld, Francisco Luiz de Almeida Salles, Cyro Siqueira, Alex Viany, B. J. Duarte.

Como na maior parte dos artigos acadêmicos, aqui foram citados textos em número inferior ao corpus efetivamente analisado. Em relação a alguns críticos, como Almeida Salles, foram lidas a antologia de suas críticas e ensaios (1988) bem como 20 críticas encontradas no acervo digital do jornal *O Estado de S. Paulo*. De Anatol Rosenfeld foram lidas as duas coletâneas de seus textos críticos publicadas pela editora Perspectiva (2002, 2009). Da *Revista de Cinema* (1954-1957 e 1961-1964) foram inicialmente analisados os textos publicados na coletânea organizada por Marcelo Miranda e Rafael Ciccarini (2014) e, depois, lidos a totalidade de seus textos críticos e parte dos ensaios no acervo disponibilizado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.³ Os textos da revista *Anhembi* (1950-62), cujo principal crítico era B. J. Duarte, foram fotografados na biblioteca da Cinemateca Brasileira.⁴

O *corpus* destacado pode ser analisado por diversos ângulos. Ao mapear as distintas formações discursivas em conflito, nossa preocupação foi sobretudo metodológica e ideológica. Com quais critérios, afinal, os críticos da época construíam o cinema enquanto objeto de discurso? Quais funções os críticos acreditavam que o cinema deveria cumprir na sociedade? A escrita de Paulo Emilio teria algo de singular neste contexto?

Para a leitura das fontes partimos do pressuposto teórico da análise de discurso francesa segundo o qual as formações discursivas apresentam as condições de produção do discurso e, portan-

² Os dois textos publicados em *Anhembi* foram relatórios críticos enviados do festival de Veneza de 1952. Já o texto da *Revista de Cinema* foi publicado quando do retorno de Paulo Emilio ao Brasil em 1954. Os textos do Suplemento do Estadão foram tomados à coletânea editada pela Paz e Terra que reúne a integralidade dos artigos publicados pelo crítico naquele jornal.

³ Devido ao recorte da pesquisa, na tese a ênfase recaiu sobre os textos da primeira fase da Revista, editada entre os anos de 1954 e 1957. O acervo integral da *Revista de Cinema* pode ser acessado em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-cinema/761710>. Acesso em: 10 mar. 2022.

⁴ Publicada mensalmente entre 1950 e 1962, da revista *Anhembi* fichamos textos da coluna "Cinema de 30 dias" entre os anos 1951 e 1955.

to, antecedem e configuram posições de sujeito (MAINGUENEAU, 1997). Talvez aqui caiba paráfrase a Marx: as pessoas falam livremente, mas não nas circunstâncias de suas escolhas. Quando tomam a palavra, ocupam possibilidades já codificadas. Com isso, participam de identidades socialmente instituídas por formações discursivas, no interior das quais investem sobre seus contextos sociais. Ser comunista, por exemplo, é ocupar posição discursivamente formalizada. É preciso, pois, estar investido por determinados enunciados, adotar uma voz específica, estar imbuído de certa corporeidade, para falar legitimamente da posição reivindicada.

Na prática, a formação discursiva institui não apenas a posição de sujeito, mas toda a cenografia do discurso. Essa cenografia envolve, em geral, três instâncias: a do locutor/destinatário, a da topografia e a da cronologia. Ou seja, a formação discursiva institui a cena que a legitima posicionando os sujeitos do discurso (Eu – Tu) e o espaço-tempo de sua realização (aqui-agora). Maingueneau dá como exemplo o discurso escolar da III República na França, em que tanto o locutor, a topografia, quanto a cronografia são ocupados pela figura da República (ela é quem se dirige às crianças, configura o espaço da pátria e delimita a última fase de sua história). Só os destinatários (estudantes) estariam fora, mas apenas para serem absorvidos em um momento seguinte (MAINGUENEAU, 1997, p. 41).

Nosso interesse, de toda forma, não se cinge aos textos. Neste artigo analisamos a crítica como parte de um campo intelectual mais amplo, que à época passava por um intenso processo de modernização. Desse modo, as divergências de método eventualmente assinaladas foram consideradas não apenas resultado da adesão a teorias específicas, mas também sintoma de experiências sociais distintas. Com isso, pretendemos correlacionar as tomadas de posição estéticas e ideológicas da crítica às posições ocupadas no campo cinematográfico, bem como aos *habitus* dos agentes em disputa.

Como fica evidente, nos valem de conceitos tomados à sociologia de Pierre Bourdieu, sobretudo os de campo e *habitus* (2008b, 2009). De acordo com o sociólogo francês, um campo é tanto mais

autônomo quanto mais os critérios de autorização e de avaliação dominantes nele estão sob o controle dos pares. Dependendo, por um lado, das demandas impessoais do mercado, de largada já controlado pelo produto estrangeiro, por outro, da proteção instável do Estado, o campo cinematográfico no Brasil dos anos 1950 ainda está em formação. Na verdade, como espaço relativamente autônomo, tal como o pensa Bourdieu, ele nunca existiu. De toda forma, retemos do conceito a demanda que impõe por um pensamento relacional, segundo o qual cada posição se deixa compreender apenas quando vista em relação ao conjunto formado pelo espaço dos possíveis. Também observamos o princípio de método proposto por Bourdieu quando afirma que um campo específico deve ser localizado no espaço social mais amplo do campo do poder. Do *habitus*, por sua vez, nos valem da ideia de que as tomadas de posição no presente sempre mobilizam, por vezes de forma inventiva, esquemas de pensamento e formas de sensibilidade internalizados ao longo de uma trajetória particular. Muitas das simpatias que estão na base da formação de grupos intelectuais, por exemplo, se ligam, antes, à afinidade silenciosa do *habitus* do que, simplesmente, a deliberações teóricas.

Para alcançarmos os objetivos delineados, dividimos o artigo em três partes. Na primeira, ainda que de forma breve, descrevemos o processo de modernização cultural por que passou São Paulo no pós-guerra. Tendo em vista as trajetórias e a estrutura de capital dos agentes em disputa, procuramos delinear nesta etapa as distintas oportunidades que se abriram no campo cinematográfico dos anos 1950.

Na segunda parte, analisamos os textos propriamente. O objetivo foi mapear o campo colocando em questão o esquema que divide a crítica entre "esteticistas" e "críticos-históricos", dado ser este um caminho produtivo para descrever a correlação de forças à época. A análise sugere que o esquema, apesar de compreender aspectos sociais importantes da crítica do período, mostra-se limitado ao pressupor a existência de uma fração formalista indiferente, ou quase, a questões de "conteúdo". A pesquisa aponta que tanto os "esteticistas" quanto

os "críticos-históricos", na prática, valorizavam os filmes que, em seu modo de ver, apresentavam uma justa integração entre forma e conteúdo. Concluimos, assim, que as diferenças entre as distintas frações da crítica aqui analisadas dizem respeito menos ao pormenor do método de avaliação do que à compreensão ampla do que seja a arte e o tipo de função que ela deveria cumprir na sociedade.

Na terceira parte buscamos localizar Paulo Emilio segundo o espaço dos possíveis delineado nos tópicos anteriores. Argumentamos que ele, mobilizando estrategicamente o montante de capital acumulado em sua trajetória, busca superar as posições em conflito pelo cruzamento de fronteiras.

Partimos do imediato pós-Segunda Guerra porque este foi um período fundamental para a crítica de cinema brasileira, sobretudo a paulista. Se até ali os jornais eram mais receptivos a crônicas e notas mundanas, agora quase todos reservam ao menos uma cadeira para avaliação fílmica. Em certa medida, podemos considerar esse momento como o de ampliação e institucionalização da crítica de cinema (LUCAS, 2008). Além disso, com a urbanização impulsionada por um amplo processo de industrialização, o cinema, que então exercia virtual monopólio sobre a produção audiovisual, passa a ocupar lugar cada vez mais central no imaginário coletivo. Não por acaso, nos anos 1950 as disputas em torno dos seus sentidos ganham acentos particularmente agudos (BERNARDET, GALVÃO, p. 1983). Inquirir sobre as formas de avaliação da crítica, portanto, é uma maneira de compreender conflitos não apenas estéticos, mas igualmente políticos e ideológicos (STAIGER, 1992).

Modernização paulista e o campo cinematográfico

Impulsionada pela vaga de crescimento aberta após a crise de 1929 e intensificada com a Segunda Guerra, São Paulo se consolida como o polo dinâmico da economia brasileira. Se nos anos 1920, dispendo dos recursos da já longa expansão do

café, a burguesia paulista se empenhava na construção de "salões modernos" e dispersava simpatias em mecenato privado, no pós-guerra ela investiu na construção de uma complexa infraestrutura de produção e divulgação de bens simbólicos.⁵ Assim, sob a iniciativa de empresários como Franco Zampari, Francisco "Ciccillo" Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand, foram fundados o Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna (1948), a Bienal de São Paulo (1951), o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949) (CATANI, 1983).

