

CRÍTICA DO CINEMA

PERCURSOS E PRÁTICAS

PAULO CUNHA E MANUELA PENAFRIA (EDS.)



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

Uma crítica cinematográfica desde suas raízes, desde o presente, através de um olhar crítico, sempre podem ser traçadas com absoluta nitidez.

CRÍTICA DO CINEMA

PERCURSOS E PRÁTICAS

PAULO CUNHA E MANUELA PENAFRIA (EDS)

Ficha Técnica

Título

Crítica do Cinema
Percurso e práticas

Editores

Paulo Cunha
Manuela Penafria

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-820-9 (papel)
978-989-654-822-3 (pdf)
978-989-654-821-6 (epub)

Depósito Legal

495627/22

DOI

10.25768/22-00003

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2022

© 2022, Paulo Cunha e Manuela Penafria.

© 2022, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Apresentação	9
Paulo Cunha & Manuela Penafria	
Paulo Emílio Salles Gomes: cenas históricas e gestos da crítica	11
Pedro Plaza Pinto	
Manuel de Azevedo: um crítico em marcha	31
Paulo Cunha	
Imagens do cinema. O discurso visual na imprensa cinematográfica da década de 1930: fotografia, ilustração e fotomontagem	49
Joana Isabel Duarte	
<i>Nordeste: Cordel, Repente, Canção</i> (1975) de Tânia Quaresma e a recepção crítica de Jean-Claude Bernardet na imprensa alternativa	75
Margarida Maria Adamatti	
Crítica e cinefilia na nuvem digital: segundo nascimento ou segunda morte?	97
Luís Mendonça	

Apresentação

O livro *Crítica do Cinema – Percursos e práticas* resulta de um Seminário que decorreu online por iniciativa do Grupo de Artes do LabCom-Comunicação e Artes, da Faculdade de Artes e Letras, e do Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior, a 21 de maio de 2021.

Sendo a crítica do cinema a temática a discutir, o Seminário promoveu o diálogo nas seguintes linhas temáticas: a(s) teoria(s) do cinema e a Crítica; a crítica de cinema, os movimentos cinematográficos e cinema de autor; a crítica enquanto género literário; as particularidades estilísticas e argumentos do discurso crítico; a recepção da crítica e novos modos de cinefilia através dos meios digitais.

No presente livro reunimos as comunicações de investigadores portugueses e brasileiros apresentadas nesse Seminário que se dividiram em duas mesas: na primeira, as intervenções abordaram os percursos singulares de críticos brasileiros e portugueses, enquanto na segunda, o diálogo centrou-se nas práticas em torno da crítica cinematográfica e da cinefilia.

No texto “Paulo Emilio Salles Gomes: cenas históricas e gestos da crítica”, Pedro Plaza Pinto aborda, de modo panorâmico, a vida e trabalho do crítico, fundador e conservador da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), propondo uma espécie de síntese histórica da sua crítica de cinema e intervenção cultural.

Em “Manuel de Azevedo: um crítico em marcha”, Paulo Cunha apresenta alguns momentos-chave do percurso de Manuel de Azevedo (1916-1984), um intelectual português com importante reflexão publicada ao longo

das décadas de 1940-50 e também um ativista em diversos sentidos, do cineclubismo a outras diversas formas de associativismo.

Joana Isabel Duarte apresenta, em “Imagens do cinema: ilustração e fotografia nas revistas de cinema da década de 1930”, resultados de uma investigação inédita sobre as imagens das revistas especializadas em cinema da década de 1930, observando um uso da imagem particularmente expressivo e regular, por vezes com a colaboração de artistas e ilustradores que assumiam um papel primordial na identidade visual de alguns destes periódicos.

Em “*Nordeste: Cordel, Repente, Canção* (1975) de Tânia Quaresma e a recepção crítica de Jean-Claude Bernardet na imprensa alternativa”, Margarida Adamatti aborda como estudo de caso as particularidades da crítica de Jean-Claude Bernardet ao filme *Nordeste: Cordel, Repente, Canção* (1975), de Tânia Quaresma.

A fechar este livro, “Crítica e cinefilia na nuvem da informação: segundo nascimento ou segunda morte?”, por Luís Mendonça, resgata a sala de cinema como lugar primordial da experiência cinematográfica. E, também, um lugar promotor de um discurso mais crítico.

Por fim, queremos deixar uma palavra de agradecimento à Dra. Cristina Lopes, pelo excelente trabalho gráfico na identidade visual do evento e na paginação deste volume.

Paulo Cunha & Manuela Penafria

PAULO EMÍLIO SALLES GOMES: CENAS HISTÓRICAS E GESTOS DA CRÍTICA

Pedro Plaza Pinto

Universidade Federal do Paraná e grupos de pesquisa do CNPq "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação" e "CineArte"

1. Intróito

É tarefa inglória abordar de modo panorâmico a vida e trabalho do crítico, fundador e conservador da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), para além de problemas específicos que têm seus graus mais ou menos focalizados de desenvolvimento temporal. Todavia, este escrito propõe uma espécie de síntese histórica do assunto que é a crítica de cinema e a intervenção cultural do renomado intelectual. A construção biográfica não é o foco. A proposta é nos determos sobre a expressão de uma narração paradigmática acerca de pontos nodais da trajetória.

Muitas informações interessantes e dados laterais vão ficar apenas indicados porque trata-se de um percurso denso em acontecimentos e complexo em relações, que se estende entre os anos 1930 e 1970. Paulo Emílio foi crítico de cinema de 1941 ao final da vida. Ainda jovem, em 1935, foi preso pela ditadura do Estado Novo (1937-1946) de Getúlio Vargas. Em 1975, quarenta anos depois, continuava o combate contra a censura e a ignorância, agora de outra ditadura, a de 1964 agravada pelo Ato Institucional de número 5 de 1968 que fechara o Congresso Nacional e aumentara o ataque às liberdades individuais e de oposição (Pinto, 2017).

Nesse período, Salles Gomes compôs uma frente de resistência com parceiros junto à Editora Paz e Terra e publicou notas na imprensa alternativa, conhecida como “imprensa de David”, apelido que aponta para a narrativa da história bíblica de David e Golias.

No presente artigo, a apresentação e a abordagem do eminente crítico e escritor brasileiro não se justificam ou se modelam pelo lado da história de vida ou pela tradicional biografia. O tanto de biografia para mais alguns decênios foi realizado com muita pertinência e árduo trabalho por José Inácio de Melo Souza para o livro *Paulo Emílio no Paraíso* (2002).

O lançamento da extensa biografia no começo do século XXI abriu um espaço de discussão acerca da cronologia de vida e trabalho do crítico. Biógrafo e colegas que trabalharam com Paulo Emílio Salles Gomes discutiram um bom arranjo cronológico do seu curso de vida. Souza o divide em cinco partes: (1) da estréia como jovem escritor modernista no Lyceu Nacional Rio Branco em 1933 ao exílio e retorno da Europa conflagrada em 1939; (2) da volta ao Brasil, o ingresso na USP, a publicação da revista *Clima*, os primeiros passos do Clube de Cinema de São Paulo, até o retorno para a Europa com o final da Guerra, em 1946; (3) da vida em Paris como estudante, pesquisador e correspondente do Clube de Cinema de São Paulo, crítico de cinema e correspondente de *O Estado de São Paulo*, até o retorno definitivo para o Brasil em 1954; (4) do retorno da Europa para criar o projeto de autonomização da Cinemateca Brasileira em relação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, com intensa e reconhecida mobilização em torno da instituição, até a grave crise da Cinemateca antes e após o Golpe civil-militar de 1964. O biógrafo marca 1966 como o ano de estreitamento dos caminhos para a Cinemateca, quando já há pouca esperança de mantimento mais estável do projeto; (5) do período como professor e intelectual de presença pública nos anos de resistência ao autoritarismo implantado, até a definitiva contribuição à literatura como escritor de novelas no período que precede a sua morte ainda jovem (Souza, 2002).

Maria Rita Galvão publicou a convite uma espécie de “crônica histórica” do crítico para o periódico da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF), *Journal of Film Preservation*. Galvão foi uma das mais renomadas entre as pesquisadoras e pesquisadores que emergiram do trabalho de Salles Gomes enquanto orientador e incentivador de pesquisas históricas sobre o cinema brasileiro. Colaboradora próxima do crítico e professor no período da sua última década de vida, Maria Rita Galvão propôs um diálogo com a biografia escrita por Souza ao qualificar os cinco períodos de acordo com vieses que os demarcam: jovem conduzido pela política; estudante universitário e crítico de cinema em *Clima* e no *Clube de cinema*; “homem cultivado” e intelectual em contínua formação no período europeu; intelectual “maduro” e de vida própria da cinemateca; última etapa como professor, crítico e escritor (Galvão, 2004: 53-55). A autora não contesta a divisão da biografia escrita por Souza. É sabido que teve a sua parcela, inclusive, de contribuição ao trabalho desenvolvido com todo o apoio da Cinemateca Brasileira e de muitos outros pesquisadores. Todavia, mesmo que classifique a monumental biografia como um “texto denso, confiável, detalhado”, acaba por discutir o tanto de frustração que instila, “talvez por causa das informações que omite”, e também, paradoxalmente, por causa do tanto de acúmulo que não se utiliza de flexibilidade e humor inventivo. Essas foram armas do biografado, não do biógrafo. (ibidem: 55).

Afinal, a narrativa de vida do crítico que criou a Cinemateca Brasileira e que foi reconhecido internacionalmente como grande conhecedor do cinema, tem seu aspecto fragmentário, com idas e vindas de viajante incansável, com lances famosos a cada passo e em seu tempo, com presença em acontecimentos marcantes para o campo do cinema e para a intelectualidade, além da comunhão de trabalho e projetos com parceiros e camaradas de vida. O caráter fragmentário e a origem modernista, o perfil profissional de crítico universitário, estudioso e perito em cinema, conservador de cinemateca, fazem da história de vida de Paulo Emílio Salles Gomes um tanto mirabolante e inapreensível. Olga Futemma, arquivista e ex-diretora da Cinemateca

Brasileira, estudou a forma de apresentação do trabalho pelo lado do arquivo do crítico hoje depositado. No seu turno, dado o extenso inventário da biografia de Souza, a dissertação de Futemma (2006) criou uma vertente pioneira que articulou detalhamento da cronologia do trabalho do crítico ano a ano com rigorosa discussão sobre o seu material e com um planejamento de exposição dos documentos do crítico em base de dados disponível na rede mundial de computadores, no sítio da Cinemateca Brasileira.

Zulmira Ribeiro Tavares definiu com clareza o campo de hipóteses que dominam o presente escrito. Em texto de apresentação à primeira coletânea de textos do crítico publicada após a sua morte, Tavares identificou a narrativa biográfica como construção de um “eu narrador e agenciador de realidades” que é o meio de definição do percurso “Brasil-Cinema-Mundo-Brasil” no qual cada momento contém o seguinte. Entre “fantasia-desvio da realidade” criticável por Salles Gomes e “imaginação produtiva” do crítico, cria-se “um imaginário enraizado no e tecido pelo pormenor concreto”:

Entre o menino “careteiro” e falador da infância e o conferencista hábil e expressivo da maturidade, residem os tempos e espaços da produção crítica e criativa de Paulo Emílio, entendidas como ação: gesto público, expressão oral, registro escrito. Um “eu” narrativo que, a medida que incorpora e produz, reorganiza e repensa francamente os dados da própria individualidade como parte real em um processo de conhecimento. (Tavares, 1980: 19)

A “verdade” do passado reconstruído pelo ato de memória sustenta uma relação de mútua projeção entre presente e passado. O estabelecimento do relato de uma memória factual é conduzido por uma ética do presente, não como adequação entre “palavras” e “coisas”, conforme a reflexão de Gagnebin (2006: 39) sobre testemunho, memória e verdade histórica. O crítico e conservador tinha plena consciência de que narrar-se era estabelecer um viés a mais de intervenção, principalmente dado o amplo reconhecimento que obtinha. Por exemplo, quando chegou a hora do Cinema Novo, foi apontado por Glauber Rocha como o “Papa” da Cinemateca (Rocha, 2004:

318). Ao lado de Alex Viary e Walter da Silveira, Paulo Emílio foi um dos críticos que participaram, novamente segundo o cineasta e também crítico Glauber Rocha, do “processo formativo do cinema brasileiro” (ibidem: 103).

A expressão dessa forma de trabalho intelectual no miolo do século XX é a de uma vida dedicada ao cinema num país periférico, mas também com as suas contribuições ao internacionalismo dos arquivos fílmicos. E quando? Do entre guerras ao final do pacto do pós-guerra. Faleceu em 1977, antes que a sociedade da telemática viesse a ser vigente em todas as suas consequências e que o neoliberalismo alçasse completamente o seu voo de morte sobre esse mesmo mundo capitalista periférico.

2. Gestos e cena da descoberta do cinema

Diante do espanto pela proliferação de linhas da história do trabalho de Paulo Emílio, é importante também estabelecer marcos temporais mais articulados com a presença pública do crítico. Escolhemos abordar a expressão de intervenção e da produção do lugar da crítica através do estudo sobre como os gestos de Paulo Emílio Salles Gomes são repercutidos na definição que ele próprio extrai do seu trabalho e da sua atuação narrada. A questão do gesto e da forma de expressão do sujeito tem lugar na teoria da história, do teatro e do drama no século XX. Segundo Sarrazac, a partir de Strindberg e de outros dramaturgos, “a vida não aparece a não ser na iluminação retrospectiva da morte e numa óptica testamentária” (Sarrazac: 2013: 118).

Inicialmente, focalizamos Paulo Emílio Salles Gomes de forma sumária com alguns dos gestos implicados no experiente crítico lembrando os anos de juventude antes da prisão pela polícia política do Estado Novo. Filho da elite média de família abastada, desde o liceu, já bem jovem, ingressou na vida literária da São Paulo, onde são muito reconhecidos os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922. A base documental do corpus de textos que relata esse encontro e momento decisivo é ampla e difusa. No presente artigo, não abordaremos como se constituiu essa documentação. Todavia, é importante pontuar que é uma espécie de memorialismo tático que aparece principalmente no começo dos anos 1960 (“Um discípulo de Oswald em

1935”; “Cinematoteca e briga”; “Variação do enterrado vivo”), mas também são destacáveis as entrevistas rememorando a juventude que acontecem na década seguinte (Carone; Benevides), algumas publicadas postumamente, e mesmo depoimentos próprios (“Homenagem a Plínio Süssekind Rocha”; “Festejo muito pessoal”). Infelizmente, não será o caso comentar os documentos no nível formal e do estilo verbal, em trechos em primeira pessoa que começaram a aparecer em artigos nos anos anteriores, na promoção dos festivais “histórias do cinema” dentro do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*. São textos e falas que narram e imaginam a própria história de algum modo, com objetivos que gostaríamos de esclarecer. Alguns desses materiais podem ser encontrados em recentes coletâneas brasileiras organizadas por Carlos Augusto Calil.