Os novos investimentos em cultura emprestam um intenso ritmo de desenvolvimento ao campo cinematográfico. Além da Vera Cruz, surgem outras produtoras, como a Maristela e a Multifilmes. No Museu de Arte de São Paulo se institui o Centro de Estudos Cinematográficos, que promove o pioneiro Seminário de Cinema. Já o Clube de Cinema de São Paulo se instala no Museu de Arte Moderna, onde também foi instituída a Filмотeca que, por sua vez, daria lugar a Cinemateca Brasileira. Outros cineclubes aparecem na cidade, jornais e revistas promovem concursos variados, são organizados festivais e criadas novas premiações (CATANI, 1983). Até então visto como arte menor, o cinema passava a integrar o circuito oficial das artes em São Paulo (GALVÃO, 1997).

Outro ator importante para a ampliação do campo cinematográfico, naquele contexto, foi a prefeitura de São Paulo. Em 1952 foi instituído um convênio com o Centro de Estudos Cinematográficos para a realização de um curso cujo objetivo era formar técnicos para a indústria cinematográfica nascente. Na verdade, o novo orçamento permitia retomar e dar maior estabilidade ao Seminário de Cinema já organizado pela instituição⁶. O curso seria dividido em duas partes, sendo a primeira confiada a Alberto Cavalcanti, que retomava o ciclo de conferências realizado anos antes (CURSO..., 1952). Com o convênio o CEC contratou professores e comprou novos aparelhos (CAVALCANTI..., 1952). Além do financiamento ao curso de cinema do CEC, a Secretaria de Educação e Cultura de São

⁵ Sobre a dinâmica do relacionamento entre burguesia paulista e os salões modernos ver PINHEIRO FILHO, 2008.

⁶ Sobre o Seminário de Cinema ver UCHÔA, F. R., 2017.

Paulo promoveu exposições ao público estudantil no teatro Leopoldo Froes, em Vila Buarque. Em finais de 1953, por exemplo, B. J. Duarte apresentou o filme *O Circo*. Foram ainda anunciadas para breve exposições mediadas por Alberto Cavalcanti, Lourival Gomes Machado, Almeida Salles, Saulo Guimarães, Caio Scheiby (ESPETÁCULOS..., 1953, p. 587).

De todo modo, o investimento cultural da burguesia paulista e dos setores da administração pública explicam apenas em parte a articulação do campo de cinema. Afinal, o núcleo de intelectuais que compõe o quadro dessa expansão institucional já vinha se organizando desde 1940, com a fundação do primeiro Clube de Cinema de São Paulo e, um ano depois, com a revista *Clima*, editada por um grupo de estudantes da Universidade de São Paulo (PONTES, 1998). Após interregno forçado pela repressão do Estado Novo, o grupo *Clima* se rearticula em torno do Clube de Cinema refundado em 1946 (SOUZA, 2002).

Aliás, esse é um aspecto comum à modernização paulista do pós-guerra. Se há expansão do investimento privado no campo da cultura, ele não poderia ter lugar caso não houvesse em São Paulo uma fração intelectual com um amplo capital cultural acumulado. Sabemos da centralidade de intelectuais como Sergio Milliet, Antonio Candido, Almeida Salles, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Paulo Emilio Sales Gomes, para a consolidação das instituições aparecidas neste momento.

Evidentemente, além da *intelligentsia* paulista, a burguesia contou com um importante capital social para recrutar destacados membros no exterior, seja no campo das artes, como Karl Nierendorf, diretor do Museu Guggenheim, o crítico belga Léon Degand, o pintor italiano Alberto Magnelli, seja no campo da política e da economia, como Nelson Rockefeller (ALAMBERT, CANHETÊ, 2004). Foi esse, portanto, um momento de internacionalização da intelectualidade paulista, que já não precisaria das dispendiosas viagens ao estrangeiro, sobretudo a Paris, para dispor de uma formação semelhante

aos dos grandes centros da época.

Apesar das diferenças internas, esse núcleo básico composto pela burguesia e a intelectualidade oriunda do modernismo histórico e da Universidade de São Paulo compartilhava uma perspectiva de progresso e estilo de vida que esteve na base de uma participação comum em um projeto de modernização cultural. Assim, por exemplo, Almeida Salles, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado se valem da proximidade com Ciccillo Matarazzo para integrar o Clube de Cinema de São Paulo à estrutura do Museu de Arte Moderna (SOUZA, 2002). Paulo Emilio, então na França, é interpellado. Subvencionados pelo Museu, os dirigentes do Clube de Cinema pedem que ele envie cópias de filmes de importância histórica e cultural para a montagem do acervo da Filмотeca. Além disso, aproveitam a sua estadia europeia para vincular a Filмотeca recém-fundada ao movimento internacional de cultura cinematográfica. É por força dessas solicitações que Paulo Emilio compõe o quadro da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), se tornando o principal responsável pela atualização de uma prática de conservação de filmes no Brasil (SOUZA, 2002).⁷

Com a fundação da Vera Cruz e de outras produtoras como a Maristela e a Multifilmes, não apenas as instituições de divulgação e de formação cinematográfica se expandiram. Também houve, obviamente, um crescimento de oportunidades para técnicos bem como apareceram outros tantos aspirantes à direção. A Vera Cruz, é verdade, contratou grande número de técnicos e diretores estrangeiros, sobretudo italianos. Ainda assim, parte considerável dos seus funcionários era composta por brasileiros. As outras produtoras que surgiam, já sob influência da crítica dos setores nacionalistas que questionavam a capacidade de estrangeiros fundarem uma cinematografia brasileira, contratam majoritariamente os seus quadros entre os trabalhadores locais. É o caso, por exemplo, de Alex Viány, carioca que chega a São Paulo em 1950 como funcionário da Maristela (AUTRAN, 2003).

⁷ Com efeito, não afirmamos que entre os citados haja uma convergência estética e ideológica. Basta contrapor a posição de Almeida Salles, integralista em sua juventude, ou a do conservador B. J. Duarte, às dos socialistas Paulo Emilio e Antonio Candido, para observar as divergências. No entanto, naquele contexto elas tendiam a se atenuar em favor de uma participação comum em um projeto de modernização.

Outros ainda, excluídos da folha dos estúdios, começam a esboçar formas de produção consideradas então “independentes”. É o caso de Nelson Pereira dos Santos, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni e do próprio Alex Viany, cujo objetivo de trabalhar na Maristela terminou frustrado. Não por acaso, são deles os principais textos sobre cinema publicados na revista de orientação comunista *Fundamentos*.

Se a burguesia modernizante contou imediatamente com os préstimos dos modernistas históricos e com o quadro intelectual uspiano formado pelos professores estrangeiros, aqueles que atuaram como técnicos e cineastas, ao menos os que se vincularam ao Partido Comunista, compunham outro perfil social. Filhos e netos de imigrantes, como Rodolfo Nanni (BARBOSA, 2004) e Nelson Pereira dos Santos (SALEM, 1987), ou egressos da periferia, como Alex Viany e Carlos Ortiz (CATANI, 2012), os que escreveram em *Fundamentos* não dispuseram de um amplo capital cultural familiar em sua socialização primária. Nelson e Rodolfo Nanni, respectivamente filho de alfaiate e de dono de armazém de secos e molhados, por exemplo, foram os primeiros da família a terem acesso à educação superior. Carlos Ortiz, filho de agricultores, provindo do interior de São Paulo (Jambeiro), se formou em teologia e filosofia no Seminário de Taubaté. Alex Viany, ao que consta, não frequentou qualquer universidade, se dedicando ao estudo de cinema em cursos no Brasil e nos Estados Unidos, de onde envia artigos na condição de correspondente internacional para a revista *O Cruzeiro*. Suburbano de Cascadura, como costumava se ver, diferente dos outros três, Viany provinha de uma família de profissionais liberais. A sua mãe era professora, seu pai, médico. No entanto, devido à cegueira precoce do pai, enfrentaram dificuldades econômicas.⁸

Sem dispor de um capital cultural e social à altura daquele dos modernistas históricos e da primeira geração egressa da Universidade de São Paulo, sendo, em geral, mais novos que os intelectuais estabelecidos, o núcleo que compõe

Fundamentos vivenciou marginalmente o processo de modernização. Não ocupou nele qualquer posição dirigente. Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, participa de dois grupos de teatro amador criados na esteira do entusiasmo sobrevivendo à fundação do TBC e frequenta também reuniões organizadas pelo pintor Aldo Bonadei, que aconteciam uma vez por semana no Museu de Arte Moderna (SALEM, 1987, p. 47). Carlos Ortiz, por seu turno, atua como professor no Seminário de Cinema do Masp, do qual é um dos fundadores. No entanto, não vão além.

Trata-se, com efeito, de formas distintas de inserção social e, portanto, vivência, em um mesmo processo de modernização cultural. Os artistas e intelectuais de esquerda, ao menos os mais jovens então mobilizados pelo PCB, compõem uma nova camada intelectualizada oriunda em geral de famílias das classes médias, ou mesmo dos setores proletários, formada pelo processo recente de imigração e desenvolvimento econômico. Neste contexto, a atuação no PCB, além de refratar afinidades ideológicas condicionadas por um *habitus* de classe comum, oferece uma plataforma de inserção em um campo intelectual ainda bastante estreito (RIDENTI, 2010). As universidades, que hoje abrigam grande parte das camadas intelectualizadas, além de pouco numerosas, eram reguladas por um sistema de cátedras de verniz aristocrático (SAMPAIO, 1991); a indústria cultural, por sua vez, mal nascia (ORTIZ, 2001). Dispondo de “oito jornais diários, semanários e revistas culturais de variedades, uma agência de notícias, duas editoras, uma distribuidora de livros, um serviço de cinejornal” (MORAES, 1994, p. 137), o Partido Comunista, ainda que ilegal após 1947, funcionava na prática como uma alternativa de inserção no campo intelectual para jovens que dispunham de uma estrutura de capitais precária (RIDENTI, 2010, p. 61-62).

Não por acaso os militantes do partido frequentemente compartilhavam, literalmente, uma vida comum. Não é raro lermos relatos de aluguel

⁸ As informações aqui apresentadas sobre Alex Viany foram tomadas à nota biográfica escrita por Arthur Autran. Disponível em: <https://www.alexviany.com.br>. Acesso em: 21 maio 2021.

conjunto de apartamentos em lugares centrais da cidade, que serviam de base para a realização de projetos coletivos ou mesmo individuais. É o caso, por exemplo, de Bráulio Pedroso, Jayme Martins e Luiz Ventura, que em meados de 1950 compartilhavam um apartamento na avenida Brigadeiro Luís Antônio (RENATO, 2010). Um dos projetos de que participavam era exatamente a revista *Fundamentos*. Já no Rio, Nelson Pereira dos Santos também integra um processo de vivência coletiva em um apartamento, a "célula Moacyr Fenelon", juntamente com Jece Valadão, Hélio Silva, Olavo Mendonça, Ronaldo Lucas Ribeiro, Guido Araújo, Zé Kéti, de onde planejava os próximos passos do filme de que todos participavam: *Rio, 40 graus* (SALEM, 1987).

Outro fator importante para a formação dessa nova camada intelectualizada foi a imprensa, que em São Paulo conheceu uma sensível expansão.⁹ Ambas as frações intelectuais aqui descritas ocuparam posições nos jornais e revistas da época, sobretudo na condição de críticos.

"Esteticistas" e "críticos-históricos": além do esquema

Em geral, a crítica de cinema da década de 1950 é pensada no campo acadêmico a partir da dicotomia que a separa entre "esteticistas" e "críticos-históricos". O esquema foi tomado por Arthur Aufran (2003) ao crítico Fábio Lucas, que ainda nos anos 1950 descreveu a crítica como segue

de um lado permanece a atitude daqueles que consideram o cinema como realidade artística regida por leis que lhe são singularmente peculiares. Para estes, deve-se extirpar qualquer fio que ligue a arte do cinema a concepções sociopolíticas ou a conceitos estéticos que sirvam a outros gêneros artísticos; de outro lado ficam aqueles para quem o que interessa no filme exibido é a mensagem que traz implícita

ou explícita, contentando-se aqui o crítico com isolar os elementos discursivos que, alimentado a opinião pública, possam ou não influir nos destinos humanos (LUCAS, 2014, p. 205).

Assim, para Arthur Aufran, "um ponto comum aos dois grupos é a dicotomia entre conteúdo e forma na análise da obra cinematográfica, sem haver nenhum imbricamento" (AUTRAN, 2003, p. 119).¹⁰ Em contraponto ao autor, argumentaremos que parte da crítica da época valorizava os filmes que demonstrassem integração entre forma e conteúdo. Aliás, a noção de "formalista" era frequentemente esgrimida como insulto. Trata-se, pois, de uma categoria de acusação. Tanto por isso, nenhum crítico aqui estudado reivindicou o título, como o fez, por exemplo, uma importante fração de críticos e teóricos literários na Rússia.¹¹

A análise dos textos mostra a limitação do esquema. B. J. Duarte, visto indiscutivelmente como um "esteticista", critica em *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) exatamente a falsidade com que as classes populares da comunidade praieira foram representadas. Para ele, o caíçara teria emprestado apenas o

seu triste apelativo à película, sem lhe conseguir incutir o calor de sua tragédia de homem abandonado numa nesga de terra apertada entre o mar e a montanha, esquecido dos outros homens, até daqueles que tem as cordas do governo, esse drama rústico da gente do litoral corroída pela verminose, ou sugada pela subnutrição, esse drama ficou à margem da história de Caiçara, a condensar-se num misto de romantismo folhetinesco e de documentarismo folclórico (DUARTE apud FABRIS, 1994, p. 45).

Quando o assunto é *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), o crítico também questiona a falta de autenticidade social. Segundo B. J. Duarte, momentos antes da estreia pública do filme da Vera Cruz, ele mesmo teria indicado a Lima Barreto os aspectos que, em seu juízo, "prejudicavam a película, do

⁹ Segundo dados do Anuário Estatístico de São Paulo de 1941, citado por José Carlos Durand, dois terços dos jornais de São Paulo, ou 72 dos 116 periódicos em circulação, foram fundados entre 1930 e 1949. Recuando até os anos 1920, tem-se que quatro quintos dos periódicos surgiram em São Paulo nos últimos 29 anos (DURAND, 2009, p. 104).

¹⁰ De acordo com Aufran, comporiam o grupo de "esteticistas" Almeida Salles, Moniz Vianna, Ely Azeredo, B. J. Duarte, Décio Vieira Ottoni, enquanto os "críticos-históricos" seriam Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Carlos Ortiz, Noé Gertel, enfim, a crítica de esquerda próxima ao PCB. Os primeiros seriam o polo dominante no subcampo da crítica, os últimos, o polo dominado. Em termos de descrição sociológica da correlação de forças no subcampo, estamos de acordo com Aufran, embora o esquema se mostre limitado para a compreensão dos métodos praticados pela crítica (AUTRAN, 2003, p. 110).

¹¹ "Os formalistas se livraram da correlação tradicional da forma-fundo e da noção de forma como um invólucro, como um recipiente no qual se deposita o líquido (conteúdo). Os fatos artísticos testemunhavam que a *differentia specifica* da arte não se exprimia através dos elementos que constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles. Assim sendo, a noção de forma obtinha um outro significado e não necessitava de nenhuma noção complementar, nenhuma correlação" (EIKHENBAUM, 1971, p. 13).

ponto-de-vista de seu conteúdo". E continua:

entre esses aspectos, figurava o da ausência na fita do lado social do cangaço no Nordeste, elemento importantíssimo para a compreensão sociológica dos homens e das coisas da caatinga. As secas, o êxodo das populações rurais, a formação etnológica, o descaso do governo pelos problemas ecológicos da região, a politicalha desenfreada que, lá como aqui, corrói civismo e dignidade, a falta de vias de comunicação e do transporte consequente, a exploração do homem pelo homem, etc., são fatos sociais que a fita de Lima Barreto desprezou em benefício da 'vivência' de um simples melodrama, a tomar mais de metade da duração de *O Cangaceiro* (DUARTE, 1953, p. 408).

Teria uma maneira de evitar a falsidade. Diz o crítico que Lima Barreto deveria ter consultado sociólogos antes de cometer a fita. Assim, "faltou-lhe um Roger Bastide, um Florestan Fernandes, um Fernando de Azevedo, um Antonio Candido, ou, se quisesse alguém da própria região, um Gilberto Freyre" (DUARTE, 1953, p. 408). Portanto, ao menos parte da crítica tida como "esteticista", diferente do que prevê o esquema, estava interessada em um cinema que fosse "autêntico", ou seja, que representasse o "conteúdo nacional" tal como ele seria na "realidade", de acordo com as convenções previamente definidas, nesse caso, pelo discurso sociológico, que então se afirmava como instância legítima de representação do real (BLANCO, JACKSON, 2014).

Além disso, antes que valorizar simplesmente a forma ou o conteúdo, parte da crítica do período reservava seu entusiasmo aos filmes em que ambos estivessem em adequação. Tomemos a crítica de *Depois do vendaval* (John Ford, 1952) escrita por Almeida Salles, outro crítico amplamente considerado "esteticista". O filme aborda o retorno a uma pequena vila irlandesa por parte de um lutador de boxe que decide abandonar os Estados Unidos após matar acidentalmente um oponente em luta. O crítico argumenta que a fita pretende restabelecer no público o sentimento de um mundo mais simples e autêntico. Para tanto internaliza na própria forma a dimensão da tradição que constitui a casa dos ancestrais. Ford teria feito tábula rasa do acúmulo estético alcançado pelo cinema, se livrando de todo

rebuscamento de excitantes sutis, de narrações indiretas, de descrições estilhaçadas, toda essa conspiração de ingredientes visuais e sonoros, que desabam sobre o espectador nas salas de projeção e sub-repticiamente o devassam, impedindo-lhes quase a respiração, o hausto sereno e natural da participação afetiva (SALLES, 1988, p. 89).

Neste filme, de acordo com Almeida Salles, Ford teria aberto mão de uma câmera ágil e de uma narrativa sincopada, conquistas do cinema recente, e se colocado atrás de uma câmera imóvel, de tomada horizontal limitada quase sempre a dois planos: o panorâmico e a tomada média. Não há, praticamente, *close-up*, e "só o corte e a fusão conduzem a continuidade". Assim, o diretor teria alcançado seu objetivo de "mostrar seres e os objetos integrados numa unidade comunitária, evitando arrancá-los desse contexto orgânico" (SALLES, 1988, p. 89). A exceção se dá exatamente na cena da luta de boxe, em que teriam sido empregados recursos sofisticados do cinema, inclusive com certo transbordamento.