O período mais remoto a ser referido é o da criação da revista *Movimento*, feita no Lyceu Nacional Rio Branco em 1934 ao lado do amigo de vida inteira, Décio de Almeida Prado, que se tornou um dos mais importantes críticos e historiadores do teatro brasileiro, além de ter sido mais tarde editor do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* por uma década, desde o projeto até o ano de 1966.

Salles Gomes está também relacionado com o grupo da sua juventude ligado à Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais e à revista *Clima*, críticos e escritores que vão ocupando espaços importantes de trabalho, cada qual em sua área a partir de certa divisão por especialização: Antonio Candido na literatura, Décio de Almeida Prado no teatro, Lourival Gomes Machado nas Artes Plásticas. Gilda de Mello e Souza, em todos os setores e mais em moda, é a exceção. Trata-se do grupo formado de modo autônomo no começo dos anos 1940.

Em termos de participação e atuação política direta, o crítico de cinema do grupo era o mais experiente. Pertencente à Juventude Comunista em 1934, Paulo Emílio participara como orador em comícios. Fora membro destacado com contatos com o sindicato dos ferroviários e participa da famosa expulsão de fascistas integralistas da Praça da Sé, em São Paulo, conhecida como

Batalha dos Galinhas Verdes pelo fato dos fascistas exibirem seus ridículos uniformes de cor verde e se evadirem covardemente do local do comício. Na ocasião, um gesto adjacente importante incorporado à memória do crítico sobre esse período até 1937, que ele denomina a sua “idade de ouro”, foi realizado por um integralista que alvejou também covardemente pelas costas e matou um amigo de militância de Salles Gomes, o estudante Décio Pinto de Oliveira. O acontecimento vai retornar com destaque nas entrevistas memorialistas e se tornar um marco para o seu relato pessoal de engajamento e participação política. A expulsão dos fascistas da Praça da Sé, o assassinato do camarada, a participação no tardio clube modernista Quarteirão definem a época de ouro do jovem admirador de Eça de Queiroz, Aprismo, Rússia e Oswald de Andrade, de quem Paulo Emílio apontou-se discípulo por esta época (“Um discípulo de Oswald em 1935”).

Para a vida efetiva no cinema, tudo se define, entretanto, com a fuga da prisão do Estado Novo após um ano e meio, seguida do exílio em Paris. Na França, o contato com novos mundos do cinema, da política e do teatro definem o contorno final do período formativo antes do retorno ao Brasil. Acompanha com atenção os processos de Moscou, nos quais se torna especialista e que o afastam da militância no Partido Comunista. Fica amigo de Andrea Caffi e Victor Serge, revolucionários internacionalistas que participaram da Revolução Russa (1917) e faziam a crítica do Estalinismo. Paulo Emílio se torna uma espécie de socialista libertário despertado pelas idéias do revolucionário italiano de origem russa, Caffi, ligado ao grupo *Giustizia e Libertà*, fundado em Paris em 1929 por Carlo Rosselli como grupo de resistência ao regime fascista italiano de Mussolini. Caffi realizava debates com grupos de estudantes em mesas de cafés e produzia a crítica anti-estalinista pela conversa com intelectuais exilados.

Na França, Paulo Emílio também conhecera Plínio Sússekind Rocha, professor de Física em período de estudo e cinéfilo da época do cinema silencioso, escritor e animador do *Chaplin Club*, que funcionou no Rio de Janeiro no final dos anos 1920. Ficar amigo do mestre cineclubista, ainda que reticente como Sússekind Rocha, levava Paulo Emílio ao conhecimento mais extenso

do cinema durante o primeiro período francês. O jovem exilado deixou relações para um retorno no após Guerra, quando continuou seus cursos já como bolsista, frequentando a Cinemateca Francesa e se tornando efetivamente um especialista em cinema. Já no primeiro período durante o *Front Populaire* (coligação de esquerda, 1936-1938), frequentara o *Le Cercle du Cinéma* levado por Plínio, um cineclube criado e animado por Henri Langlois e Georges Franju. Com as visitas de Décio de Almeida Prado ao amigo exilado, frutificou neste final dos anos 1930 a idéia de criar um clube de cinema em São Paulo.

O retorno de Paulo Emílio a São Paulo com o avanço da guerra nos traz os anos do clube de cinema logo fechado pela polícia política do Estado Novo (1940), os anos da revista *Clima* (1941-1944), do curso de Salles Gomes na então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (1942-1944). Realizações de uma geração na qual Paulo Emílio se encaixou como o especialista em cinema, mas também a mais experiente liderança política. Não será possível abordar neste curto escrito, mas há todo um discreto gestual do grupo de *Clima*. Um exemplo está em foto de 1945, dos amigos na Praça da República ao redor da cadeira onde Antonio Candido segura nas mãos e aponta a sua tese “O Método crítico de Sílvio Romero”, que fora apresentada à Universidade de São Paulo naquele ano. Os amigos fazem gestos excessivos, teatrais, brincando com o interesse sobre o objeto. É uma resposta jocosa ao epíteto provocativo de Oswald de Andrade dirigido pelos jornais aos jovens e exigentes *scholars*: “chato boys”. A revista *Clima* foi marcante na cultura modernista tardia. Apresenta os mais preparados e peritos estudiosos em seus terrenos propondo uma renovação da crítica (Souza, 1979). No viés de Antonio Candido, configurava-se a renovação para além da poligrafia, como crítica integral, a um só tempo observando os elementos histórico, social, estético e psicológico das obras (Candido, 2010; 2000).

Paulo Emílio formou-se e foi orador da sua turma. Não muito tempo depois, retornou para a França com o final da Segunda Guerra e foi viver quase nove anos até 1954, se formando como especialista e realizando a sua pesquisa sobre o cineasta Jean Vigo. Vai, afinal, publicar o livro-gesto com o

nome do diretor, livro de perito que reúne informações, cria hipóteses e examina a vida do jovem realizador morto precocemente. O que está sendo forjado com o livro é a prática de uma idéia de movimento de cultura cinematográfica que está implicada nas “tarefas” do conservador-chefe de uma cinemateca. Com o lançamento do livro *Jean Vigo* em 1957, na França, Paulo Emílio Salles Gomes sacramenta o seu prestígio internacional como especialista e metódico pesquisador. O prestígio tem origem na atuação de Paulo Emílio Salles Gomes desde a segunda viagem para a França junto ao movimento renovador da cultura cinematográfica cineclubista, quando começara a publicar, com Henri Storck, no início dos anos 1950, textos e artigos sobre Vigo. Tal momento fixa a reputação de especialista, em continuidade com a presença na revista *Clima*. É também o período no qual Salles Gomes acompanha discussões de adensamento teórico e epistêmico do cinema com a emergência da filmologia e com a formação de uma sessão de estudos históricos da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos.

O trabalho de recolha, compra e envio de películas para a ampliação do acervo da então Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo marcou os primeiros anos da década de 1950. Completa o panorama a presença decisiva do pesquisador nos quadros da federação de arquivos, antes e depois de seu retorno definitivo da Europa em maio de 1954 para dirigir o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. Portanto, a volta de Salles Gomes ao Brasil era muito aguardada, sendo nítida a sua marca na realização do festival, evento que contou com a maior retrospectiva até então realizada sobre a obra de Erich Von Stroheim e marcou época na cidade de São Paulo. Ressaltemos, por exemplo, a presença e contribuição de André Bazin ao evento.

Logo, Paulo Emílio estimulou a modernização da preservação, da pesquisa histórica, do pensamento e do conhecimento do cinema desde os primeiros tempos do Clube de Cinema de São Paulo, de *Clima*, mas principalmente após o segundo retorno da França. A continuidade deste trabalho nos anos seguintes terá como tribuna a coluna de cinema do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, entre 1956 e 1964. Contudo, já era notável um

novo giro além do trabalho de perito em cinema em termos genéricos. Paulo Emílio Salles Gomes vai preparar o novo gesto na sua intervenção no jornal *Brasil, Urgente*, hebdomadário dos padres dominicanos com ação social e amplamente distribuído no Brasil em 1963. Empastelado pelo Golpe de 1964, o jornal apresentava uma vocação renovadora nos quadros do catolicismo. O crítico escreveu para o periódico entre março e julho de 1963 em busca de um público leitor fora do estrito campo profissional do cinema. Apresentou-se apenas no quarto número como alguém que cuidava da Cinemateca Brasileira. Desenhava-se, assim, o novo gesto, radical, de defesa da dedicação integral ao cinema brasileiro, defesa que se torna mais enfática na década seguinte. Tal assunção não será tratada aqui em detalhes. Todavia, é importante anotar que causou polêmica e foi denominada ironicamente pelo próprio crítico nos anos 1970 como a sua fase jacobina na defesa dos estudos do cinema brasileiro.

3. Um estudioso de cinema brasileiro e as suas intervenções decisivas

Há dois principais marcos que delimitam temporalidades envolvidas, do ontem que se projeta sobre a narrativa do momento, do dia de hoje que é o tempo da fala do crítico sobre a sua formação intelectual e no cinema. Quando, nos anos 1960 e 1970, Paulo Emílio Salles Gomes define-se ou é instado a contar sobre a sua “idade de ouro”, aparece a sobreposição com os anos 1930 e 1940, da juventude comunista e modernista, de prisão, exílio e retorno ao Brasil para ser aluno da nascente Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo.

Deste período, Paulo Emílio guarda e expõe a descoberta do cinema operando já sobre o novo giro de modernização no final dos anos 1950. É o momento em que o quarentão obstinado por uma cinemateca moderna em São Paulo participa do comitê diretor da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos como vice-presidente enquanto conduz a Cinemateca Brasileira para um processo de autonomização em relação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (Correa Júnior, 2010). Ao narrar momentos de seu próprio trabalho pretérito em artigos para alguns dos periódicos nos quais escrevia,

Paulo Emílio Salles Gomes implica-se com as tomadas de consciência: primeiro, a descoberta do cinema; segundo, a dedicação integral ao cinema brasileiro. São as duas formas de criar uma cena de transfiguração e tomada de consciência. Primeiro, sobre cinema a partir do conhecimento do mestre Plínio Süsseskind Rocha durante o exílio. Depois, a descoberta do cinema brasileiro que o crítico desenha como sendo outro processo pelo qual passou desde que estreara como crítico de cinema em 1941 na revista *Clima*. Essa estratégia de combate tem lugar como ataque à mentalidade importadora que o crítico identificou presente no meio cinematográfico brasileiro.

Nos anos 1970, o próprio crítico vai acentuar o gesto de valorização do estudo e do gosto pelo cinema brasileiro, inclusive por aquilo que ele definiu como “a alegria do mau filme”, no desenvolvimento da arte de não gostar que carrega consigo o pensamento sobre o cinema com o qual podemos partilhar uma realidade imediata. Trata-se daquilo que ele próprio denominou atitude “jacobina”, radical, de desprezar o consumo de atualidade cinematográfica importada. Não é possível explorar em detalhes os gestos que compõem o quadro do começo dos anos 1970 e que balizaram a frente de resistência intelectual aglutinada na revista *Argumento* (1973-1974), órgão da imprensa alternativa. O período envolve novamente a ignorância e a censura da ditadura implantada que trouxe ameaças ao contrato de professor com a Universidade de São Paulo. Tal ameaça foi denunciada por Salles Gomes e gerou reações solidárias entre cineastas e escritores.

O relato do próprio crítico sobre a sua descoberta do cinema e da conservação de filmes *brasileiros* têm muito de tático e se definiu inicialmente quando ele percebeu a emergência de uma geração nova na crítica e na realização no período brasileiro que é conhecido como nacional-desenvolvimentismo, dos anos da construção de Brasília e do lema “50 anos em 5” do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961). Período do cinema independente em crescimento, da obra inicial do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Anos de notícias de renovação no cinema francês. Anos de muita agitação na Cinemateca, com cursos, palestras, mostras, articulação política e artigos escritos para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*.

Trata-se do momento em que se gesta o Cinema Novo no Brasil, da emergência de jovens críticos e novos interessados em cultura cinematográfica, grupo que a Cinemateca Brasileira aglutina e divulga com suas mostras. Um tanto desse clima está presente na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, realizada em novembro de 1960. Percebendo a entrada em cena de novos atores na crítica, espaço que o próprio Paulo Emílio preparara também dentro da Cinemateca, “o” crítico dá seus recados, os principais sempre traduzidos através da sempre engraçada e auto-irônica narrativa de si. O que organiza a memória? O passo além da ignorância, o ato de desasnar-se, de ganhar instrução, de tomar conhecimento.

É importante contextualizar o clima de novidade na crítica especializada em cinema no Brasil dos anos de 1959 e 1960. Tal clima, inclusive, ganha repercussão em Portugal através de laços de cinefilia e cineclubismo. Num primeiro momento, a revista *Celulóide* recebe notícias e textos do Brasil. Verifica-se a presença de textos de Walter Hugo Khouri, do próprio Salles Gomes, de Almeida Salles, de Gustavo Dahl, Alex Viany e do cineclubista oriundo da cidade de Ribeirão Preto, Rubens Francisco Lucchetti. Do lado da crítica portuguesa, Fernando Duarte e Carlos Vieira repercutem o clima de transição do período nacional-desenvolvimentista na crítica brasileira. Vieira, correspondente da revista no Brasil, foi também organizador e animador do movimento cineclubista em São Paulo, responsável por apresentar a crítica brasileira e o movimento cineclubista na revista *Celulóide*.

A Cinemateca Brasileira oferecera em 1958, ao longo do ano, o I Curso para Dirigentes de Cineclubes. Na sequência, houve um adensamento da promoção de séries de festivais do cinema centrados na difusão dos filmes. Os festivais “histórias do cinema” em geral eram organizados em parceria pela Cinemateca Brasileira e pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A realização em conjunto envolvia a liderança, no Rio de Janeiro, do crítico Moniz Vianna. Em São Paulo, a intervenção foi articulada com textos publicados no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de*

São Paulo. O objetivo declarado era a ampliação da sensibilidade moderna sobre o cinema, entretanto conectado com as tarefas mais simples de apoio ao conhecimento através dos filmes como é o caso de promover acesso às películas e ao conhecimento para manipulá-las e projetá-las.

Neste momento, houve a conexão clara com os anos 1940 da revista *Clima* pelo fato de que Décio de Almeida Prado dirigia o suplemento que fora projetado pelo crítico literário Antonio Candido. Salles Gomes ocupava espaço nas páginas compartilhadas com o melhor da intelectualidade no *Suplemento Literário* que, assim como I Festival Internacional de Cinema do Brasil, também marcou época (Weinhardt, 1987; Lorenzotti, 2007). A pesquisadora Heloísa Pontes abordou de modo aprofundado essa conexão pela chave da sociologia da intelectualidade urbana vivente na São Paulo do após Guerra. Não eram mais os jovens admiradores dos rapazes e moças da Semana de Arte Moderna de 1922. Tratava-se, agora, do conjunto de críticos e pesquisadores renomados em suas áreas de atuação diante de um novo turno de modernização do país subdesenvolvido.

Das séries de artigos escritos por Paulo Emílio Salles Gomes para apoiar os festivais, destaca-se o envio para o número 18 da revista portuguesa *Celulóide* do texto inicialmente publicado no catálogo do Festival *História do Cinema Francês* da Cinemateca Brasileira e intitulado “Ideologias cinematográficas francesas”. O procedimento dialógico transatlântico enriquece a perspectiva e marca o período imediatamente anterior à preparação e realização da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica em 1960, dado que vai igualmente repercutir no cineclubismo português como sinal de renovação e da busca de um novo cinema.