Para o crítico, na escolha da construção do filme se relacionam organicamente forma e conteúdo. A forma sofisticada da cena de boxe, que levaria à morte de um inocente, representa o mundo de competição que Sean Thornton viria a renegar em troca da simplicidade bucólica da terra natal, representada por meio do comedimento da linguagem que teria raiz no cinema primitivo. Cabe notar que o tratamento formal, estando plenamente integrado ao conteúdo, "indica uma transcendência, claramente sugerida, mas discretamente proposta", na medida em que a "rudeza de linhas, tão naturais e espontâneas" faz o espectador contemporâneo intuir o homem em suas dimensões mais autênticas, já esquecidas tanto pelo cinema quanto pelo espectador. Há implícito, portanto, um juízo ideológico conservador, em que a modernidade aparece como lugar de excesso e saturação, enquanto a tradição se confundiria com a autenticidade da vida simples. Mas gostaria de assinalar especificamente os meandros do método, que resiste a se admirar diante de uma forma que fosse simplesmente autocentrada, ou seja, que não estivesse em conexão com um conteúdo para gerar um sentimento estético transcendente.

A crítica de Rosenfeld do filme *Ladrões de Bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica, traz elementos que permitem pensar o problema.¹² O tom normativo de alguns artigos em defesa do específico cinematográfico se desfaz de largada: toda forma é válida desde que se ajuste ao tema e ao ambiente tratados. É que o cinema, sendo arte,

tem de expressar alguma coisa: uma emoção, uma atmosfera, uma ideia, uma situação humana; é perfeitamente absurdo apreciar, num filme, apenas o 'ritmo', a 'montagem', a 'bela fotografia', a 'iluminação', os 'ângulos', a 'enquadramento', se tudo isso, todos esses poderosos meios de expressão foram malbaratados ao não expressar nada senão o clichê de uma história de Far West, cujas situações se repetem pela milésima vez (ROSENFELD, 2002, p. 36).

Se for assim, esses recursos técnicos comporiam apenas uma natureza morta que "não se coaduna com uma obra cinematográfica que, afinal, não se pendura na parede" (ROSENFELD, 2002, p. 36). Doutra parte, um argumento profundo que não encontrasse forma correspondente terminaria inutilizado, "opaco e inexpressivo" e, por conseguinte, não se tornaria símbolo e deixaria de tocar a "essência profunda das coisas" (ROSENFELD, 2002, p. 37). Assim, conclui, "numa verdadeira obra de arte não 'sobra' conteúdo sem forma, nem forma sem conteúdo" (ROSENFELD, 2002, p. 37).

É possível perceber o lastro da perspectiva idealista que, segundo Ismail Xavier (1978), marca a crítica estética no Brasil na década de 1920. O cinema como meio artístico coloca ao espectador a possibilidade de uma experiência transcendental de valores absolutos e universais. Assim, de acordo com Anatol Rosenfeld, "toda verdadeira arte mostra, simbolicamente, a duplicidade, a ambiguidade do mundo e faz com que se entreveja, através dos fenômenos banais, a essência escondida" (ROSENFELD, 2002, p. 223). À crítica, portanto, não deve interessar isoladamente nem os aspectos técnicos de um filme, nem as linhas

gerais de um enredo. De acordo com os textos da época, é a síntese estética da relação entre recursos técnicos, ou estilísticos, e a construção temática (a referência é quase sempre o filme de ficção) que o crítico deve analisar e atribuir valor.

Não por acaso, portanto, a ideia de unidade foi central para a crítica em inícios dos anos 1950.¹³ *Sobre Arroz amargo* (1949), por exemplo, Anatol Rosenfeld diz que Giuseppe De Santis "em vez de expressar algo, quis impressionar o público, e querendo satisfazer a este não conseguiu satisfazer as exigências intrínsecas do *sujet* lassunto!", levando a uma mistura de temas e estilos. Dessa maneira, o filme teria se dispersado em fragmentos, muitos deles válidos em si mesmos, mas que reunidos "numa obra é apenas como peixe com chocolate" (ROSENFELD, 2002, p. 54). Já no filme *Sem piedade* (1948), de Alberto Lattuada, "falta [...] qualquer espécie de unidade", vez que o diretor trabalhou "cinco temas diferentes que não chegam a se entrosar" (ROSENFELD, 2002, p. 115). Por seu turno, *Mônica e o desejo* (1953), de Ingmar Bergman, partindo de um roteiro sem unidade, posto que dividido em três episódios aos quais faltaria identidade, foi descrito por Almeida Salles como um esforço do realizador "querendo esconder a fraqueza da história [...] pelo recurso ao brilho formal", que, "sendo puro adorno, fica artificial, maneirista, repetição de expedientes expressivos, sem sinceridade e sem autenticidade" (SALLES, 1956, p. 13).

De acordo com parte da crítica, portanto, o filme deveria se restringir a poucos temas, e esses, por sua vez, deveriam ser coerentes a ponto de não levar à ruptura do estilo. Caberia ao crítico valorar positivamente os filmes que preservassem a unidade entre tema e suas demandas formais intrínsecas. Temos então a compreensão do filme como totalidade orgânica, em que cada elemento parcial deve contribuir para tornar expressivo o todo, identificado com o problema central da película, garantindo, assim, ritmo e continuidade,

¹² Intelectual judeu de origem alemã, Anatol Rosenfeld foi forçado a imigrar em meio a escrita de uma tese de doutoramento na Universidade de Berlim devido à perseguição nazista, chegando em São Paulo no ano de 1936. Antes de ocupar posição de crítico de cinema e, sobretudo, de teatro, trabalhou como agricultor, caixeiro-viajante e professor particular. Além do tom teórico mais abrangente, consideramos as suas críticas porque elas exerceram influência entre os intelectuais de São Paulo, ainda que fossem pouco lidas pelo público em geral. Os dados biográficos foram tomados às introduções escritas por Nanci Fernandes em Rosenfeld (2002) e Rosenfeld (2009). Os textos considerados foram escritos na primeira metade da década de 1950.

¹³ Jean-Claude Bernardet discute a ideia de unidade na crítica brasileira (1994, p. 94-95).

com vistas à realização de uma experiência estética transcendente. Perspectiva bastante distante do que pretende o estereótipo formalista, ao menos como ele era empregado pela crítica da época.

Os chamados "críticos-históricos", por seu turno, também se preocupavam com a adequação entre forma e conteúdo, dando prevalência estética e política a este último. A defesa do conteúdo como fundamento do valor de um filme se baseia em argumentos tradicionais da teoria do reflexo, tal como difundido pelo marxismo oficial. O conteúdo, entendido como tema de importância social e política, preexiste à obra e impõe as condições de sua validade, seja artística ou política. Em Viany, por exemplo, a referência é um dos teóricos oficiais do realismo socialista, M. Rosenthal: "os grandes artistas subordinam a forma à ideia; a forma, para eles, é o meio de exprimir um conteúdo notável" (2014, p. 110). De largada, depreendemos haver os temas legítimos (conteúdos notáveis) e outros, por consequência, irrelevantes. Sendo assim, tão mais bem realizada seria a obra que, elegendo um conteúdo notável, refletisse as demandas impostas pela estrutura interna do objeto: "dado que o conteúdo é o material do qual se acha construído o objeto, depreende-se daí a dependência da forma com respeito ao conteúdo do objeto. A matéria do objeto define o caráter da forma, sua natureza" (2014, p. 110).

Buscando atenuar o determinismo de origem, Rosenthal, ainda em citação de Viany, fala em "penetração recíproca" entre forma e conteúdo. Mas a forma não é vista como contraparte intrínseca ao conteúdo. Ela é um dado externo de que se valeria o artista para se adequar ou não ao conteúdo, cuja estrutura interna pressuporia um conjunto de demandas predeterminadas. O conteúdo, existindo de maneira independente, faz da forma um domínio de servidão indireta. Afinal, "a arte autêntica distingue-se pelo fato de que a forma da obra artística corresponde ao conteúdo nela representado" (2014, p. 110).

Sendo o conteúdo o dado de uma realidade previamente determinada, a crítica comunista espera da forma sobretudo correção e clareza. No limite, a forma não deve perturbar o conteúdo. Viany, por exemplo, fala em "equilíbrio que permita a valorização do conteúdo", uma vez que o conteúdo, ainda que notável e impregnado de valores humanos, "pode ser escondido, dispersado ou prejudicado através da aplicação de uma forma deficiente ou inadequada" (VIANY, 2014, p. 111). Exemplo seria *Ivan, o terrível* (Sergei Eisenstein, 1944), cujas pesquisas formais "quase sacrificaram as intenções políticas e sociais da obra" (VIANY, 2014, p. 111).

Fritz Teixeira de Salles,¹⁴ por sua vez, fala em sobriedade formal, cuja falta levaria à demagogia. Sobriedade para o autor seria "clareza simples, singeleza humilde, limpidez". Assim, conclui, "a técnica perfeita é aquela que não agride o espectador, é aquela que não se mostra, que impregna a obra de uma fluidez límpida, de uma suavidade rítmica cantante, feérica, como em *Depois do Vendaval*", filme de John Ford premiado em Hollywood em 1953 (SALLES, 2014, p. 154). Por vias inesperadas, a crítica sob influência do realismo socialista acaba por fazer a apologia da linguagem clássica tal como institucionalizada pelo cinema norte-americano. Nos quadros do realismo socialista, sendo o conteúdo uma dimensão autônoma e preexistente, a forma perde seu caráter necessariamente ideológico.¹⁵

No limite, a ideia de interpenetração entre forma e conteúdo, bem como a ameaça de formalismo, ou seja, momento em que a forma se tornaria absolutamente independente, não se encontram tão distantes do que, então, defendiam os críticos considerados "esteticistas", como Almeida Salles. Também para os "esteticistas", como vimos, forma e conteúdo deveriam estar em adequação, sob o risco de se esvaziarem. De todo modo, não pretendemos apagar as diferenças entre os grupos. Apenas indicamos os seus eventuais pontos de intercessão.

¹⁴ Crítico mineiro, em meados dos anos 1950 também escrevia sob forte influência do realismo socialista.

¹⁵ Esse debate retorna entre as distintas frações da esquerda cultural nos anos 1960. A concepção da forma está na raiz dos conflitos entre os cinemanovistas, para quem a arte revolucionária pressupunha uma forma igualmente revolucionária, e o Centro Popular de Cultura (CPC-UNE), que a considerava, sobretudo, um instrumento de comunicação neutro. Sobre isso, ver GARCIA, 2007 e BERNARDET, GALVÃO, 1983.

Sendo assim, que parte da crítica mais preocupada com o cinema como instrumento ideológico, como *Fundamentos*, acuse seus contraditores de se aterem apenas à forma, faz parte das disputas internas ao subcampo da crítica naquele período de conflitos. Contudo, a admissão pela historiografia da divisão da crítica entre "esteticistas" e "críticos-históricos", tal como proposta por Fábio Lucas no calor das lutas culturais, não ajuda a compreender os métodos realmente praticados pela maior parte dos críticos do período. Como vimos, ela dá a impressão de que a noção de conteúdo é vista como irrelevante por uma ala específica da crítica, o que não se comprova.

O historiador Arthur Autran, por exemplo, ao se apropriar do esquema como ferramenta analítica, comete equívocos em sua apreciação da recepção crítica dos filmes de Alex Viany em inícios dos anos 1950. É verdade que ele nos previne sobre a limitação do esquema, mas, ainda assim, acredita sê-lo útil. Ao analisar *Agulha no Palheiro* (1953), Almeida Salles diria que

as sequências devem servir a si mesmas, sem deixar de servir ao conjunto. Há um rendimento ideal do conteúdo narrativo da sequência, há uma ordem ideal da sucessão de sequências e há um tempo de duração ideal a que elas devem obedecer, tendo em vista, é lógico, o assunto a transmitir (SALLES, 1953 apud AUTRAN, 2003, p. 115).

Autran vê na acentuação do "assunto a transmitir" por parte do crítico do *Estado de S. Paulo* uma estratégia que teria como objetivo derrotar o inimigo em seu próprio campo:

deve-se observar a sutileza de Almeida Salles, pois a sua argumentação está embasada em ideias que os próprios "críticos-históricos" não poderiam negar: a técnica, afinal de contas, estaria a serviço do "assunto a transmitir", com o estilo ocupando o segundo plano (AUTRAN, 2003, p. 115).

No entanto, não há por parte de Almeida Salles qualquer concessão estratégica. Aqui ele repete o dito de outras ocasiões: forma e conteúdo devem manter unidade.

Em análise do segundo filme de Alex Viany, *Rua sem sol* (1954), o "crítico-histórico" Salvyano

Cavalcanti de Paiva avaliou que

a ausência de uma história coerente ou original impediu o jovem diretor de construir algo menos ordinário. Prevenira-me Alex que, na absoluta impossibilidade de superar o primarismo melodramático do enredo de Eduardo Borrás, tentara obter pela enquadração "audaciosa" efeitos formalistas que impressionariam (como impressionaram mesmo) o magote de "entendidos" e, pelo menos, salvar o filme do naufrágio total (PAIVA 1954 apud AUTRAN, 2003, p. 123).

De acordo com Arthur Autran, a recepção de Salvyano Cavalcanti de Paiva teria cristalizado "a oposição entre os 'críticos-históricos' e 'esteticistas' [...]. Estes gostariam de *Rua sem Sol* devido aos enquadramentos arrojados, já aqueles tenderiam a condenar o filme pela falta de um roteiro que expressasse o conteúdo 'nacional-popular'" (AUTRAN, 2003, p. 123). Contudo, como em seguida mostraria o próprio Autran, nenhum dos críticos "esteticistas", apesar de reconhecerem um avanço técnico, recebeu positivamente o filme. A despeito da provocação de Paiva, basta retomar acima as críticas de Almeida Salles para perceber que os chamados "esteticistas" também desaprovavam o emprego sofisticado de recursos técnicos quando estes parecessem apenas esconder fragilidades de um enredo *a priori* problemático.

O que acontece, na prática, é que ambos os grupos, apesar das divergências políticas, compartilhavam convenções de método mais do que gostariam de admitir. Acreditamos, assim, que a divergência entre "esteticistas" e os "críticos-históricos" não deve ser vista simplesmente como tomada de posição pela forma ou pelo conteúdo, mas sim como uma compreensão ampla do que seja a arte e, portanto, o cinema, e o papel que ele deve exercer na sociedade. Essas divergências levavam, igualmente, a uma construção distinta da posição de sujeito da crítica e, por conseguinte, a de seu destinatário. Para Décio Vieira Ottoni, por exemplo, o crítico deveria ser "instrumento sensível ao mundo da criação artística, interpretando esta como ela é e colocando-a livremente diante do ponto de vista do público" (OTTONI, 1952, p. 7). Almeida Salles, por sua vez, afirma que cabe à crítica

depor, dizer o que uma fita é, o mais aproximadamente possível, sem apriorismos, sem preconceitos, procurando exprimir, em juízos ordenados, o valor da obra, as suas qualidades e os seus defeitos, as suas características de estilo, os fins visados e os resultados alcançados (SALLES, 1988, p. 275).

Já para Alex Viany, "a sua grande responsabilidade [do crítico] para com as plateias", seria "pesar com justeza as qualidades positivas e negativas de cada filme, julgando não somente seu valor intrínseco como obra de arte, mas sobretudo seu impacto extrínseco como influência moral, social e política" (VIANY, 1952, p. 27). Enquanto para Salvyano Cavalcanti de Paiva, a responsabilidade do crítico seria a de "um militante na batalha das ideias", ou, em outras palavras, caberia ao crítico a "missão honrosa de liquidar a cultura de estufa e esclarecer o aficionado quanto ao sentido dos filmes" (PAIVA, 2014, p. 164). Tais divergências devem ser analisadas, sobretudo, considerando esquemas e princípios de visão e de divisão do mundo social que se ligam a *habitus* específicos.

Para a fração da crítica em geral tida como "esteticista", o cinema, sendo arte, é sobretudo um meio de acesso a uma experiência estética transcendente. O objetivo da arte, fundamentalmente, é o prazer estético. Já para a crítica comunista aqui estudada, o cinema, sem deixar de ser arte, era considerado sobretudo um instrumento de compreensão crítica e de intervenção em uma determinada realidade histórica (GALVÃO, 1997 p. 495). Dessa forma, os comunistas mobilizam, contra a crítica estabelecida, dicotomias tais como conteúdo vs. forma, proletário vs. burguês, sadio vs. degenerado que, no limite, remontam à oposição fundamental entre o útil e o inútil. Se a militância em uma mesma instituição explica a repetição quase mecânica desses esquemas (MORAES, 1994), eles só se tornam efetivamente atraentes na medida em que vibram as cordas do *habitus* das classes médias e populares, de onde provinha a maioria deles, que precisam se valer de tais divisões práticas em suas tomadas de posição rotineiras (BOURDIEU, 2008a, p. 43-50).

Isso não significa que a origem social determina mecanicamente as tomadas de posição estética.

As determinações sociológicas, como indica Pierre Bourdieu (2008b, p. 103), só ganham sentido segundo a história e a correlação de forças específicas de cada campo. No nosso caso, os críticos de esquerda, para se afirmarem, precisavam se opor a uma tradição dominante que tendia a valorizar o cinema como arte transcendente. Assim, embora a compreensão das divergências entre a crítica exija definições de método, elas remetem sobretudo à totalidade da prática, que requer a configuração de um campo em que os agentes sociais se encontram posicionados diferencialmente. Afinal, ambos os grupos, então, viam o cinema de lugares distintos. Enquanto os críticos considerados "esteticistas", sendo, em geral, funcionários públicos ou profissionais liberais, abordavam o cinema do ponto de vista do espectador culto, engajados em um processo de modernização cultural, os "críticos-históricos" buscaram atuar, neste mesmo contexto, como críticos, técnicos e cineastas. A ocupação de posições diferentes no campo deu lastro a um entendimento distinto do cinema, não apenas como objeto estético, mas sim em toda a sua produtividade.

Grosso modo, são essas as linhas de força da crítica que encontra Paulo Emilio quando aporta em 1954 em São Paulo para a ocasião do I Festival Internacional de Cinema.

Paulo Emilio entre dois

Terminada a guerra, em 1946 Paulo Emilio cumpre a promessa feita aos amigos de tomar o primeiro navio de volta à França. Essa etapa de sua vida foi descrita pelo seu biógrafo como a da formação do homem culto (SOUZA, 2002). Neste período, abandona novamente a militância política que o levou a guerra e volta a se dedicar, agora definitivamente, aos assuntos do cinema. Na França acompanha os cursos do *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) e se torna frequentador assíduo, quase obcecado, da Cinemateca. Com isso, conhece importantes figuras da cinefilia local, como André Bazin, maior crítico de seu tempo, e estreita laços com outras, como Henri Langlois, o responsável pela Cinemateca Francesa, com quem chega a trabalhar. Experiência, aliás, que reputou

infernais (SOUZA, 2002).