Em outros termos, o grupo de críticos da Cinemateca, experientes ou iniciantes, utilizou-se da realização dos festivais “História do cinema” para articular cineclubes, comissões, contatos internacionais, conceitos e discussões que expuseram as deficiências e as potencialidades do ambiente local, em especial sobre a crítica e sobre a realização. A mobilização desejada

por Rudá Andrade, Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes na Cinemateca Brasileira trouxe o trabalho em conjunto com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A realização da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica foi preparada por uma série de escritos publicados no *Suplemento Literário* por Salles Gomes. Particularmente, o artigo “Uma nova crítica?” e o artigo-tese “Uma situação colonial?” foram produzidos como tentativa de delimitar os problemas e as condicionantes da situação brasileira. A crítica e o trabalho de conservação são percebidos na conjuntura mais ampla do cinema brasileiro para caracterizar o “triste panorama”. Mesmo depois da realização da convenção, o evento continua sendo comentado e ganha imensa repercussão, em parte em função do eficaz trabalho de divulgação pela Cinemateca, conforme podemos notar pelas pastas arquivadas cuidadosamente e hoje depositadas na instituição. As notícias da convenção foram espalhadas pelo país.

Um ponto deslindado pelo artigo sobre a crítica é o de que os críticos de cinema, diferentemente dos críticos das áreas de literatura ou artes plásticas, não estabeleciam um diálogo a ponto de construir uma crítica que pudesse receber a alcunha de nacional. Rio de Janeiro e São Paulo são capitais consideradas espécies de ilhas que aos seus modos contribuiriam para a excessiva regionalização e para o fraco intercâmbio. Duas das principais causas seriam de natureza profissional: a falta de formação para aprofundamento pelo jornalista escolhido e a excessiva mudança e inconstância das seções de crítica de cinema dos jornais. Tais obstáculos atrapalhavam a posição de crítico de cinema profissional pois, geralmente, um iniciante que não permaneceria muito tempo diante da tarefa. O artigo sobre a “nova crítica” também nomeia e caracteriza de forma sumária a origem da moderna crítica de cinema entre os mestres do *Chaplin Club*, Plínio Sússekind Rocha e Octavio de Faria. Por sua vez, os então jovens agentes da crítica que nomeadamente se destacavam no seu exercício são designados sem muito compromisso como “nova crítica”. Dois dos exemplos são

hoje históricos pelo lado da crítica profissional e pelo lado dos críticos-cineastas: Jean-Claude Bernardet e Glauber Rocha.

É um modelo de exame em bloco que está na tônica dessa forma de intervenção. Tal ângulo de abordagem sintética e em conjunto também permeou a tese “Uma situação colonial?”. Inicialmente aprovada por Paulo Emílio na convenção de críticos, foi publicada logo na semana seguinte, amplamente divulgada, sendo até hoje muitíssimo citada ao lado do poderoso e influente ensaio de 1973, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, publicado na revista *Argumento*. A exortação é pelo abandono do “mundo de ficções” em contraponto com a realidade diante da qual se exasperava o cinema local. Tal chamado se dá a partir do diagnóstico sobre a “mediocridade” e a “marca cruel do subdesenvolvimento” que alcançavam todas as atividades relacionadas ao cinema, inclusive a sua própria de conservador de filmes. O artigo não propõe apenas uma “tese”, não serve apenas como descoberta ou constatação de um estado de coisas. É também a construção de um discurso prescritivo pela tomada de consciência, sobretudo econômica, da situação do cinema.

Percebemos, na série de artigos para o *Suplemento Literário* do começo da década de 1960, o gesto moderno de Paulo Emílio que será muito lembrado como um chamado à mudança a partir da constatação de dados da realidade. Também aponta-se a necessidade de estabelecimento de uma memória diante da proposta de institucionalização desejada na sua área, a das cinematecas. Certamente, uma marca do influxo nacional-desenvolvimentista que demarcava ao mesmo tempo onde estava a necessidade de superação, mas também de conhecimento histórico. O seu projeto seguinte, alimentado ao lado da busca de financiamento regular da Cinemateca Brasileira, foi a criação do curso de cinema na nascente Universidade de Brasília de acordo com o projeto original de universidade renovadora pensado por Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro. Entretanto, aí entraríamos na seara de outros gestos e suas respectivas consequências, mas que não vem ao caso agora.

4. Espanto e choque: o longo século XX

“– Que século, meu Deus!”. Da interjeição da poesia de Carlos Drummond de Andrade, decalcada como inspiração para o título do conto *Seminário dos ratos* por Lígia Fagundes Telles, retira-se uma lição sobre a vida intelectual no longo século XX e sobre crítica de cinema relacionada com o nascimento das cinematecas. No poema *Edifício Esplendor*, de Drummond de Andrade, a frase é dita pelos ratos logo antes de começarem a “roer os edifícios”. A passagem era frequentemente lembrada pela escritora em ocasiões recentes nas quais Fagundes Telles rememorava seu trecho de vida ao lado do crítico Paulo Emílio Salles Gomes. Trata do tanto de estupefação e do tanto de reflexão universalista da inteligência brasileira no período após guerra.

O “edifício da infância” a ser alegremente esquecido na sucessão de metáforas da memória no poema é associado ao período da Segunda Guerra, mas também avança em amplitude de sentido pelos desdobramentos da metáfora do edifício como o excuro da sucessão de choques na fragmentada realidade do século XX. “Chora, retrato, chora.” O poeta desafia a fotografia como expressão de um duplo para quem o tempo teria passado, mas ainda sendo, sobretudo, lastro para o presente. “Vai crescer a tua barba/ neste medonho edifício/ de onde surge tua infância/ como um copo de veneno.” (Andrade, 1973: 65).

O tamanho do desafio se mede pela evocação do fármaco. A remissão ao veneno do copo infantil é uma metáfora que funciona como espécie de aviso indireto não apenas ao poeta diante da memória, mas também ao pesquisador diante da biografia, a quem se interessa pelo movimento da memória crítica e biográfica. O desafio derivado é sobre a possibilidade ou não de integralização do relato do trabalho de um tardio modernista e crítico coetâneo ao segundo pesadelo do século que foi a Segunda Guerra Mundial. O aspecto de fragmentação impede, certamente, tal sistematização. Nessa direção, lembremos um dado do começo do presente escrito: a biografia hoje vigente, escrita por José Inácio de Melo Souza, é marcante pela extensão. Outras tentativas de síntese foram observadas em estudos mais recentes,

seja de trajetória (Mendes, *Trajatória de Paulo Emílio*), seja de contribuição específica (Morais, 2019).

Por mais que o grupo oriundo da revista *Clima* tivesse, a certa altura, completa clareza sobre as suas posições políticas, as voltas do século XX desenharam um percurso de gestos corretivos que serviram de exemplo depois para as tomadas de consciência também no meio cinematográfico. Trata-se do exemplo “pauloemiliano”: desasnar-se, ler a realidade, abandonar a mentalidade importadora, trabalhar terra a terra. “Faça filmes sobre coisas, não sobre idéias”, aconselhou Salles Gomes em carta ao jovem e talentoso crítico do Cinema Novo, David Neves (2004: 319).

No nosso caso, tratou-se não somente de perceber o modo como o crítico identificou em gestos a sua posição diante da cena exterior, no mundo histórico em suas diversas realidades, seus andares, como cenas pelas quais passou a persona-personagem. Mas, também, de perceber quais outros gestos compuseram os gestos primários de criação e produção da memória da vida dedicada ao cinema. São gestos adjacentes que se agregam a gestos primários: um tiro pelas costas, a fuga da prisão por um túnel apertado, uma carta-conselho ao jovem discípulo, etc. São “cenas” de memórias atravessadas por espanto e admiração.

E por que não simplesmente narrativa e memória de si? Por que não se trata tão somente de um relato, da forma talvez impossível, da autobiografia? Porque o critério de identificação desta linha de um crítico que elegeu a tomada de consciência como centro do seu trabalho na vida do cinema também veio pelo olhar em conjunto dos parceiros e parceiras da revista *Clima* dos anos 1940. Em sendo relato de presença, essa *memória crítica da crítica* tem muito de crônica, de caso narrado, de desenho de gestos significativos quando a lembrança instilou sínteses da contribuição de Paulo Emílio Salles Gomes e seus camaradas. O acidentado percurso não se constituiu uma trajetória uniforme se percebida como produção sistemática do conhecimento sem autoindulgência da sustentação de uma personalidade política ou literária senão diante da autocrítica.

Referências bibliográficas

- Andrade, C. D. (1973). *Reunião*. 5a ed. São Paulo: José Olympio Editora.
- Benevides, M. V. (1979). “Paulo Emílio: o intelectual e a política na redemocratização de 1945”. *Cultura contemporânea*, n.º 2.
- Candido, A. (2010). *Literatura e sociedade*. 11a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- ____ (2006). *O Método crítico de Sílvio Romero*. 4ª ed. Rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- ____ (2000). *Formação da literatura brasileira*. 9a ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.
- Carone, E. (1987). “Memórias políticas de um crítico. Depoimento de Paulo Emílio Salles Gomes”. *Caderno B, Folha de São Paulo*. 11-IX-1987.
- Correa Júnior, F. D. (2010). *A Cinemateca Brasileira: das Luzes aos Anos de Chumbo*. São Paulo: Editora UNESP.
- Futemma, O. (2006). *Rastros de perícia, método e intuição. Descrição do Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes*. Universidade de São Paulo, ECA/ Universidade de São Paulo.
- Gagnebin, J. M. (2006). “Verdade e memória do passado”. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 39-47.
- Galvão, M. R. (2004). “Parcours de vie: Paulo Emílio Salles Gomes”. *Journal of Film Preservation*. n. 68, dezembro, 52-58.
- Gomes, P. E. S. (1959). “Ideologias cinematográficas francesas”. *Celulóide*. n.º 24, dezembro.
- ____ (1963). “Cinemateca e briga”. *Brasil, urgente*. n.º 4, 7-IV.
- ____ (1963). “Variação do enterrado vivo”. *Brasil, urgente*. n.º 5, 14-IV.
- ____ (1964). “Um discípulo de Oswald em 1935”. *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo*. 24-X.
- ____ (1972). “Homenagem a Plínio Süssekind Rocha”. *Discurso*. v. 3 n. 3, 5-7.
- ____ (1975). “A alegria do mau filme brasileiro”. *Movimento*. 1-IX.
- ____ (1980). “Festejo muito pessoal”. *Cinema*. n.º 5, set-dez, 27-34.
- ____ (1982). *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. 2 vols. São Paulo: Paz e Terra/ Embrafilme.

- _____. (1984). *Jean Vigo*. São Paulo: Paz e Terra.
- Lorenzotti, E. (2007). *Suplemento Literário. Que falta ele faz!*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo.
- Mendes, A. (2013). *Trajatória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Morais, J. (2019). *Paulo Emílio historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro*. São Paulo: Pimenta Cultural.
- Neves, D. E. (2004). *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34.
- Pinto, P. P. (2017). “As tarefas do crítico e os desafios do intelectual durante a mais recente ditadura brasileira”. Xavier, Nayara e Almeida, Thiago. *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Cinusp/ Cinemateca Brasileira, 140-165.
- Pontes, H. (1998). *Destinos mistos. Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das letras.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, .
- _____. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Sarrazac, J.-P. (2013). Sobre a fábula e o desvio. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; /7 Letras.
- Souza, J. I. M. (2002). *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- Souza, G. M. (1979). “Paulo Emílio: a crítica como perícia”. *Discurso*. n.º 10, 61-69.
- Tavares, Z. R. (1980). Prefácio. Paulo Emílio: cinema e Brasil. Um ensaio interrompido. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo: Paz e Terra; Embrafilme.
- Weinhardt, M. (1987). *O Suplemento literário d'O Estado de S. Paulo, 1956-67: subsídios para a história de crítica literária de Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

MANUEL DE AZEVEDO: UM CRÍTICO EM MARCHA

Paulo Cunha

Universidade da Beira Interior e LabCom, UBI.

Introdução

A atividade crítica de Manuel de Azevedo é um dos melhores contributos para o enriquecimento do debate acerca do fenómeno cinematográfico em Portugal durante o século XX. Para António Pedro Pita, Azevedo foi mesmo “o mais destacado ideólogo do enraizamento social do cinema e da noção de que o cinema é ‘a expressão viva da própria vida’”, uma das principais figuras da geração que desencadeou o “neo-realismo” e que difundiu um “programa de perspetivação marxista de vários aspectos da sociedade portuguesa”, estabelecendo o cinema enquanto linguagem privilegiada da vida social, assume uma importância capital no debate teórico acerca das relações entre o Homem e a Arte (Pita, 2000: 57-59).

A percepção do cinema enquanto “arte eminentemente social” e a sua afirmação como obra artística pressupõem uma redefinição do papel do artista e do público. Insistindo no princípio marxista de que “a cultura é uma expressão da realidade social”, Manuel de Azevedo vê o cineclubismo como veículo privilegiado para concretizar, junto do público, “a afirmação artística do cinema” (ibidem: 59-60).

O ativismo cultural que desenvolveu enquanto crítico de cinema e dirigente cineclubista é apenas uma marca de um espírito inconformado com a situação social

e política do seu país. A 16 de fevereiro de 1935, com apenas 18 anos, foi preso pela primeira vez pela polícia política do Estado Novo por “escrever nas paredes dos prédios matéria subversiva”, tendo sido “restituído à liberdade” a 24 de abril seguinte, tendo sido condenado a multa de 500\$00 e na perda dos seus direitos políticos por 5 anos” (PIDE, Registo Geral de Presos, 1935, livro 3, processo 419). A 9 de junho de 1938, seria novamente preso pela Delegação do Porto da PIDE para “averiguações”, tendo sido libertado no dia seguinte. Um ano depois, a 25 de maio de 1939, seria preso pela Delegação da PIDE de Coimbra também para “averiguações”, tendo permanecido uma semana na Cadeia Penitenciária de Coimbra (ibidem).

A par da sua atividade enquanto crítico de cinema, Azevedo manteve um percurso de oposição ao Estado Novo, participando em diversos movimentos públicos de discordância: foi membro do Movimento e Unidade Nacional Antifascista (MUNAF, 1942-1946), do Movimento de Unidade Democrática (MUD, 1945-1948) e do Movimento Nacional Democrático (MND, 1949-1957), tendo ainda apoiados as candidaturas à Preidência da República de de Norton de Matos (1951), Ruy Luís Gomes (1951), Arlindo Vicente (1958) e Humberto Delgado (1958).

Este breve estudo pretende destacar alguns dos principais e mais mediáticos momentos do percurso de Manuel de Azevedo no contexto português de promoção de formas organizadas de oposição cultural ao Estado Novo, já que foi um dos mais destacados mobilizadores no campo cinematográfico, quer pela sua prática escrita reflexiva como pela sua capacidade de mobilização e organização.