Neste momento também aproveita para acompanhar os principais festivais europeus, muitos deles criados naquele exato contexto do pós-guerra. Diferente de seus compatriotas, Paulo Emilio é testemunha contemporânea das principais manifestações do cinema de sua época, como o neorealismo italiano. O retorno à Europa, no entanto, não interrompeu a sua relação com os cinéfilos brasileiros, com quem colaborava sistematicamente. Tanto que, durante os festivais que frequentou desde 1947 até 1952 (Cannes, Veneza e Knokke-le-Zoute), atuou como correspondente estrangeiro do *Estadão* e da revista *Anhembi*.

Ainda segundo Souza (2002), outra experiência decisiva em seu trajeto formativo foi a pesquisa feita entre 1949 e 1952 que o levou a escrever sobre o cineasta francês, morto precocemente aos 29 anos, Jean Vigo, e o seu pai, o anarquista Eugène Bonaventure de Vigo, que emprestou a si um outro nome: Miguel Almereyda. Se seu filho morreu muito jovem por conta de uma tuberculose, Almereyda teve morte trágica na prisão, estrangulado com os cadarços do próprio calçado. Em seu livro, cuja primeira publicação se deu na França em 1957, sem a parte sobre Almereyda, Paulo Emilio integrou à diligente construção biográfica, com todo rigor de um historiador, a análise imanente da obra de Jean Vigo.

Sendo assim, quando retorna definitivamente ao Brasil em 1954, Paulo Emilio dispõe de uma formação e de uma estrutura de capitais a que nenhum de seus contemporâneos teria acesso. Tanto que logo se torna conservador-chefe, primeiro da Fimoteca, depois, da Cinemateca Brasileira, e quando da criação do Suplemento Literário do *Estadão*, em 1956, ocupa a prestigiosa cadeira de crítico semanal ao lado de antigos companheiros de *Clima*.

No campo intelectual, Paulo Emilio é visto quase sempre como fronteiro, entre o sério e o lúdico, o sutilmente irônico. Com a alma asseada, está sempre ao abrigo de todo sectarismo. Décio de

Almeida Prado vê em Hag Reindrah, inventado escritor radical precoce por Paulo Emilio em seus 18 anos, a convergência de "dois impulsos, o primeiro de exaltação revolucionária autêntica e o segundo de um fundo de ironia, de distanciamento crítico, talvez ceticismo, que não resiste à tentação de caçar levemente das coisas sagradas" (PRADO, 1986, p. 25).

Já Antonio Candido, tendo por base sua militância política anos antes do fim da guerra e da liquidação do Estado Novo, quando funda com Paulo Emilio o pequeno Grupo de Ação Popular, diz que um traço característico de seu companheiro é "a constante oscilação entre a utopia e o senso do real imediato" (CANDIDO, 1986, p. 70). Roberto Schwarz (1986), por sua vez, quando fala do biografismo na escrita de Paulo Emilio, atenta para a conciliação, sempre tomada a uma distância irônica, da regra e do idiossincrático que, por fim, acaba emprestando grande força à imaginação que vai desaguar em sua tardia literatura.

Considerando as posições da crítica de cinema delineadas no tópico acima, vamos avançar mais um palmo nesse terreno de fronteiras cruzadas. Comparado aos seus contemporâneos, as tomadas de posição de Paulo Emilio se destacam pela capacidade de aproximação com os polos em disputa sem que qualquer parte seja totalmente assumida. E isso é possível graças à nova compreensão de cinema que ele formula sob a intensa influência de André Bazin: arte, sim, mas igualmente meio de condensação do imaginário coletivo, engenho moderno e multitudinário.¹⁶

Antes de seu retorno, Paulo Emilio enviou alguns textos ao Brasil em que discute, ainda que indiretamente, problemas de método da crítica. Recusa, por exemplo, o específico cinematográfico como critério dominante na avaliação dos filmes ao fazer o elogio da adaptação para o cinema da peça *A morte do caixeiro viajante*, acentuando a dimensão de autoria quando o que se quer é encontrar um novo equilíbrio formal que respeite a obra de origem (GOMES, 1953, p. 395-397). Também

¹⁶ Autran sugere hipótese semelhante, embora não a desenvolva, ao indicar que Paulo Emilio escapava à dicotomia entre "esteticistas" e "críticos-históricos" na medida em que, a partir das lições de Bazin, passa a conciliar a abordagem sociológica e estética integrando forma e conteúdo (2003, p. 161). Acreditamos, contudo, que o ponto principal não está na divisão entre forma e conteúdo simplesmente, como vimos, e sim na compreensão do que seria o cinema e suas funções.

a recusa quando atribui o preconceito contra o cinema japonês, reputado teatral, à "concepção estéril da especificidade cinematográfica" (GOMES, 1953, p. 397-398). Por outro lado, em finais de 1940, passa a praticar um método de avaliação que positiva os filmes em que forma e conteúdo estivessem integrados. Rafael Zanatto (2017) vê na crítica de *Ladrões de bicicletas* o momento preciso dessa passagem. De toda forma, essas tomadas de posição o aproximam da fração considerada "esteticista", que no Brasil da época estava às voltas com os mesmos problemas.

Quando de seu retorno, Paulo Emilio publica um texto sobre o caráter histórico do *Western* na *Revista de Cinema*, mostrando, como Bazin, que um gênero, ainda quando bastante estilizado como o faroeste, codifica e expressa aspectos centrais de uma formação sócio-histórica (GOMES, 2014). Mais tarde, em suas anotações de aula, Paulo Emilio retoma o tema. Falando sobre o filme de cangaço, afirma que o sistema comunicante de fitas que se sucedem sobre o mesmo assunto cria

uma ficção nova com pulsação própria e bastante coerência interna. Este ponto de chegada possui certo parentesco com o ponto de partida para a fatura dos filmes de cangaço: a realidade histórica e social. Repete-se com a fita de cangaceiro o sucedido com o western norte-americano e o samurai japonês: isoladamente cada fita se encontra liberta dos compromissos com a realidade, mas tomadas em bloco adquirem uma inesperada carga de verdade.¹⁷

Partindo de uma concepção sociológica do cinema como novo meio estético, Paulo Emilio busca superar as posições em conflito no campo em meados de 1950. Com a fração "idealista", recusa o caráter messiânico do cinema como meio de intervenção imediata em uma dada realidade, enquanto com a fração de esquerda atribui ao cinema a capacidade de integrar o imaginário de uma sociedade, atualizando as suas identidades e conflitos.

Assim, por exemplo, acha curioso que mesmo após longos anos de consumo cinematográfico haja ainda moralistas de toda sorte que credi-

tam no mito do cinema como potente meio de persuasão. Para Paulo Emilio o cinema seria muito mais inocente do que em geral se admite (GOMES, 1981e). Ele busca mostrar que a indústria, sem pretender acentuar posições políticas ou morais divergentes, sempre se submeteu aos interesses do momento. Quando foi preciso fazer filmes a favor da guerra, foram feitos. O mesmo aconteceu quando a necessidade passou a ser filmes anticomunistas. No entanto, neste particular, o cinema só reproduzia a moral dominante, de modo a "reduzir ao máximo os riscos de consumo que resultam do encontro do produto com o mercado" (1981i, p. 391).

De todo modo, ele acredita que esse é um fenômeno que ultrapassa as conveniências de uma economia liberal, tocando inclusive a propaganda política nazista. Como exemplo cita os filmes de exaltação à capacidade militar da Alemanha. Quantitativamente superiores quando as tropas nazistas estavam em plena expansão, minguaram no mesmo ritmo em que as derrotas cresceram. O crítico conclui que o chamado filme de propaganda tem como função "promover uma comunhão de crenças, um ritual" (1981i, p. 392) e não inocular crenças na opinião. O cinema, portanto, seria capaz de afetar comportamentos superficiais como a moda e o consumo, "mas é bastante provável que não seja um instrumento para a persuasão" (1981i, p. 392).

Dessa forma, Paulo Emilio nos anos 1950 ocupa posição de sujeito da crítica em oposição àquela dos comunistas. Se para estes últimos, uma vez aberto um imaginado horizonte de massas pelo cinema e, por extensão, para a crítica, se fazia urgente assumir a posição de combatente na batalha das ideias (PAIVA, 2014, p. 164), para Paulo Emilio o lugar ocupado pelo cinema como prática social desaconselharia a crença em seu poder de intervenção imediata.

Aqui é preciso lembrar que, ainda mal saído do ginásio, Paulo Emilio militou pela Aliança Nacional Libertadora, em decorrência do que terminou encarcerado pela polícia política de Vargas. Naquele mesmo momento, em 1935, editou uma revista

¹⁷ Cinemateca Brasileira. O universo fílmico do cangaço. P. E. Salles Gomes. Anotações para aulas. PE/PI. 0486

modernista, *Movimento*, com seu amigo Décio de Almeida Prado. Stalinismo e modernismo foram experimentados então como se houvesse conciliação possível. Ao longo do tempo, contudo, o caminho se bifurcou. Sem jamais abandonar a esquerda, passou a reivindicar o socialismo democrático, sob o impacto de novas leituras e espaços de militância que lhe proporcionaram a sua primeira viagem à França (SOUZA, 2002). Quando o stalinismo instituiu um discurso para o cinema como desdobramento da oficialização do realismo socialista ele já havia expurgado todo o sectarismo de inspiração soviética. Para Paulo Emilio, desde a década de 1930 o marxismo, ao menos o oficial, teria sofrido uma degradação, dando lugar a uma literatura de partido convencional e esquemática (GOMES, 1981g, p. 227; 1981h, p. 234). É neste momento que ele se abre, definitivamente, ao cinema.