Escrita sobre cinema

Nascido em Vila Real, em 1916, seria no Porto, para onde foi estudar ainda adolescente, que Manuel de Azevedo começaria a colaborar em diversas publicações periódicas, num estilo jornalístico, crítico e reflexivo que pretende, geralmente, um primeiro contacto com aspectos do fenómeno cinematográfico. Os primeiros escritos foram publicados no *Sol Nascente*, quinzenário cultural de literatura e crítica criado por estudantes universitários portuenses, seria publicado entre 1937 e 1940, tendo-se tornado uma

das vozes da tradição republicana e anarquista em Portugal. Nas páginas da *Sol Nascente* seriam revelados nomes como Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, Alves Redol ou Fernando Namora, membro da geração do neo-realismo. Por causa desta revista, que mudou a sua sede temporariamente para Coimbra, Azevedo também residiu nessa cidade, pedindo transferência para a Universidade de Coimbra no ano letivo 1938-1939.

Nos anos seguintes, Azevedo também colaborou com outras publicações de destaque no meio nacional: *O Diabo*, fundado em 1934 e encerrado pela censura em 1940, sobretudo por ser um espaço marcado por ideais republicanos e marxistas; entre 1945-1948, colabora na *Seara Nova*, a principal revista de oposição ao Estado Novo que reunia uma alargada convergência das Esquerdas, publicada em Lisboa desde 1921, e que seria alvo privilegiado da censura; entre 1946-1947, Azevedo colabora também com a revista *Mundo Literário*, semanário de crítica e informação literária, científica e artística publicado em Lisboa; noutro espectro editorial, entre 1953 e 1958, Azevedo colaboraria no popular *Norte Desportivo*, um jornal desportivo bissemanal publicado no Porto desde 1934, onde assegurava uma página dedicada a assuntos cinematográficos.

Posteriormente, muitos desses textos seriam revistos e publicados em obras mais completas e estruturadas, nomeadamente:

- *Ambições e Limites do Cinema Português* (1945) reúne uma série de artigos publicados anteriormente na *Seara Nova* sobre o mesmo título. Esta obra procura dar “aquela atenção e cuidados” que o cinema português “não tem merecido dos nossos intelectuais, que de cinema se ocupam, dos especialistas de vária ordem ou de simples curiosos”. Interessa sobretudo ao autor desenvolver “trabalhos de esclarecimento, onde os variados e complexos problemas que o cinema põe ao homem moderno sejam profundamente e estudados à luz das condições e das necessidades do nosso país.” (Azevedo, 1945a: 7).
- *Panorama Actual de Cinema* (1945) também inclui uma colectânea de artigos diversos, entre os quais textos os publicados na *Sol Nascente*. Esta

obra insere-se no esforço do autor em dotar o espectador comum de “consciência crítica” na compreensão do cinema.

- *Movimento dos Cine-Clubes* (1948) reúne textos publicados na *Seara Nova* e outros inéditos traduzidos do italiano por Manuel de Azevedo, testemunhando uma intensa actividade escrita em redor do complexo e recente tema dos cineclubes, desde a sua definição e concepção na França do pós-Primeira Guerra Mundial ao seu posterior desenvolvimento e difusão por toda a Europa.
- *À Margem do Cinema Nacional* (1956) reúne um conjunto de textos publicados anteriormente em diversas publicações não-especializadas em cinema onde o autor colaborava regularmente, como o caso do *Norte Desportivo*. A heterogeneidade de temas das “notas crítica e comentários diversos” compilados neste volume documentam a contribuição do autor “para o ‘bom combate’ por um cinema nacional digno e progressivo e pela subida do nível cultural e cinematográfico do nosso povo” (idem, 1956: 2).

Para além de crítico e cronista cinematográfico, Azevedo atuou profissionalmente como jornalista e redator: entre 1942 e 1943 trabalhou na delegação do jornal *O Século* na cidade do Porto; entre 1944 e 1961 foi redator do jornal portuense *O Primeiro de Janeiro*. A partir de outubro de 1961, Azevedo mudou-se para Lisboa para integrar a redação do *Diário de Lisboa*, um jornal diário de alcance nacional muito conotado com a oposição ao regime fascista, contando também com uma vigilância apertada por parte da Censura. Até 1984, ano da sua morte, Azevedo ocupou vários cargos na redação, entre os quais asseguraria uma coluna de opinião e comentário político, abordando muito pontualmente questões relacionadas com o cinema.

Foi com a interrogação “O que é o Cinema?” que Manuel de Azevedo começou um percurso de reflexão onde pretendia “apontar as directrizes gerais da marcha do cinema.” Em *O Cinema em Marcha* (1941), o autor pretende estabelecer a definição do cinema através de uma abordagem histórico-técnica da evolução das várias experiências proto-cinematográficas.

O cinema nasceu de um esforço de vários indivíduos que com muita dedicação ao sonho possibilitaram a progressiva conquista de pequenas coisas cuja soma permitiu alcançar um dos maiores mitos colectivos da humanidade. A máquina dos irmãos Lumière permitia então culminar a descoberta de uma nova maneira de expressão, tributária das várias experiências contributivas que se perderam na história. A novidade do cinematógrafo dos Lumière residia na síntese de dois processos técnicos conhecidos em “civilizações recuadas”: a capacidade de “projectar formas e sombras num plano” e a possibilidade de “obter a ilusão do movimento com a observação” (Azevedo, 1941: 11).

Filho da ciência e da técnica, o cinema comporta em si a dualidade da velha querela “arte – sétima arte – ou espectáculo”. O eterno debate acerca da natureza e finalidade da expressão cinematográfica dividiu desde cedo opiniões e argumentos. Azevedo defendia que os aspectos culturais e artísticos do cinema não acompanharam a evolução técnica e industrial proporcionadas pelos interesses económicos. Para devolver ao cinema à necessária vertente artística era necessário “acompanhar a evolução da vida social” e promover um “movimento de retorno das artes ao real e humano” (ibidem: 16-18).

Manuel de Azevedo começou a definir uma opção consciente pelo “cinema real” que, em oposição ao “cinema ideal”, “evolue e marcha com a vida social e que largamente se projecta sobre essa mesma vida.” Considerando ser “impossível em cinema fazer ensaios filosóficos, crítica artística, etc.”, o autor valorizava como principal potencialidade cinematográfica a realização de “reportagens objectivas e reais, documentários vivos”. O cinema possuía características intrínsecas privilegiadas para auxiliar o desenvolvimento pedagógico e da cultura científica em Portugal, desempenhando uma reconhecida função social (ibidem: 19).

Como afirmou peremptoriamente noutra ocasião: “O cinema, para nós, não é uma actividade exclusivamente artística [...]. Sempre o consideramos como uma actividade social, profundamente social, tanto no que se refere às suas ligações e dependências das forças produtoras, como nas relações

importantíssimas que mantêm com as massas receptoras, isto é, com o público.” (idem, 1945: 3). Em suma, Azevedo insere o cinema, e a arte em geral, na categoria dos instrumentos sociais ao serviço do homem e do progresso da humanidade.

O cinema, pelas suas características objectivas e reprodutoras herdadas da fotografia, apresentava todas as exigências para uma reprodução fidedigna da vida. Mais do que qualquer outra expressão artística, o cinema era essencialmente realista, no sentido em que se alimenta de elementos da realidade. Para o autor, esta essência realista proporcionava uma aparente facilidade em reproduzir a vida. A própria evolução técnica do cinema indicava “que êle caminha para a expressão viva da própria vida.” (ibidem: 16).

Contudo, “mais do que um novo espectáculo ou uma nova arte”, o cinema trouxe a novidade muito mais importante para além das linguagens escritas e faladas usadas pelo homem, a descoberta do cinematógrafo permitiu o uso de uma linguagem diferente: “Não para uso individual, restrito a uma nação ou grupo de nações, mas uma linguagem que toda a humanidade entende: a linguagem cinematográfica”. O cinema inaugurou um código visual que ultrapassou as barreiras linguísticas nacionais. Curiosamente, foi a própria evolução do cinema, nomeadamente a descoberta do sonoro, que roubou a universalidade inicial do cinema. O autor ressalva que “o poder intelectual do cinema não está nem nas próprias imagens nem nos sons que as acompanham, mas resulta da sucessão de imagens, a que o som empresta mais ambiência, mais realidade, ‘mais verdade’.” (idem, 1941: 14-15).

Esta expansão do cinema tornou-o num dos exemplos mais característicos do novo estilo de vida do século XX: ritmo sempre acelerado. Este novo ritmo exigia uma linguagem viva e dinâmica, própria de uma civilização maquinista e industrializada. O cinema “trouxe consigo uma qualidade que às outras [expressões artísticas] falta em absoluto: o ritmo da vida, o seu dinamismo.” (idem: 20). O nascimento do cinema representou um novo desafio, a consciência de uma nova realidade, a utilização de novos cânones artísticos e culturais, de novas referências civilizacionais, um contexto

sócio-cultural que foi comum ao automóvel e ao avião. Numa época áurea da técnica, o grande obstáculo do cinema consistia em afirmar-se enquanto uma expressão estética revolucionária, em acompanhar a própria revolução técnica que enquadrou o seu próprio nascimento.

Infelizmente, as décadas de 30 e 40 promoveram uma monopolização do cinema em torno dos grandes empresários, produtores e distribuidores, uma espécie de “ditadura” que ameaça a nobre e digna missão cultural e pedagógica do cinema. Os produtores de cinema, “verdadeiros reis do celulóide, querem continuar a manter as regalias e os seus lucros fabulosos enganando o público, enriquecendo à custa da sua ignorância”, lutando ferozmente pela manutenção de um cinema cultural e pedagogicamente irresponsável e inconsciente das suas verdadeiras potencialidades (idem, 1949: 10).

Para Manuel de Azevedo, a importância da imprensa cinematográfica e da actividade editorial especializada poderia ser um sintoma para avaliar o nível de interesse pelos assuntos cinematográficos. Por outro lado, funcionaria também como uma fonte de incentivo para projectos ambiciosos, como aconteceu na época de transição do cinema mudo para o sonoro: “foi a partir desse entusiasmo e interesse pelas coisas do cinema que foi possível criar condições para constituir mais tarde a ‘Tobis Portuguesa’ e construir o primeiro estúdio apetrechado para a produção de filmes sonoros” (idem, 1956: 71-72).

No panorama cinematográfico português do início da década de 50 destacam-se duas publicações significativas: a revista *Visor*, dirigida por Fernando Duarte (com quem Azevedo iria travar posteriormente um aceso debate) e a revista *Imagem*, dirigida por Baptista Rosa. Apesar de escasso, o autor considera o cenário animador e esperava que estas duas publicações contribuíssem para um crescente interesse do público pelo mundo cinematográfico. No entanto, o autor não esquecia todo o conjunto de imprensa diária não especializada em cinema – onde colaborava frequentemente – que dedicava algumas colunas a breves comentários acerca de temas mediáticos como rodagens ou estreias de filmes.

Azevedo dividia o panorama crítico nacional em dois grupos opostos: “a crítica passa-culpas, de compadrio ou mercenária”, com grandes responsabilidades na crise que então afligia o cinema português; e “a crítica honesta, ambiciosa e insatisfeita”, cuja culpa reside no facto de “não estimular aqueles (...) [que se situam] no marasmo utilitarista em que se afunda a nossa cinematografia” (idem, 1956: 47). Azevedo destaca ainda a importância de uma crítica não-escrita que, no meio cineclubista, se desenvolve em torno de palestras e conferências participativas em relação a filmes exibidos, contribuindo assim para um exercício de crítica oral e interativa que, para além de informar, também forma e instrui o espectador.

Ao longo de vários artigos, Azevedo procurou definir e dignificar o papel e a importância do crítico enquanto agente privilegiado da cultura cinematográfica: “Sempre considerei o exercício da crítica uma alta missão de interesse público” (ibidem: 58). Segundo Azevedo, o crítico de cinema devia ser apenas ou “simplesmente um espectador, um espectador mais ou menos especializado, que emite uma opinião tanto mais qualificada quanto mais audiência e concordância conquista nos seus leitores (ou ouvintes)”. De facto, a opinião do crítico não devia ser encarada como “um julgamento infalível” ou “uma decisão irrevogável”, mas apenas como “uma opinião discutível, não isenta de erros nem de falhas de visão”. O papel do crítico junto do público devia limitar-se apenas a uma orientação e esclarecimento, “um ponto de referência, uma bitola de julgamento” (ibidem: 57).

Como várias vezes realçou, era necessário esclarecer a função do crítico e principalmente desmistificar a ideia negativa que alguns “inimigos do cinema” pintaram do crítico. Estes inimigos, que procuraram afastar o crítico do público, eram os directores comerciais de cinemas ou produtoras que queriam fazer da crítica o “bode expiatório” da crise do cinema português, acusando-a de não ajudar o negócio do cinema como antigamente, assumindo uma atitude de “bota-abaixo” em relação a estes produtores portugueses: “Acusam os críticos de falta de ‘benevolência’, de ausência de boa vontade, indo a ponto de responsabilizá-los por certos fracassos de bilheteira” (ibidem: 56-57).

Azevedo contra-atacava defendendo a sua classe, esclarecendo que a actividade crítica “não deve estar ao serviço se não do público” e distinguindo claramente que “a propaganda é uma coisa, a crítica é outra”. Um crítico cúmplice com interesses comerciais “não cumpre a sua missão junto do público que nele confia”, despreza mesmo “as suas responsabilidades e compromete a sua autoridade”. O prestígio que alguns críticos conquistaram junto de um público fiel e habitual deve-se fundamentalmente à autonomia e honestidade no desempenho da sua actividade. Quanto às acusações dos “inimigos do cinema”, o autor defende a sua classe afirmando que “se o público não vai a certos filmes de que a crítica disse mal... a culpa não é da crítica, mas do filme!” (ibidem: 57-58).

Em maio de 1954, Manuel de Azevedo respondeu publicamente a um pequeno questionário onde a actividade crítica era o tema central. Mais uma vez, abordou temas como a independência da crítica e a responsabilidade dos críticos para com o seu público, apelando para uma dignificação e valorização da actividade de crítico de cinema. Aproveitando a ocasião, condenou ainda uma certa crítica anónima ou semi-anónima, “sem bitola definida”, que contribui para confundir o público e conseqüentemente prejudicar a crítica responsável que cumpre a sua missão perante os seus leitores (ibidem: 58-60).

A dignificação da actividade crítica passa fundamentalmente pela competência, independência e justiça no exercício crítico, lembrando então a importância e responsabilidade “quer no aspecto educativo do público, quer nas consequências informativas e interpretativas”. E pela primeira vez, Manuel de Azevedo defende uma individualização do crítico, “pois só quando for conhecido o conjunto de ideias que formam a sua ‘bitola’ é que será possível aquilatar da validade da sua opinião, ou melhor, do significado da sua opinião” (ibidem: 99).

Num breve comentário intitulado “Os inimigos da crítica”, Azevedo acusa os produtores e exibidores de serem incompreensíveis e injustos para com os críticos e de prejudicarem gravemente o desenvolvimento da cultura

cinematográfica nacional. Num apelo a todos aqueles que se preocupam desinteressadamente pelo cinema português, o autor pedia a união de todos numa frente de luta comum pela dignificação dos agentes e do próprio cinema nacional: “Quando é que os realizadores e produtores se convencerão de que a crítica deve sentir os interesses do público e não os deles? A resposta é simples: quando TODOS os críticos quiserem” (idem, 1945b: 58).

A propósito da participação portuguesa no Festival Internacional de Cinema de São Paulo, no Brasil, em 1954, Azevedo confessa alguma “perplexidade e embaraço” pela escolha de *O Cerro dos Enforcados* (1954, Fernando Garcia) como representante do cinema português, o que hipotecava seriamente o percurso de alguns cineastas promissores, como Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães, ambos influenciados pela tradição do documentário português e pelos temas neo-realistas (ibidem: 47).

Olhando os exemplos estrangeiros no que respeita a política cultural e artística, Azevedo destaca a obrigação do Estado na constituição e eficaz funcionamento de escolas e diversos cursos especializados de cinema: em França, em plena recuperação económica no após-guerra, fundou-se o *Institut des Hautes Études Cinematographies*, um organismo oficial subvencionado pelo Estado francês e destinado à preparação de artistas e técnicos cinematográficos; na União Soviética existia então a única universidade de cinema do mundo, diretamente dependente do Estado, sendo assim o exemplo assim mais concludente da ação estatal e de uma política cultural planificada (idem, 1951: 81).

Mais uma vez, Azevedo acusa o Estado português de se furtar às suas competências e responsabilidades. Apesar de dizer reconhecer a função social do cinema, que poderia inclusivamente auxiliar a escola para “atender às necessidades culturais das massas populares”, o Estado Novo nunca instituiu a desejada Comissão do Cinema Educativo, consagrada por legislação de 1932, mas mais uma vez esquecida pelos responsáveis estatais (ibidem: 43).

Para Manuel de Azevedo, as obras italianas que estreavam em Portugal eram o resultado de uma nova escola italiana de cinema, exemplos que possuem “doutrina, regras e ideal comum no cinema italiano do após-guerra”. O novo cinema realista italiano acabou por se revelar como um movimento pujante que arrastou vários cineastas numa promissora tentativa de renovação cultural da Itália do após-guerra que também afetou o cinema. Para Azevedo, que recusa acreditar na explicação de causalidade, os novos cineastas italianos “enveredaram por um cinema documental e realista por solicitação da sua própria consciência de artistas, determinada por duas forças mais evidentes: a influência do meio ambiente e a reacção ao cinema do passado” (AA. VV., 1949: 51).

O grande trunfo da escola italiana era o tom de sinceridade assumido pelos novos homens que procuram na “vida cotidiana” temas “profundamente simbólicos e gritantemente humanos”, adaptando ao cinema “casos da vida”. De entre todas as obras, uma destaca-se como manifesto e verdadeira obra-prima da nova tendência cinematográfica: *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio De Sica, exemplo de um “cinema puro, que pode colocar-se entre o documentário e os filmes de Chaplin”. De Sica “renovou ou purificou um género de cinema que tudo começou por dever à realidade, à vida”. As obras da escola neo-realista italiana recusavam qualquer tipo de “efeitos preconcebidos” ou “cordelinhos de espectáculo fácil”, não justificando quaisquer concessões ao público como nos habituou o modelo espectacular americano. Procurando transmitir uma mensagem social e humana, as obras realistas apelam à sensibilidade do espectador para, através de uma linguagem simbólica, chamar a atenção para os acontecimentos triviais do quotidiano. Neste contexto, *Ladrões de Bicicletas* é “uma janela aberta para a vida dos homens simples e humildes e bons e desesperados” (Azevedo, 1950: 285).

O entusiasmo de Azevedo perante a nova escola italiana foi tal que justificou um longo e pormenorizado trabalho de investigação e de documentação que culminou com a concretização da obra *O Cinema Italiano do Após-Guerra e o Neo-Realismo*, publicada pela Editora Contraponto, em 1957. Segundo o seu estudo, o “cinema novo italiano” surgiu pela primeira vez nas “imagens

espontâneas, palpitantes da vida e de sinceridade” da Roma vista por Rossellini, atento aos “problemas humanos de um povo” e contrariando a missão americana de “distrair os homens”. Esse “cinema novo italiano” procurava refletir sobre “os problemas do mundo, as preocupações humanas e a palpitação da vida” (idem, 1957: 8-11).

O movimento cineclubista

No Porto, a 13 de abril de 1945, nascia o Clube Português de Cinematografia, animado por um grupo de jovens ainda estudantes no Liceu Alexandre Herculano onde se destacavam Hipólito Duarte (18 anos) e Fernando Gonçalves Lavrador (17 anos), entre outros. A primeira edição informativa (*Projector*) seria publicada em janeiro de 1946 e a primeira sessão privada acontecia a 23 de março seguinte, precedida por uma palestra de Manuel de Azevedo. A primeira sessão pública aconteceria em outubro de 1946, e Azevedo seria novamente convidado para anteceder a exibição do filme com uma palestra. No entanto, a exigência da gerência do cinema Júlio Diniz em conhecer previamente o conteúdo da intervenção de Azevedo levou-o a abandonar a sessão em protesto (Reis, 2020: 13-14).

Consciente do potencial impacto cultural e social do cineclubismo na cidade do Porto, e desagradado com a direção de Hipólito Duarte pelo cariz de “puro cinefilismo” e de um certo elitismo ligado ao cinema de amadores, Manuel de Azevedo convence Henrique Alves Costa e Luís Neves Real (sócio do Cinema Batalha, que seria inaugurado em junho de 1947) a “criar um cineclubes a valer”. A este núcleo inicial, juntar-se-iam Mário Bonito, Júlio Gesta, Laura Costa, José Borrego, António Brochado e Augusto Gomes, que assumiriam os órgãos sociais a partir de 1948, atualizando a designação do cineclubes para “Club Português de Cinematografia – Cine Club do Pôrto” (ibidem: 15-16).

A previsão de Azevedo concretizara-se rapidamente: se em janeiro de 1947 o Cineclubes do Porto contava 216 sócios, cinco anos depois chegava aos 2500 sócios, sendo obrigado a realizar sessão simultâneas nos dois principais cinemas da cidade, o Batalha e o Águia d’Ouro (ibidem: 16). De facto,

o Cineclube do Porto afirmara-se como um espaço de referência no meio cultural português e nacional, afirmando-se ainda como o grande motor do movimento cineclubista português, em particular graças à atividade de Manuel de Azevedo.

Em outubro de 1947, enquanto representante dos Cineclubes Portugueses, Azevedo participou no I Congresso Internacional de Cineclubes, em Cannes, no sul de França, onde se formaria a futura Federação Internacional de Cineclubes. Em 1946 e 1947 surgem quatro novos cineclubes, também localizados em Lisboa, Coimbra e Porto, as três únicas cidades universitárias do país. Este surto cineclubista seguiu-se a uma revitalização significativa das oposições ao Estado Novo que surgem na primeira metade dos anos 40 (a reorganização do Partido Comunista em 1941, a fundação do MUNAF, em 1943, e do MUD, em 1945). Também por isso, a PIDE seguiu atentamente as atividades dos cineclubistas, nomeadamente por ligações a esses movimentos oposicionistas: em abril de 1947, a polícia política prendeu dirigentes cineclubistas no Porto (José Borrego) e em Coimbra (Rui Grácio) e, a 31 de janeiro de 1948, a PIDE toma de assalto a sede do maior cineclube português de então – Círculo de Cinema de Lisboa, com cerca de 2 mil cineclubistas – e prende vários dirigentes (Ernesto de Sousa, António Pinto de Carvalho, Rómulo Pinto, Carlos Vieira, entre outros) por atividades “subversivas” (Cunha, 2021: 68-69).

Lentamente, o movimento dos cineclubes reorganiza-se e surgem novos cineclubes um pouco por todo o país: Clube de Cinema de Coimbra (1949), ABC Cine-Clube de Lisboa (1950), Clube Imagem (1951), Cine-Clube Universitário de Lisboa (1952), Cine-Clube de Rio Maior (1952) e Círculo de Cultura Cinematográfica de Coimbra (1952). A criação do Clube Imagem, a partir da revista homónima, representa um momento crucial, já que se torna o mais popular cineclube de Lisboa, com grande projeção mediática. A *Imagem* foi a revista de cinema portuguesa que mais defendeu o cinema neorrealista italiano, então muito vigiado pela ação atenta da censura, que chegou a proibir a exibição de diversos filmes desse movimento (ibidem: 69).

Com a disseminação de cineclubes, Manuel de Azevedo teria um papel fundamental na coordenação de um verdadeiro movimento nacional de cineclubes. Em 1955, na delegação de Coimbra do jornal *O Primeiro de Janeiro*, o diário portuense onde Azevedo trabalhava como jornalista, realiza-se o Primeiro Encontro Nacional de Cineclubes, que juntou 12 dos 15 cineclubes portugueses em atividade, e que representavam uma massa associativa de cerca de 10 mil cineclubistas: cineclubes Imagem, do Porto, Universitário do Porto (em formação), Coimbra, Castelo Branco, Santarém, Rio Maior, Estremoz e Vila Real de Santo António, e faltaram apenas Aveiro, Oliveira de Azeméis, ABC e Universitário de Lisboa (*Cineclube*, 4, VI-1975: 5).

Este foi um momento de viragem, tendo fomentado e potenciado relações formais e regulares entre diversos cineclubes portugueses. Poucas semanas depois, Manuel de Azevedo envolveu-se numa acesa polémica discussão pública com Fernando Duarte (dirigente do Cineclube de Rio Maior, próximo do regime), a propósito da publicação de um texto, na revista *Visor*, que propunha a criação de uma Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC) onde estivesse representado o Ministério da Educação Nacional. Em claro desacordo, Azevedo defendia um modelo estatutário que visasse claramente uma autonomia política e ideológica dos cineclubes face ao poder centralizador do Estado Novo. Para Azevedo, uma hipotética FPCC teria de ser, “por definição, constituída pelos cine-clubes”, e incompatível com a tutela de quaisquer Ministério ou instituição pública. Em fevereiro de 1956, depois desta acesa polémica, Manuel de Azevedo vinha alertar para as possíveis represálias oficiais em relação aos cineclubes que se opunham à proposta do Cineclube de Rio Maior: os estatutos de 15 cineclubes estavam suspensos no Ministério da Educação Nacional, à espera de uma aprovação oficial (Cunha, 2014: 270).

Atento a essa nova realidade, o Secretariado Nacional de Informação (SNI) iniciou, em março de 1956, o processo de criação da Federação Portuguesa de Cineclubes. Formalmente dependente do Ministério da Educação Nacional, a recém-criada federação não seria mais do que uma forma legal de vigiar e controlar os cineclubes portugueses. A reação dos cineclubes

far-se-ia sentir no II Encontro Nacional, que se realizou na Figueira da Foz, em agosto de 1956, que reuniu cerca de uma centena de dirigentes e delegados de 21 cineclubes. Nessa reunião, os elementos do ABC e do Imagem decidiram abandonar a Comissão organizadora da FPCC. Mais tarde, o SNI nomearia como representantes dos cineclubes elementos do Católico de Lisboa e Fernando Duarte (*Cineclube*, 5, VIII-1975: 4-5).

Por todo o país, vários cineclubes indignaram-se e procuraram lutar contra a nova legislação, mas a medida teve efeitos rápidos, dando início a um período de perseguição política que levou a uma efetiva vigilância da PIDE sobre as atividades cineclubistas (seleção de filmes, organização de palestras, entre outros), ao encerramento e extinção de diversos cineclubes nos anos seguintes, à proibição do quinto Encontro Nacional de Cineclubes previsto para Torres Vedras (1959), e que pretendia transformar os cineclubes em “simples episódios do circuito comercial de arte e ensaio e sobretudo punha debaixo de controlo o que antes era um movimento disperso e subversivo; depois, já nos anos sessenta, virá o saque das instalações e dos documentos dos cineclubes.” (Monteiro, 2000: 308).

Nos anos seguintes, a perseguição aos cineclubes generalizou-se com processos de extinção a 11 cineclubes, uns por falta de estatutos-aprovados (Régua e Setúbal), outros por falta de homologação aos dirigentes cineclubista (Santiago do Cacém, Vila Real de Santo António, Oliveira de Azeméis) e por atividade irregular (Castelo Branco, Braga, Funchal, Odemira, Portalegre e Portimão) (ANTT-SNI-IGAC, cx. 58-59).

Algumas notas finais

Num breve comentário “Os inimigos da crítica”, Manuel de Azevedo acusa os produtores e exibidores cinematográficos de serem incompreensivos e injustos para com os críticos de cinema e de, por consequência, prejudicarem gravemente o desenvolvimento da cultura cinematográfica portuguesa. Num apelo a todos aqueles que se preocupam, desinteressadamente, pelo cinema português, Azevedo pedia a união de todos numa frente de luta comum pela dignificação dos agentes e do próprio cinema nacional: “Quando

é que os realizadores e produtores se convencerão de que a crítica deve sentir os interesses do público e não os deles? A resposta é simples: quando TODOS os críticos quiserem” (Azevedo, 1945: 58).

A escrita de Azevedo revela um espírito fortemente associativista e cooperativista, defensor de ações independentes com importante carga ideológica e política. A sua paixão pelo cinema de causa social e humana, de que o neo-realismo italiano é o melhor exemplo, é resultado de um empenhamento crescentemente socializante e humanizador. O movimento cineclubista, pela sua capacidade de mobilização e pela sua articulação em rede, foi outro espaço privilegiado de ação de Azevedo. Fernando Piteira Santos, preso político (1945, 1946, 1961) e exilado político em Argel (1961-1974), subdiretor do *Diário de Lisboa* (1976-1989), inclui Azevedo na “geração que esteve na Resistência” durante “quarenta e oito longos anos” de ditadura (*Diário de Lisboa*, 9-VI-1984: 3).

Para além da ideia de movimento, a palavra “marcha” também pode ser aplicada a um “grupo de pessoas que se deslocam, de modo organizado e em conjunto, por determinado percurso, geralmente com um fim ou interesse comum” (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, em linha). Por outro lado, lido a partir da ideologia marxista, a história enquanto “marcha para a realização de uma ordem social mais humana e melhor, e a compreensão consciente dessa tendência objetiva da história permite ao proletariado industrial apressar o processo histórico” (Fetscher, 1988: 231).

Por estes motivos, Azevedo é claramente um crítico em marcha no contexto português: é simultaneamente um intelectual com importante reflexão publicada e também desenvolveu uma ação prática em diversos sentidos, do cineclubismo a outras diversas formas de ativismo e associativismo (Associação Feminina Portuguesa para a Paz, Sindicato Nacional de Jornalistas, Sociedade Editora Norte, Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, entre outros).

Fontes

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Fundo PIDE-DGS, Lisboa.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Fundo SNI, Lisboa.

Cineclube, revista do Cineclube do Norte, Porto.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/marcha> [consultado em 20-08-2021].

Referências bibliográficas

AA. VV. (1949). *Modernas Tendências do Cinema Europeu*. Porto: Edição do Clube Português de Cinematografia, Cadernos de Cinema.