Mas isso não implicou desinteresse por seus aspectos sociais. Pelo contrário. Na contramão da crítica "idealista", Paulo Emilio acreditava que o cinema, como meio estético submetido à lógica industrial, era capaz de mediar as distintas demandas de representação de um público urbano multitudinário, lição, aliás, que aprende com André Malraux (GOMES, 1981c, p. 222). Tanto que, em certo registro, o cinema seria responsável pela formalização de mitos.

O conceito de mito mobilizado por Paulo Emilio foi tomado, sobretudo, a Edgar Morin (1997). São mitos modernos, originados das trocas simbólicas mediadas pela indústria cinematográfica que o interessam. Os mitos nas sociedades industriais seriam responsáveis por dar vazão, emprestando uma dimensão superior, aos desejos e às pulsões sociais interditados. Eles realizam simbolicamente aquilo que, por razões materiais, não encontra resolução em um plano objetivo. Bazin, que exerce indiscutível influência sobre Paulo Emilio, também mobilizava o conceito de mito em suas análises. O *western*, por exemplo, seria responsável pela estilização e sublimação dos mitos ligados à expansão à Oeste, como o da mulher, escassa nos tempos do "pioneirismo", e o do cavalo, principal meio de locomoção e de guerra (BAZIN, 2018b). Enquanto Stalin, visto pela cinematografia soviética, realizaria

o mito do super-homem, o vértice da história e, portanto, seu fim (BAZIN, 2018a). Nesta tradição, para Paulo Emilio Sales Gomes, os filmes em que se destacam os grandes astros e estrelas trariam "cristalizações psicológicas coletivas através das quais os homens procuram compensação para o que há de irrealizado e incompleto em sua vida" (GOMES, 1981f, p. 380) e por isso exigiriam uma abordagem sociológica, e não simplesmente estética.

Neste sentido, Paulo Emilio Sales Gomes estava mais próximo de um realista como André Bazin do que da crítica política de um Georges Sadoul. Essa tomada de posição fica evidente em um texto acerca da revista católica *Esprit* publicado no *Suplemento Literário do Estadão* (GOMES, 1981b, p. 193). Paulo Emilio comenta então uma polêmica que opôs os críticos franceses Jean Carta e André Bazin em torno do tema grave da missão do cinema. Para o primeiro, o cinema teria como missão "refletir de forma participante os grandes e pequenos problemas sociais, políticos e morais do tempo presente".

De acordo com Paulo Emilio Sales Gomes, de imediato os contraditores de Carta tenderiam a lhe dar razão, visto a simpatia com que se acolhe a sua postura política. O problema, pondera, ecoando a voz de Bazin, é que as suas denúncias articulam como premissa "um critério de julgamento que muito pouco tem de artístico" (GOMES, 1981b, p. 195). O crítico paulista adere ao argumento de Bazin quando este propõe submeter o critério de Carta ao teste da avaliação concreta, comparando filmes entre engajados e outros menos comprometidos socialmente de realizadores como René Clement e Jacques Becker, para mostrar que, na prática, nem sempre os de conteúdo abertamente social, entendidos aqui como atual e de intenção política, ainda que dirigidos pelo mesmo realizador, superam os que partem de intenções estéticas mais constritas.

Tomando seu lugar, Paulo Emilio diz não aderir a quaisquer das partes. Já vimos que para ele o critério de Carta teria muito pouco de artístico. Mas também não bastaria dizer, como André Bazin, que o cinema é "social" sempre que pode, de maneira

que seria ocioso criticá-lo pelos momentos em que se afastaria em direção a outros problemas. No limite, a questão se mostrava desnecessária, posto que

a partir de certo nível estético a obra de arte adquire necessariamente uma dimensão humana que tudo inclui. A fórmula da "arte pela arte" só é tola quando o nível de obra é medíocre. Quando preocupações sociais dão a impressão de enfraquecer esteticamente uma obra, o que está em causa é a capacidade do artista. O problema de uma arte afastada do homem não deve preocupar a ninguém, pois o homem é o ponto de partida, de chegada e o centro de toda arte (GOMES, 1981b, p. 196).

O humanismo com que enfrenta ele mesmo a "missão do cinema" revela, em parte, as demandas que impôs às fitas: nunca um engajamento panfletário, considerado ingênuo, visto as limitações do cinema como ferramenta de persuasão, mas sem recusar ao filme o que no campo das artes só ele poderia oferecer: um diálogo intenso com as demandas de representação da sociedade, de um lado, e a presença viva do humano, de outro.¹⁸

Paulo Emilio diz ter se mantido distante da maioria das polêmicas que envolvia o tortuoso processo de institucionalização da crítica desde o seu retorno ao Brasil, fossem elas de natureza teórica, metodológica ou política. Neste contexto, ele passa a reivindicar o movimento de cultura cinematográfica como um espaço possível de conciliação de diferenças estéticas, ideológicas e mesmo humanas porque ela estaria enraizada em um valor superior: o amor pelo cinema (GOMES, 1981a, p. 97).¹⁹

A expectativa ancorada em um sentimento tão vago, no limite, imponderável, como o amor à arte, coaduna com a posição que ele ocupava no

campo cinematográfico. Portador de um capital cultural acumulado em instituições de prestígio, como a Universidade de São Paulo, o IDHEC e a Cinemateca Francesa, sendo conservador-chefe da Cinemateca Brasileira, órgão central da cultura cinematográfica nacional, Paulo Emilio procurava exercer sobre os seus pares a função de mestre de formação, capaz de compartilhar um saber que se quer universalmente válido, acima das dissensões que agitavam o chão da crítica.²⁰ Ele, portanto, reconhecia a sua função como algo distante do espaço cotidiano de militância, a cargo das colunas diárias dos jornais. Isso, ao menos, até inícios de 1960, quando explode nas páginas do Estadão uma série de artigos em defesa do cinema brasileiro.

Embora já gozasse de indiscutível prestígio em todo o campo intelectual, essas tomadas de posição inspiraram certa desconfiança, sobretudo entre a crítica fora de São Paulo. Em um campo polarizado, a tentativa de arbitragem poderia soar como simples abstenção. Glauber Rocha, por exemplo, lembra que antes da "conversão" de Paulo Emilio ao cinema brasileiro, os jovens que logo fariam o Cinema Novo o achavam "alienado".²¹

De todo modo, instado pelos pares, Paulo Emilio busca uma explicação que fosse pública, mas que servisse também como autoanálise, vez que frequentemente era questionado sobre a sua distância dos debates e polêmicas habituais da crítica. Ele diz que tem associado as suas tarefas jornalísticas "à batalha [...] pela cultura cinematográfica brasileira em geral, e, mais particularmente, pela constituição de uma cinemateca em nosso país" (GOMES, 1981j, p. 161), ao mesmo tempo em que primava "pela ausência nas diversas e incessantes polêmicas orais e escritas que animam a

¹⁸ Embora afirme discordar de ambas as posições, a solução humanista apresentada se aproxima da maneira com que Bazin encerra o artigo citado por Paulo Emilio: "A única 'resignação' imperdoável - que condena efetivamente as obras de arte tanto do ponto de vista artístico como moral - é aquela que se expressa para com a humanidade. Quer estejamos falando de um filme ou de uma forma de expressão completamente diferente, o artista deve ensinar aos outros seres humanos algo que valha a pena. Mas tal revelação nem sempre tem que vir das atuais circunstâncias sociais ou históricas". (BAZIN, 2014, tradução nossa).

¹⁹ De todo modo, o autor também ressalta que o "amor ao cinema" pode ser "fator de dissensão" (GOMES, 1981a, p. 97).

²⁰ De acordo com Paulo Emilio, sua coluna "não se subordina a um critério jornalístico de atualidade" (GOMES, 1981j, p. 161). Dessa forma, ele poderia tomar distância do fluxo perpétuo de estreias para tentar analisar tendências históricas mais amplas ou mesmo características gerais do cinema.

²¹ Falando sobre o clima de opinião entre os cinéfilos que fariam o cinema novo (Miguel Borges, Carlos Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade) Glauber afirma: "Detestávamos Rubem Biáfara, achávamos Alex Viary sectário e Paulo Emilio Salles Gomes alienado" (ROCHA, 2004, p. 50). Bernardet também aventa a possibilidade de que, em meados dos anos 1950, os setores nacionalistas devotassem certa desconfiança a Paulo Emilio (1983, p. 124). De toda forma, como mostra a sua luta pela Cinemateca (1981d) ou mesmo contra a censura, Paulo Emilio sempre foi um intelectual empenhado, desde que não se limite empenho à engajamento político-partidário.

nossa comunidade cinematográfica" (GOMES, 1981j, p. 161-162). Segundo diz, alguns atribuíam essa neutralidade ao hábito de um arquivista. O zelo pela existência das memórias inscritas nas fitas ganharia tal autonomia que o teria distanciado dos embates cotidianos. Outros atribuem a distância a uma questão de oportunismo ou ingenuidade.