Azevedo, M. (1941). *O Cinema em Marcha – Ensaio*. Porto: Cadernos Azues.

_____. (1945a). *Ambições e Limites do Cinema Português*. Lisboa: Cadernos Seara Nova.

_____. (1945b). *Panorama Actual de Cinema*. Porto: Livraria Latina.

_____. (1949). “Cinema. Novo Ópio”, *Sol Nascente*, n.º 39, 15-X-1949: 10.

_____. (1956). *À Margem do Cinema Nacional*. Porto: Cadernos de Cinema, Cine-Clube do Porto.

_____. (1957). *O Cinema Italiano do Após-Guerra e o Neo-Realismo*. Lisboa: Contraponto, Coleção de Divulgação Cinematográfica.

_____. (1959). «'Ladrões de Bicicletas' e o Público Português». *Portucale*, n.º 28-30, 2.ª série, Julho-Dezembro: 285.

Cunha, P. (2014). *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de Doutoramento em Estudos Contemporâneos, Instituto de Investigação Interdisciplinar, Universidade de Coimbra.

_____. (2021). “A Rapaziada dos Cineclubes”. *Visão História*, n.º 64: 68-71.

Fetscher, I. (1988). “Ética”, in *Dicionário do pensamento Marxista*. Zahar https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2543654/mod_resource/content/2/Bottomore_dicion%C3%A1rio_pensamento_marxista.pdf [consultado em 20-08-2021].

- Monteiro, P. F. (2000). “Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’”. In *O Cinema sob o Olhar de Salazar...*, coord. Luís Reis Torgal, Lisboa: Círculo de Leitores: 306-338.
- Pita, A. P. (2000). “Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico”. In *O Cinema sob o Olhar de Salazar...*, coord. Luís Reis Torgal. Lisboa: Círculo de Leitores: 57-59.
- Reis, M. (2020). “Clube Português de Cinematografia – Cineclube do Porto”. In *Cineclube do Porto 75 anos*. Porto: Cineclube do Porto: 11-19.

**IMAGENS DO CINEMA.
O DISCURSO VISUAL NA IMPRENSA
CINEMATOGRAFICA DA DÉCADA DE 1930:
FOTOGRAFIA, ILUSTRAÇÃO
E FOTOMONTAGEM ¹**

Joana Isabel Duarte

Universidade do Porto e CITCEM - Centro de Investigação

Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória».

A imprensa de cinema tem sido cada vez mais valorizada nos estudos cinematográficos. As suas potencialidades enquanto fonte para o estudo da história do cinema conferem-lhe um lugar privilegiado no entendimento da evolução do cinema – já que testemunham inovações técnicas e as respetivas reações do público –, da crítica fílmica – incluindo os filmes que se perderam, e dos quais os únicos registos são fotogramas e alguns textos nas revistas –, dos cineclubes, das cinefilias, das salas de cinema, entre outros temas. Outrossim, e para lá destas valências de testemunho histórico e social, estas publicações foram também reconhecidas à luz da viragem materialista, do enfoque da cultura material e da revalorização dos artefactos que orbitam em torno do mundo do cinema.

O valor objetual e estético das revistas e jornais especializados em cinema reside, muito em parte, no aspeto gráfico destas publicações, que incluem a reprodução de fotografias e a presença de ilustração. A fotografia

1. Este artigo decorre de uma investigação em curso, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através de uma bolsa individual de Doutoramento (Referência: SFRH/BD/143333/2019).

das estrelas – sobretudo as internacionais – podem ser dotadas de um certo valor artístico, ainda que, no nosso meio, quase sempre apareçam desprovidas de autorias, já que eram enviadas diretamente pelos estúdios e distribuidoras para as revistas. No entanto, não será demais lembrar como os anos 30 foram a década mais brilhante no campo *still photos*, onde se contam os nomes de George Hurrell, Edward Steichen, James Abbe e Clarence Sinclair Bull, figuras maiores da história da fotografia do século XX. Fotógrafos que, tendo como motivos as estrelas de cinema (de Gloria Swanson a Jean Harlow, passando por Greta Garbo e Joan Crawford), “inventaron por ese tiempo una forma de arte inmóvel salido del arte en movimiento, que hicieron surgir del cine el arte (...) del retrato glamor” (Infante, 1997: 89).

A par do reconhecimento deste valor estético das revistas, proporcionado quer pela fotografia, quer pela ilustração, importará também relevar de que forma a imagem é criadora de *discursos* – ultrapassando, por isso, largamente o lugar da mera ilustração – e, até mesmo, como a esta pode ser impulsionadora de cinefilias.

O objeto deste estudo – que decorre da consulta das principais publicações periódicas de cinema editadas nesta década que ainda estão disponíveis – são essas imagens das revistas especializadas em cinema da década de 1930, aquele que, no nosso entender, é o decénio mais célebre em termos visuais. Nessas publicações observa-se um uso da imagem particularmente expressivo e regular, por vezes com a colaboração de artistas e ilustradores que assumiam um papel primordial na identidade visual de alguns destes periódicos (é o caso de *Kino*).

Com efeito, a década de 30 é comumente designada como a época áurea da imprensa de cinema (Costa, 1984: 16). É justo reconhecê-la assim por diversos motivos, nomeadamente o facto de ser neste decénio que surgem mais revistas do que em qualquer outra década do século XX (Duarte, 2021: 32). Esse surto editorial só poderá ser comparável ao que ocorrerá nos anos de 1950. Em rigor, as revistas são lançadas entre 1930 e 1937, já que entre 1938 e 1939 não surgirá uma única “nova” revista (Duarte, 2018, Vol. II: 15-23).

Do mesmo modo, este é um período generoso em termos da escrita de cinema, que passa a contar com críticos como José Gomes Ferreira, Adolfo Casais Monteiro, Alberto Armando Pereira, assim como de vários cineastas – António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto e Eduardo Chianca de Garcia –, que escrevem com regularidade para as publicações especializadas. É também, como já referimos, uma “época dourada” sob o ponto de vista visual, já que alguns dos exemplares mais ricos, belos e apelativos podem ser encontrados nesta década, que conheceu a incorporação de inovações tecnológicas e que contou com a colaboração estreita de artistas e ilustradores portugueses².

Talvez por força dessa ligação (e, bem assim, da inclusão precoce e inovadora de técnicas como a fotomontagem), em 1951, Mota da Costa defendia que “as nossas revistas de cinema [referindo-se às décadas anteriores] (...) são as únicas que, verdadeiramente, renovaram as artes gráficas do país, e ficaram como modelos de interesse bibliográfico” (Costa, 1951: [s.p.]). Ainda que seja uma afirmação certamente excessiva, trata-se de uma pertinente reflexão tendo em conta que nos estudos sobre a ilustração portuguesa as revistas de cinema ocupam quase sempre um lugar secundário, e/ou de pouca qualidade (Freitas, 1985: 57). Será, talvez, mais acertado afirmar que as revistas de cinema – e talvez mais do que qualquer outro género – vivem e sobrevivem muito graças às suas propriedades visuais, pelo menos em determinados períodos da história da imprensa cinematográfica, durante os anos 20 e 30, a grande época dos magazines. Noutros momentos do século XX, como nos anos 50, a imagem estará geralmente relegada para segundo plano, embora também nessa década as componentes imagéticas – particularmente as fotografias de cena e fotogramas – assumam um papel fundamental nas revistas que se assumem como críticas e defensoras do “bom” cinema.

Já o magazine, esse “hábil fabricante de imagens – escritas, fotografadas ou desenhadas” (Ibidem: 53) – prolifera nas décadas de 1920 e 1930, trazendo

2. Essa relação de artistas plásticos com as revistas do cinema surge ainda na década de 20, e é transversal a toda a primeira metade do século XX, embora nunca de forma tão abundante e regular como na década de 30.

consigo “a rodagem visual” dos acontecimentos. O próprio termo – que deriva do árabe *makzhan* (que significa armazém ou depósito) – é evocativo dessa profusão e ecletismo de informação, visual e não só (Allen, 2016: 12), como se de uma coleção se tratasse. O magazine providencia estimulação visual, tornando-se “food for thought and vision” (Barthes, 2016: 93).

Na década em estudo, também em Portugal, as imagens são especialmente abundantes neste médium, aparecendo sob diversas formas. Verifica-se que, nos anos 30, a fotografia é preponderante, embora a ilustração também adquira uma presença considerável, ainda que nunca comparável à da imagem fotográfica (Duarte, 2018, Vol. I: 65). No que diz respeito à fotografia, a maioria das imagens que se publicam são fotografias publicitárias³ das estrelas de cinema, embora a presença de fotos de cena e/ou fotogramas seja igualmente bastante assinalável (Ibidem).

Estas imagens que ocupam as páginas das revistas assumem um papel fundamental no fomento de cinefilia(s). Esquecer as fotografias (e outro tipo de ilustração) publicadas nestes espécimes, ou mesmo aquelas que circulam de forma impressa por outros suportes, é também esquecer uma grande parte da educação e da paixão pelos filmes que existe através das imagens⁴. A necessidade de fixar o cinema – intento, *a priori*, contra a própria natureza das *imagens em movimento* – é contornada a partir de elementos fixos (qualidade natural da fotografia) e físicos como revistas, posters, cartonados ou postais. Tal é válido para cinefilias iminentemente mais populares – referimo-nos aos cinéfilos que recortam e emolduram os retratos das “estrelas”, que colecionam cromos, que escrevem cartas às redações das revistas –, como para o cinéfilo menos interessado no *stardom*, mas que, não possuindo grandes meios de acesso aos filmes, ou sujeito à longa espera das estreias – retira, a partir das fotografias de cena, uma ideia do filme: as imagens (como a

3. Entendemos, para efeitos deste estudo, “fotografia publicitária” como os retratos dos atores e atrizes de cinema feitos em estúdios, para fins publicitários, i.e., com o objetivo de serem distribuídas nas revistas e noutros meios de difusão. É certo que algumas fotografias de cena também podem ser consideradas publicitárias, mas neste artigo restringimo-nos à primeira aceção.

4. Não será descabido lembrar, a título exemplificativo, como Martin Scorsese atribuiu – no documentário *A personal journey with Martin Scorsese through american movies* (1995) – como seminal na sua cinefilia o livro *A pictorial history of the movies* (Deems Taylor, 1943), um livro ilustrado.

crítica) atuam assim como substituto possível ao não-visionamento direto dos filmes. Por estes motivos, não pode ser ignorada a importância que as revistas, ao publicarem *film stills*, tiveram na antecipação de obras que haviam de estrear bastante mais tarde, ou não estrear de todo. Nesse sentido,

poderá ter sido por intermédio de fotogramas e fotografias de cena publicadas nas revistas ilustradas que, quer o público, quer os colaboradores encontram matéria para consolidar a sua apropriação de princípios estéticos e soluções técnicas providenciados pelos filmes estrangeiros. (Barreira, 2017: 127)

De facto, a dimensão imagética das revistas contribui para o conhecimento – ainda que fragmentário – dos filmes em si, mas também se reporta, como referimos, essencial para o fomento de uma cinefilia de cariz mais popular, que orbita ao redor das “estrelas” e dos “astros”. É sobre este último ponto que nos deteremos com mais cuidado.

Sic itur ad Astra. As fotografias das estelas nas publicações especializadas

A presença da imagem é, como referido, fulcral na revista de cinema. Essa importância, no caso dos magazines, pode ser explicada, em parte, pela ligação íntima à ideia de cinefilia e do *fandom*. A veneração pela estrela de cinema estabelece-se muito em parte graças às publicações especializadas, que foram importantes meios de fomentar este culto (Morin, 1980: 55; Jullier & Leveratto, 2012: 24).

A estrela de cinema era vista na grande tela, durante uma hora e meia, e como tudo no filme (nos anos a que nos referimos, antes do *home cinema*) tinha a particularidade de não ser estático. Nesse sentido, para a estrela sobreviver no olhar dos espectadores e, por conseguinte, alimentar a indústria do cinema, havia que transpor a imagem dos atores para lá dos limites da tela e da sala de cinema: a estrela deveria *fixar-se*. Essa necessidade de fixação foi colmatada pela reprodução de fotografias em vários suportes. Nenhum desses suportes de difusão fotográfica conheceu a primazia que foi dada às revistas. Nesse sentido, e como afirma John Kobal, colecionador de

stills relacionados com o cinema, “anyone who has ever glanced through an old Hollywood magazine (...) knows moving images may have made the film industry, but stills kept them alive” (Kobal, 1988: 65). A revista de cinema afirma-se como um *produto* e um *meio* do *star system*.

O próprio António Ferro, Secretário Nacional da Propaganda (1933-45) e da Informação (1945-49), dirá que o magazine tem grandes afinidades com o mundo do cinema, estabelecendo comparações entre ambos: para este autor, sempre laudatório da modernidade, “o papel couché é o écran dos magazines” (Ferro, 1987: 271). Com efeito, fosse no papel ou na tela, a presença de “estrelas” era comum a ambos os *media*.

Em Portugal, a reprodução de fotografias publicitárias de estrelas surge de forma visível nos anos 20, embora ainda sem grande qualidade, por conta da situação financeira das revistas⁵. Trata-se de publicações maioritariamente modestas, sem grande qualidade de papel e de impressão. Os retratos das vedetas, no primeiro lustro dessa década, raramente ocupam uma página inteira. Essas imagens apresentam-se emoldurados por um grafismo nem sempre digno de interesse, embora às vezes se ancore em movimentos como o da arte nova e – os mais “modernos” – da *art déco*. A partir, sobretudo, de 1928, este panorama irá transformar-se substancialmente, com revistas mais avantajadas que passam a publicar fotografias com maior qualidade, sem medo de ocupar a totalidade da mancha gráfica.

Assim, através da revista de cinema – e com a fotografia publicitária a contribuir largamente para este fenómeno – a estrela passa a ser entendida como um *objeto de adoração*. As fotografias publicitárias dos protagonistas dos ecrãs são o grande tema visual dos magazines, e mesmo a nível de texto são numerosos os artigos que se dedicam aos *fait divers*, aos segredos e

escândalos das estrelas. Tal não significa, contudo, que aqueles que dirigem as revistas desta génese não seja auto-críticos. Como escreve Alberto

5. É pertinente sublinhar como muitas delas são bastante efémeras ou errantes. Criar publicações especializada nesse período era sempre uma investida arriscada, fruto – por vezes inconsequente – da paixão aos filmes.