Paulo Emilio admite a possibilidade de que haja alguma verdade nessas hipóteses. Mas ele mesmo pensa diferente. Acredita que é o otimismo, qualidade rara entre as pessoas envolvidas com cinema no Brasil, que o colocaria em uma posição de arbitragem, capaz de retirar das polêmicas aquilo que cada parte trazia de importante contribuição. O otimismo, segundo ele, também carregava consigo a ideia de que os dissensos repousariam em incompreensões e, portanto, poderiam ser resolvidos pela interação comunicativa (1981j, p. 162). Essas respostas mostram que a isenção que ele buscou em 1950, ainda que nem sempre consciente, era uma tomada de distância de um crítico cujo *habitus* predispunha a tratar fronteiras bem demarcadas como um lugar propício à permanente deambulação.

Considerações finais

Como indicado na introdução, este artigo pretende alcançar dois objetivos. O primeiro foi analisar a inserção de Paulo Emilio no subcampo da crítica paulista da segunda metade dos anos 1950. O segundo, estruturalmente vinculado ao primeiro, foi descrever a correlação de forças no subcampo a partir da análise do esquema que divide a crítica entre "esteticistas" e "críticos-históricos".

Ao analisarmos os textos, foi possível constatar a relativa limitação do esquema. De fato, ele permite compreender as divisões políticas internas ao subcampo da crítica. No entanto, ele se mostra limitado quanto à análise dos métodos então praticados na avaliação dos filmes. Afinal, integrando categorias de acusação, o esquema mobilizado pela crítica de esquerda da época tende a reduzir o polo adversário com o objetivo de subverter as posições de domínio estabelecidas.

Por seu turno, a análise dos textos de Paulo Emilio revela uma estratégia, não necessaria-

mente consciente, de negociação entre os polos em disputa com o fim de afirmar uma posição de articulador geral, a que a sua trajetória autorizava. De toda forma, com a emergência dos cinemanovistas em 1960, mobilizados em torno da bandeira do cinema moderno, bem como com a legitimação do cinema brasileiro enquanto objeto de reflexão totalizante, a correlação de forças no campo tende a se rearranjar, dando lugar a novas oposições e a outras formações discursivas.

Referências

- ANHEMBI. São Paulo: [s. n.], 1950-1962.
- ALAMBERT, Francisco; CANHETE, Polyana Lopes. **As bienais de São Paulo**: da era do museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.
- AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectivas; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.
- BARBOSA, Neusa. **Rodolfo Nanni**: um realizador persistente. São Paulo: Cultura, fundação padre Anchieta: Imprensa oficial, 2004. (Coleção aplauso cinema Brasil).
- BAZIN, André. **Bazin on global cinema, 1948-1958**. Translated and edited by Bert Cardullo. Austin: University of Texas Press, 2014.
- BAZIN, André. O mito de Stálin no cinema soviético. *In*: **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018a. p. 64-80.
- BAZIN, André. O western ou o cinema norte americano por excelência. *In*: **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018b. p. 257-268.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (as ideias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BLANCO, Alejandro. JACKSON, Luiz Carlos. **Sociologia no espelho**: ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970). São Paulo: Editora 34, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção, crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008a.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas** – São Paulo: Perspectiva, 2009.

- CANDIDO, Antonio. Informe político. *In*: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emilio: Um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 55-71.
- CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). *In*: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983. p. 189-297.
- CATANI, Afrânio Mendes. O romance do gato preto: Carlos Ortiz e a história do cinema brasileiro. *Estudos de cinema e audiovisual* - SOCINE, São Paulo, ano VIII, p. 372-383, 2012.
- CAVALCANTI e o Brasil. **Anhembi**, São Paulo, ano II, v. 2, n. 20, p. 283-284, jul. 1952.
- CURSO de cinematografia patrocinado pela prefeitura de S. Paulo. **Anhembi**, São Paulo, ano II, v. 7, n. 19, p. 188-190, jun. 1952.
- DUARTE, Benedito Junqueira. Ainda "O cangaceiro". **Anhembi**, ano III, v. 10, n. 29, p. 407-408, abr. 1953.
- DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- EIKHENBAUM, Boris. A teoria do método formal. *In*: EIKHENBAUM et alii. **Teoria da literatura**. Formalistas Russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- ESPETÁCULOS para estudantes. **Anhembi**, ano III, v. 12, n. 36, p. 587, nov. 1953.
- FUNDAMENTOS: REVISTA DE CULTURA MODERNA. São Paulo: 1948-1955.
- GALVÃO, Maria Rita. Cinema brasileiro: 1930-1964. *In*: **História geral da civilização brasileira**. III. O Brasil Republicano. 4. Economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1997.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. A ópera de cavalo e do pobre. *In*: MIRANDA, Marcelo; CICCARIANI, Rafael (org.). **Revista de cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. v. 1, p. 263-266.
- GOMES, Paulo. Emilio Sales. Ante-estreias francesas. *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a. v. 1, p. 96-100.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. Arte e apologética. *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b. v. 1, p.193-197.
- GOMES, Paulo. Emilio. Sales. As ideias de Malraux. *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981c. v. 1, p. 219-221.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. Funções da cinemateca. *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981d. v. 1, p. 95-98.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. Inocência do cinema. *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981e. v. 1, p. 154-157.
- GOMES, Paulo. Emilio Sales. Mitologia e verdade. *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981f. v. 1, p. 379-383.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. O homem Eisenstein. *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981g. v. 1, p. 227-232.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. O pensamento de Eisenstein. *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981h. v. 1, p. 233-237.
- GOMES, Paulo Emilio. Sales. O poder do cinema: um mito? *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981i. p. 388-392.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. Os amantes ultrajados (I). *In*: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981j. v. 2, p. 161-165.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. Os festivais de cinema de 1949. Ladri di Biciclette. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 fev. de 1950.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. Veneza 52. Seleções anglo-saxônica e oriental. **Anhembi**, ano III, v. 9, n. 26, p. 392-399, jan. 1953.
- LUCAS, Fábio. Sobre a crítica do cinema. *In*: MIRANDA, Marcelo; CICCARIANI, Rafael (org.). **Revista de cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 205-209.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever; a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro da década de 1950. **Revista brasileira de história**, São Paulo, v. 28, n. 55, p. 19-40, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do discurso**. Campinas: Martins Fontes, 1997.
- MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. 9. ed. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. (Neurose, v. 1).
- O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo: Grupo Estado, 1875-.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- OTTONI, Décio Vieira. **O cinema, a crítica e a bilheteria**. Diário Carioca, 23 de outubro de 1952, p. 7.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Realismo: eis a solução! *In*: MIRANDA, Marcelo; CICCARIANI, Rafael (org.). **Revista de cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. v. 1, p. 155-167.
- PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. **Lasar Segall**: arte em sociedade. São Paulo: Cosac Naify: Museu Lasar Segall, 2008.
- PONTES, Heloisa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. Paulo Emilio quando jovem. *In*: CALIL, Carlos Augusto; Machado, Maria Teresa (org.). **Paulo Emilio: Um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 15-26.

RAMOS, José Mário Ortiz **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RENATO, Sérgio. **Bráulio Pedroso**: audácia inovadora. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

REVISTA DE CINEMA. Minas Gerais: [s. n.], 1954-1957 / 1961-1964.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte e cultura. Pesquisa e coordenação Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Na Cinelândia paulistana**. Organização, introdução e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. **Cinema e verdade**: Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de verdade. Organização de Flora Cristina Bender e Ilka Bruhilde Laurito. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.

SALLES, Fritz Teixeira de. Conteúdo e forma no cinema (parte 2). *In*: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (org.). **Revista de cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 145-154.

SAMPAIO, Helena. **Evolução do ensino superior brasileiro (1808-1990)**. Documento de Trabalho 8/91. São Paulo: Núcleo de Pesquisa sobre Ensino Superior da Universidade de São Paulo, 1991.

SCHWARZ, Roberto. A imaginação como elemento político. *In*: CALIL, Carlos Augusto; Machado, Maria Teresa (org.). **Paulo Emilio**: Um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emilio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOUZA, Miliandre Garcia. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

STAIGER, Janet. **Interpreting films**: studies in the historical reception of american cinema. New Jersey: Princeton, 1992.

UCHÔA, F. R. O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66). **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v. 24, n. 2, 2017.

VIANY, Alex. A função do crítico de cinema. **Fundamentos**: Revista de cultura moderna, São Paulo, ano IV, n. 25, p. 27-29, fev. 1952.

VIANY, Alex. O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico *In*: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (org.). **Revista de cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. v. 1, p. 103-114.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZANATTO, Rafael Morato. Linguagem, estilo e expressão social: Paulo Emilio Sales Gomes em trans-formação (1946-53). *In*: ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara (org.). **Paulo Emilio**: legado crítico. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP: Cinemateca Brasileira, 2017.

Thiago Turibio

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; mestre em História Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em São Gonçalo, RJ, Brasil. Professor do Colégio Pedro II (CP2), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Endereço para correspondência

Thiago Turibio
Colégio Pedro II
Departamento de História
Campo de São Cristóvão, 177
São Cristóvão, 20921-903
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.