Armando Pereira, crítico e programador do cinema Trindade (Porto) durante os anos 20 e 30, no seu discurso irónico e mordaz: “o público quer «estrêlas». (...) porque, boas fitas, só boas fitas, *sem mais nada*, não satisfazem completamente à massa popular” (Pereira 1932: 3). Pereira sabe que o cinema é uma arte democrática, e que aqueles que compõem essa mesma massa popular “sustentam, afinam a Cinematografia” (Ibidem). Sabe também que para escrever publicamente sobre cinema – sobre *bom* cinema – é essencial publicar este tipo de fotografias. Na revista *Imagem*, José Gomes Ferreira ironiza também este uso excessivo de retratos (e do qual a sua revista é também culpada...): “As fotografias de Chevalier, Charlot, Buster Keaton, Brigitte Helm, Gina Manès (...) chegavam para entulhar todos os oceanos do planeta”; “o dinheiro gasto anualmente pelas revistas cinematográficas era suficiente para pagar a dívida externa portuguesa”; “o que seria dos rapazes da província (...) dos solitários, dos tímidos, se não houvesse revistas de cinema, cheias de fotografias de mulheres de sonho?” (Ferreira, 2000: 84)

Por muito que a zombaria de Gomes Ferreira seja excessiva, não deixa de ser verdade que a maioria das revistas se sentisse pressionada a publicar os tão ansiados retratos. Os textos que se publicam nestes periódicos elucidam-nos: muitas das revistas especializadas dos anos 30 afirmam receber pedidos “com insistência” para que se publiquem as fotografias dos “astros” (Jantos, 1932: 5). Um artigo não assinado da *Imagem* chega a apresentar um quadro estatístico onde se lê que em 57 números foram publicadas 364 fotografias das atrizes e 107 de atores masculinos (“Gravuras da Imagem”, 1931: 5). De facto, as publicações fazem “sempre o possível por lhe [ao leitor] fazer a vontade, pensando que êle [o retrato] será dependurado por cima dum leito estreito e acanhado” (Jantos, 1932: 5), como se de uma imagem de fé se tratasse (Duarte, 2018: 47) – como se o retrato fosse uma pagela devocional, um *santinho*.



Figura 1 – Joan Crawford na capa de *Cinema* (N.º 6, 1932). Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Estes retratos podiam ocupar uma página inteira, permitindo que pudesse ser recortado e emoldurado. Desde finais dos anos 20, tornara-se igualmente comum a publicação de fotografias das estrelas assinadas e com uma dedicatória particular a determinada publicação. Essas práticas acontecem sobretudo nas revistas *Cinéfilo* e *Imagem* – as que acarretaram mais sucesso e longevidade – e incluíram vedetas femininas nacionais (como Beatriz Costa) e internacionais (por exemplo: Louise Brooks, Renée Jeanne Falconetti, Marlene Dietrich, entre outras). Elementos como estes faziam da revista um objeto verdadeiramente digno de coleção e, enfim, um deleite para os cinéfilos, já que qualquer “desgraçado pode trazer no peito um retrato duma mulher divina de Hollywood, com dedicatória” (Ferreira, 2000: 43).



Figura 2 – Retrato de Fritz Lang para a revista *Cinéfilo* (N.º 120, 1930), onde se lê a seguinte dedicatória: “A la revue ‘CINÉFILO’ et aux cinéphiles portugais! / Fritz Lang / Berlin 11-XI-30”. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Importa relevar que não raras também vezes os cineastas surgem assim valorizados por estas publicações especializadas, assinando os seus retratos e dedicando-os às revistas. A *Cinéfilo* é uma dessas publicações que mais irá partilhar com os seus leitores essas imagens e dedicatórias das estrelas, mas também dos realizadores, entre os quais se contam Fritz Lang e René Clair, que chegam a ocupar uma página inteira. Essa inclusão é bem demonstrativa de que tais retratos eram bem-vindos e apreciados. Assim – e embora o aspeto gráfico dos magazines possa denunciar, a um primeiro olhar, uma ligação exclusivamente afeta ao vedetismo, ou a vertentes mais populares do cinema – é justo considerarmos estas publicações como sendo bastante híbridas, agradando a um vasto tipo de cinéfilos.

Em Portugal, a grande oposição entre os “magazines” e as revistas “culturais” de cinema instala-se sobretudo a partir dos anos 50, graças ao papel de publicações como *Visor* (1953-1955), *Celulóide* (a partir de 1957), e *Imagem* (a partir de 1954) enquanto nos anos 30 as temáticas “sérias” do cinema – assinadas por redatores de excelência, como Gomes Ferreira, Casais Monteiro, Armando Pereira, entre outros – e os *fait divers* do mundo das estrelas convivem harmoniosamente. Curiosamente, noutras geografias, essa cisão parece ocorrer mais cedo: a revista internacional *Close up* faz da sua bandeira, nos finais de 1920 e inícios de 1930, a não-publicação de fotografias de estrelas, dedicando-se exclusivamente a textos ensaísticos e à publicação de fotogramas. Esse ato funciona como um *statement* ideológico da revista.

A vedeta foi, como referido, um *objeto de adoração* imposto pela imprensa especializada. Mas as revistas mostram (e alimentam) uma outra forma do leitor/espectador se relacionar com os “ases” do écran: ao transformar as estrelas num *objeto de emulação*. As fontes de época testemunham essas tentativas de emulação com frequência – denunciando o “vício” das meninas cinéfilas em imitar “as atitudes, gostos e toilettes” (*Filmes*, 19-XII-1931: 7) das principais protagonistas da grande tela. O écran tornou-se, assim, um “ditador das modas” que “impõe aos seus servidores a arte de vestir” (*Cine*, 17-V-1931: 21), mas são os referentes fixos, passíveis de serem reproduzidos, que se prestam à cópia e inspiração.

Esta ligação da publicidade às estrelas de cinema contribuiu para a transformação das vedetas em “heróis de consumo” (Geada, 1987: 119), sobretudo a partir dos anos 30. Em Portugal conhecem-se alguns exemplos dessa associação profícua, com as marcas Muraline (tintas à base de água) e Rimenal (rímeis) a utilizarem o rosto das estrelas para publicitarem os seus produtos na revista *Movimento: cinema, arte, elegância*, editada no Porto entre 1933-1934.

O próprio cinema vai assumir (e incorporar) a forma como os cinéfilos imitam os modos de vestir, falar e aparecer das estrelas de cinema. Se nos anos 20 existia ainda um certo distanciamento – a *vedeta* ainda é endeusada, ainda residia no seu Olimpo (Morin, 1980: 21), com a intrusão da publicidade essas tais fronteiras vão, finalmente, diluir-se: a estrela adquire uma feição

mais mundana, com a qual podemos aspirar. Enfim: tornam-se verdadeiros “mediadores entre o mundo maravilhoso dos sonhos e a vida quotidiana” (Ibidem). Uma sequência do filme *What price Hollywood* (George Cukor, 1932) mostra bem essa ascendência que as estrelas têm, através das revistas, nos leitores e espectadores: à medida que folheia as páginas de um magazine cinematográfico, a protagonista (interpretada por Constance Bennett) vai deixar-se inspirar pelos modos de vestir e de se maquilhar patentes nas fotografias das “estrelas”. Os planos dos manuseamentos das revistas são intercalados com imagens da atriz a adotar precisamente o que acabara de ver nessas publicações. De facto, o cinema, por intermédio destas revistas, abre a possibilidade de sonharmos com a ideia de sermos outro, tornamo-nos outro⁶ (Duarte, 2019: 49).

As revistas de cinema e os artistas plásticos

A ilustração possui uma presença assinalável nas revistas de cinema, embora menos expressiva que as fotografias publicitárias. Vemo-la em capas, mas será sobretudo aplicada no interior das revistas para dar azo ao humorismo, à crítica (de costumes, de formas de ver filmes) e à caricatura.



Figura 3 – Claudette Colbert na capa da revista *Estúdio* (N.º 1, 1936). Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto.

6. O epítome dessa transformação, no cinema, parece existir no filme *M. Butterfly* (David Cronenberg, 1993), em que a personagem de John Lone socorre-se de uma revista de cinema dos anos 30 – onde figura o rosto de Anna May Wong – para iniciar a sua “transformação” noutra pessoa (“I’m trying my best to become somebody else”, são as palavras pronunciadas pelo ator).

A ligação de artistas plásticos às revistas especializadas começa, no nosso meio, bastante cedo. Ainda na década de 1910, com o periódico *O film*, veremos o pintor Stuart de Carvalhaes a assinar a direção “de bonecos” e algum do grafismo da publicação. Nos anos 20, conhecem-se algumas capas que revelam algum interesse sob o ponto de vista visual, a maioria sem indicação de autoria. Das que se encontram “assinadas”, destaca-se *O Porto Cinematográfico*, a partir de um desenho de Ary d’Almeida. A ligação destes ao cinema não se fica pelas revistas – na verdade, quer Stuart de Carvalhaes, quer Ary d’Almeida vão aparecer associados a alguns filmes dos primórdios do cinema português. Carvalhaes colaborara no argumento de *O Quim e o Manecas* (Ernesto de Albuquerque, 1916) e nas legendas e decoração de *O Condenado* (Afonso Gaio; Mário Huguin, 1921), um filme perdido onde Almada Negreiros interpretava um pequeno papel. Já Almeida – de que se conhece pouco produção ilustrativa para lá das revistas de cinema⁷ – irá aparecer associado ao desenho dos intertítulos de *Cláudia* (Georges Pallu, 1923), uma produção da *Invicta Film*.

Não obstante já existir uma participação considerável entre os artistas plásticos e as revistas de cinema nas primeiras décadas da história desta imprensa, esta ligação não é comparável àquela a que se assiste na década de 1930. Na verdade, e sendo precisos, o início dessa colaboração brilhante começa em 1928, com a primeira série da revista *Imagem*. Bernardo Marques terá começado aqui a desenhar sobre cinema, e desenvolveu uma das suas rubricas visuais mais memoráveis neste âmbito, as *Sínteses cinematográficas*. A cada semana, Marques condensava e resumia o tema e estética de cinematografias de vários países (Estados Unidos, Itália, Alemanha) a uma única imagem. Nessas sínteses, Marques adaptava o seu traço às principais características de um determinado movimento – assim, o “Estilo Alemão” era marcado por um desenho rico em contrastes, agressividade dos volumes e fortes geometrias, enquanto o “Estilo americano” destacava-se pela leveza

7. No entanto, terá participado numa Exposição Colectiva de Caricaturas em 1954, cuja o teor temático se desconhece (Moreiras, 2019: 10).

e finura do traço do desenho; assim como a representação de marinheiros e *cowboys*. O cinéfilo mais atento poderia, em cada uma destas imagens, encontrar referenciais específicos aos filmes de cada cinematografia.

Nos primeiros anos da década de 1930, essa relação entre artistas e revistas de cinema acentua-se. De facto, se as fotografias publicitárias eram condição praticamente indispensável a (quase) todas as revistas especializadas na década de 30, o mesmo não se poderá dizer da ilustração: há publicações que vão recorrer mais a uma investida de qualidade de ilustração nas suas páginas, e outras que irão dispensar este diálogo, ficando-se pela publicação ocasional de caricaturas mais ou menos amadoras. Dentro dos periódicos que mais fomentarem esta ligação a que nos reportamos, destacam-se a *Imagem* e o *Kino*, que publicam ilustrações de autor de forma regular e consistente.

Para este estudo, debruçar-nos-emos exclusivamente no *Kino*, o semanário onde melhor se desenvolveram as potencialidades da ilustração, em parte porque a maioria dos seus colaboradores possuem formação nas artes. *Kino*, ao adotar o formato de jornal, encontra-se livre da “obrigação” de publicar fotografias de estrelas: um *magazine*, por sua vez, não sobreviveria muito tempo sem estas. Por outro lado, esta é uma opção deliberada, já que poderiam publicar essas imagens se assim o entendessem, ainda que o formato não seja o ideal para esse efeito. Esta componente visual de *Kino* – muito suportada na ilustração – é, assim, um dos elementos mais característicos desta publicação, e que não encontra par no nosso meio.

Juntamente a um corpo de redatores digno de bastante interesse – entre os quais se destacam Gomes Ferreira, Lopes Ribeiro e Olavo d’Eça Leal –, *Kino* vai contar igualmente um grupo de colaboradores artísticos excepcional, onde se encontram os nomes de Stuart de Carvalhaes, Carlos Botelho, Bernardo Marques (figura essencial na segunda geração de modernistas portugueses, e presença assídua nos mais importantes *magazines* na década de 1920, como o *ABC*), e Cottinelli Telmo, arquiteto de formação mas detentor de uma vasta e multifacetada obra, desde o cinema à banda-desenhada.

No *Kino*, a cada semana o leitor encontrava capas que ilustravam temas da ordem do dia do mundo cinematográfico. Nesse sentido, publicam-se vários desenhos que ilustram bem a querela da passagem do mudo para o sonoro, representando os seus paladinos e os seus detratores. Comenta-se a evolução do cinema, mas também se publicam ilustrações que se debruçam de forma crítica sobre o “vetetismo” e sobre os filmes vistos ou a estrear.



Figura 4 – A querela do cinema sonoro numa capa do semanário *Kino* (N.º 2, 1930), composta por Cottinelli Telmo. Fonte: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.



Figura 5 – A querela do cinema sonoro numa capa do semanário *Kino* (N.º 2, 1930), composta por Cottinelli Telmo. Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Kino caracteriza-se pela sátira e pelo registo humorístico de uma boa parte dos seus textos e desenhos, fomentando, por vezes, algum teor polémico, como aconteceu com o número 8, dedicado a (ou contra?) Charlie Chaplin. Plasmando e ampliando o que iria ser tratado nos textos de Gomes Ferreira e Lopes Ribeiro nesse número, o desenho do frontispício de *Kino*, da autoria de Bernardo Marques, apresenta Charlot associado à temática iconográfica do *Ecce Homo*, numa época em que Chaplin era considerado o expoente máximo do cinema no Ocidente. Os redatores do *Kino*, que por esta altura se encontravam particularmente entusiasmados com as experiências russas no cinema, pretendiam relativizar o seu título de figura soberana e incontestável no cinema de então. Gomes Ferreira irá mesmo afirmar, desta feita nas páginas de *Imagem*, que “Charlot foi destronado por Eisenstein” (Ferreira, 2000: 133). Já Lopes Ribeiro, no referido número do *Kino*, apresenta como “revelação sensacional” que “Charlie Chaplin nunca existiu”. E mais: “Charlot é a suprema personificação do *sex-appeal*” (*Kino*, 19-VI-1930: 4). Em suma, as componentes visuais deste oitavo número da *Kino*, ilustrado por Bernardo Marques e Cottinelli Telmo – que desenha um “mapa anatómico” de Charlot –, revelam um sarcasmo e picardia que se reportam coincidentes com aquilo que se transmitia sob o ponto de vista textual.

Cottinelli Telmo assinará uma outra capa de grande interesse, e que brincar­á com uma outra personalidade incontestável do cinema: Greta Garbo. Nessa imagem, em que Garbo é representada como um “coleante, viscoso e envolvente polvo” (*Kino*, 22-V-1930: [1]) – por sinal munido de um rosto angelical (o da atriz) e de seios –, que leva os homens à perdição. Garbo ainda não era *Mata-Hari*, mas já se cristalizara como mito, a *vamp* («a mais tenta­dora das tentadoras»), a “máquina de moer ilusões” (*Ibidem*) por excelência. Talvez se possa ler aqui uma crítica às vedetas e à sua adoração – afinal, estava já bem documentada a existência de “maníacos de Greta Garbo” (*Cine*, XII-1929: 21) e de vários outros excessos na forma dos cinéfilos se relacionarem com as estrelas. O desenho, que assume uma importância fulcral na capa, é acompanhado por um texto que, uma vez mais, se encontra bafejado de sarcasmo e maldizer. Este mesmo tema – o da *vamp* sedutora e fatal – viria a ser trabalhado por Bernardo Marques, numa das suas tiras cómicas semanais que fazia para o *Kino*.



Figura 5 – Frontispício do semanário *Kino* (N.º 4, 1930), com ilustração de Greta Garbo, por Cottinelli Telmo. Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto.



Figura 6 – Tira cómica de Bernardo Marques, publicado no semanário *Kino*, (1930). Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Ao longo desta publicação, Cottinelli Telmo vai-se consagrando como um dos ilustradores mais profícuos e interessantes da revista. Numa capa dedicada ao filme *Prix de beauté* (Augusto Genina, 1930), Telmo apresenta uma grande modernidade no desenho, através do jogo de volumes, da caracterização de personagens, e da capacidade de síntese – numa única imagem – do teor e ambiência do filme. A presença em destaque da protagonista, Louise Brooks – com o seu *bob* e faixa “Miss Europa” – parece ser evocada no filme que Telmo irá dirigir em 1933, *A canção de Lisboa*: Beatriz Costa – cuja semelhança estilística a Louise Brooks é por demais notória – aparecerá numa sequência da *Canção de Lisboa* de forma bastante similar, ostentado, desta feita, a faixa “Miss Castelinho”.



Figura 7 – Frontispício do semanário *Kino* (N.º 5, 1930), com um desenho de Cottinelli Telmo sobre o filme *Prix de beauté*. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Das revistas aos filmes

A grande maioria dos ilustradores aqui mencionados estiveram, em algum momento das suas vidas, ligados à produção fílmica em si. Recordem-se os exemplos de Stuart de Carvalhaes e Ary d'Almeida, aqui já mencionados para o cinema das décadas de 1910 e 1920. Nos anos 30, verifica-se a associação de pintores como Bernardo Marques, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Olavo d'Eça Leal – que aqui não tivemos oportunidade de nos deter – a vários cargos subjacentes à realização fílmica.

É, todavia, com Cottinelli Telmo que essa relação espoleta mais frutos, já que este foi o único a partir para a realização fílmica efetiva. No entanto, ainda antes de fazer *A canção de Lisboa*, Telmo já se havia visto envolvido no mundo dos filmes, ao ser decorador e figurante de *Malmequer* (1918) e *Mal de Espanha* (1918), ambos realizados por Leitão de Barros debaixo da alçada da Lusitânia Film. Quando realiza *A canção de Lisboa*, Telmo vai-se munir de colaboradores que haviam feito parte do seu círculo em publicações como a *Imagem* e o *Kino*. Não é de estranhar, assim, a presença do pintor Carlos Botelho como assistente de realização neste filme. A este nome junta-se o de José de Almada Negreiros, ele próprio também entusiasta do cinema, e que desenha o cartaz do filme e o genérico. Outros colegas da imprensa especializada – como Gomes Ferreira e Chianca de Garcia – envolveram-se igualmente neste projeto. O próprio Bernardo Marques terá sido colaborador no filme de Cottinelli Telmo (Barreira, 2017: 192), embora se desconheça o papel desempenhado por este.

Bernardo Marques, por sua vez, havia participado nos cenários de *Ver e amar!* (1930) – juntamente com Fred Kradolfer –, assim como na decoração deste filme e do já referido *O trevo de quatro folhas* (1936), ambos perdidos e ambos realizados por Chianca de Garcia. Fazendo jus àqueles envolvidos na realização de *Ver e amar!*, este filme parece ter sido rico em apontamentos cinéfilos, ao referenciar o musical americano e ao parodiar uma cena de *Ben-Hur* (1925) (Ibidem: 159). Os cenários de *O trevo de quatro folhas* eram dotados de uma “elegância característica da *Art Déco* e que, juntamente com

pinturas aparentemente modernizantes, confeririam ao espaço profílmico características plásticas e urbanas pouco habituais na imagem em movimento coeva em Portugal” (Ibidem: 160). Das colaborações profícuas que existiram entre os ilustradores das revistas de cinema e o cinema em si, por conta do desaparecimento dos referidos filmes, pouco restou.

Fotomontagem: a montagem das revistas

Trabalhar as imagens nas páginas das revistas, em relação ao texto e à sua disposição, é sempre uma composição, uma montagem. Alguns periódicos serão mais engenhosos do que outros quanto a este trabalho de utilização das imagens enquanto “matéria plástica” (Pinto, 2015: 40). A imagem, quando colocada sob determinada forma, torna-se ponto de referência para outras imagens e para tudo aquilo que a rodeia (Berger, 1987: 29-33), inferindo diretamente no nosso modo de *ver* e perceber o lugar onde se insere: *i.e.*, interferem sempre num conjunto que elas próprias ajudam a organizar (Gervereau, 2007: 161).

Uma das formas mais inovadoras e criativas de trabalhar a imagem na imprensa é a fotomontagem, que se caracteriza pela junção, através de cortes e “colagens”, de duas ou mais fotografias (ou ilustrações) num único plano, compostas de acordo com o propósito do autor. A partir de finais dos anos 20, e particularmente com o periódico *Notícias Ilustrado* (Pinto, 2015: 49), a fotomontagem vai sendo paulatinamente adotada pela imprensa.

Esta forma de montar imagens levou a que fossem feitas muitas associações da técnica da fotomontagem ao próprio cinema. Em 1931, Hausmann escreve que “like photography and the silent film, photomontage can contribute a great deal to the education of our vision, to our knowledge of optical (...) it can do so thanks to the clarity of its means, in which content and form, meaning and design, become one” (Hausmann, 2009: 29). Barreira, em relação a Leitão de Barros – que esteve associado ao *Notícias Ilustrado* – argumentará que o trabalho na imprensa ilustrada, com todas as potencialidades proporcionadas pela fotomontagem (e, no caso do *Notícias Ilustrado*,

também pela fotorreportagem), terá permitido um “um outro tipo de contacto com as possibilidades da imagem autonomizada e de novas relações com o texto através de princípios da montagem” (Barreira, 2017: 95). A hierarquia imagem-texto, em termos de discurso, acaba por ser soberana: a imagem deixa de *ilustrar* apenas um texto – ela é um meio discursivo e comunicacional fundamental, por vezes autónoma (e não dependente) do significado do texto.

Kino foi um dos periódicos de cinema que mais cedo pôs em prática a fotomontagem. Embora não seja um recurso usado com frequência, conhece-se uma capa (N.º 21) de Bernardo Marques em que o autor recorta imagens de Buster Keaton e junta-as a fotografias urbanas de Lisboa. Assim, vemos Buster Keaton a passear-se pela Praça Camões, e até mesmo a posar com um exemplar de *Kino* (desenhado). O texto que acompanha esta fotomontagem torna-se a “ilustração” – no sentido de acrescentar e explicar informação – da *imagem*, e não o inverso.

Esta técnica deixou alguns descendentes no âmbito da imprensa especializada em cinema. No periódico *Cine-Jornal* assistiremos, com alguma regularidade, à técnica da fotomontagem e da colagem para produzir conteúdo sobre a vida das estrelas, divulgar filmes, etc. O cinema internacional e o cinema português foram alvo dessas investidas. A propósito de *Trevo de Quatro Folhas* – filme perdido –, compôs-se uma imagem através da justaposição de várias fotografias de rodagem e da produção do filme, onde se distingue o trabalho em estúdio, os *décors* e os cenários utilizados. Desta justaposição de fotografias de cena e de rodagem, resulta uma composição apelativa e moderna, emoldurada por duas faixas ilustradas, com símbolos e temas alusivos ao filme. Por se tratar de uma obra perdida, estas fotografias revestem-se de maior interesse, no sentido em que contribuem para uma “reconstrução” imagética do que poderá ter sido o filme.



Figura 8 – Duas páginas da revista *Cine-Jornal* (N.º 22, 1936) com uma composição sobre o filme *O trevo de 4 folhas*. Fonte: Hemeroteca de Lisboa

O *Cine-Jornal* também visou a concretização do “sonho” – pelo menos nas páginas da publicação – da internacionalização do cinema português, nessa altura ainda uma miragem. Já que tardava a concretizar-se *de facto*, a revista decidiu prefigurá-la através da edição de imagem. É o caso das três fotografias que ilustram o artigo “Uma semana de filmes portugueses na Broadway”, onde são visíveis os filmes *Gado Bravo* e *A canção de Lisboa* – este último traduzido para *The Song of Lisbon* – nos luminosos cinemas de Nova Iorque, celebrados pela espampanante publicidade fílmica nas fachadas dos seus edifícios. Neste mundo imaginário em que o cinema português chega cheio de glória e sucesso aos Estados Unidos da América, Vasco Santana e a Beatriz Costa partilhariam um mesmo espaço com Ginger Rogers e William Powell. As imagens encontram-se a possibilitar uma realidade muito sonhado e muito longe de ocorrer, mas que partilha grandes afinidades com a própria *féerie* que o mundo do cinema e dos filmes nos instiga. Como escrevera Gomes Ferreira, “o cinema é sonho, pronto” (Ferreira, 2000: 43). E estas fotomontagens são um feliz delírio.



Figura 9 – Fotomontagens sobre a internacionalização do cinema português, publicadas na revista *Cine-Jornal* (N.º 69, 1937). Fonte: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Considerações finais

A análise das componentes visuais das revistas de cinema da década de 1930 põe em evidência a coexistência de vários tipos de cinefilias, uns de feição mais “intelectualizante” (até porque muitos dos seus redatores assim o exigem...), mas também de feição mais popular: elas não se anulam. Tardarão mais 20 anos até que as revistas de cinema que se autointitulam “sérias” se demarquem por completo dos magazines afetos ao vedetismo: nos anos de 1950 algumas publicações vão considerar a grande profusão visual das estrelas na imprensa como sendo prejudicial à evolução e ao bom entendimento crítico do cinema. De tal forma é sentida esta aceção, que veremos algumas publicações a evitar a utilização de fotografia publicitária, privilegiando, ao invés, as fotografias de cena e/ou fotogramas. Estas últimas elucidam-nos mais sobre os *filmes* (que podiam ou não ser vistos) e menos sobre os seus protagonistas.

Tal não se verifica nas revistas portuguesas da década em estudo: na verdade, como tivemos oportunidade argumentar, estas publicações são as primeiras a ironizar o “estrelismo” – ao mesmo tempo que o publicitam e o alimentam. De facto, a grande maioria destas publicações vai apostar na difusão consistente deste tipo de imagem. Um dos poucos periódicos que parece escapar a este fenómeno – em parte pela natureza do seu formato, a de jornal; mas também por motivos (segundo cremos) “ideológicos” – será *Kino*, o que lhe irá conferir liberdade para apostar numa abordagem editorial de qualidade, baseada na ilustração de artistas.

Essa ligação aos artistas plásticos – e que é transversal a toda a imprensa cinematográfica durante a primeira metade do século XX, conhecendo-se exemplares particularmente interessantes também na década de 1950 – encontra-se ainda muito por explorar, sobretudo na sua relação com o próprio cinema. Como vimos, são muitos os intervenientes que se encontram simultaneamente a ilustrar revistas de cinema e a contribuir ativamente para os argumentos, cenários, adereços e decorações do cinema português. Nesse sentido, a análise das imagens da imprensa cinematográfica traz importantes contributos não somente para a área da história da arte e da fotografia, como também da própria história do cinema e da sua transposição para a imagem fixa. Parece-nos, inclusivamente, que para estudar a cinefilia sob determinados períodos, a passagem pela imprensa especializada e pelas suas imagens é essencial, já que o amor aos filmes não se reduz a um discurso sobre eles e sobre o cinema – reside também nestes objetos.

Fontes

“Gravuras da Imagem”. *Imagem*, n.º 57, 10-xI-1931: 5

“Greta Garbo.” *Kino: Grande Semanário Português de Cinematografia*, n.º 4, 22-V-1930: [1].

“O Écran Ditador Das Modas.” *Cine*, n.º 1, 17-V-1934: 21.

“Os Maníacos de Greta Garbo.” *Cine: Revista Mensal de Arte Cinematográfica*, n.º 16, xII-1929: 21-22.

Costa, Mota da. “Jornalismo Cinematográfico.” *Imagem*, 12-x-1951: [s.p.].
Filmes, n.º 1, 19-xII-1931.

Jantos. O «sex-appeal» dos astros. *Cinema*, A. 1, n.º 8, 12-III-1932: 5

Pereira, Alberto Armando. “O cantinho dum cinéfilo”. *Cinema*, A. 1, n.º 33, 5-xII-1932: 3.

Ribeiro, António Lopes. “Uma Revelação Sensacional - Charlie Chaplin Nunca Existiu.” *Kino: Grande Semanário Português de Cinematografia*, n.º 8, 19-VI-1930: 4-5.

Referências bibliográficas

- Allen, G. (ed.) (2016). *The Magazine*. Londres: Whitechapel Gallery/MIT Press.
- Barreira, H. (2017). *Imagens na imagem movimento. Documentos e expressões*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Barthes, R. (2016). “Letter to Brian O’Doherty”, in Allen, Gwen (ed.). *The Magazine*. Londres: Whitechapel Gallery/MIT Press, 92-94.
- Berger, J. (1987). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- Costa, H. A. (1954). *Breve história da imprensa cinematográfica*. Porto: Cineclubes do Porto.
- Duarte, J. I. (2018). «*Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas*». *Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. Volume I e II. Relatório de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Duarte, J. I. (2019). “Trying to become somebody else: somos ainda induzidos pelos retratos das vedetas de cinema?”, in *Revelar Revista de Estudos da Fotografia e Imagem*, nº 3: 39-57.
- Duarte, J. I. (2021). “Cem anos de imprensa de cinema em Portugal”, in *Cinema: espaços, estudos, instituições e património*. Porto: Património a Norte | Direção Regional de Cultura do Norte.
- Ferreira, J. G. (2000). *Uma sessão por página*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Ferro, A. (1987). *Obras de António Ferro: Intervenção Modernista – Teoria do gosto*. Volume I. Lisboa: Verbo.
- Freitas, M. H. G. (1985). *Ilustração e grafismo nos anos 20*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa.
- Geadá, E. (1987). *O Cinema Espectáculo*. Lisboa: Edições 70.
- Gervereau, L. (2007). *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70.
- Hausmann, R. (2009). “Photomontage / 1931”, in Evans, David (ed). *Appropriation*. Londres: Whitechapel Gallery/MIT Press, 29-30.
- Infante, G. C. (1997). *Cine o sardina*. Madrid: Extra Alfaguara.

- Jullier, L. & Leveratto, J.-M. (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca.
- Kobal, J. (1988). *The art of the great Hollywood portrait photographers (1925-1940)*. Londres: Pavilion Books.
- Moreiras, T. J. C. (2019). *O Cartaz Publicitário Na Obra Gráfica de António Cruz Caldas*. Projeto de Mestrado, Escola Superior de Media Artes e Design do Politécnico do Porto.
- Morin, E. (1980). *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Pinto, A. M. F. C. (2015). *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Universidade de Lisboa.

NORDESTE: CORDEL, REPENTE, CANÇÃO (1975) DE TÂNIA QUARESMA E A RECEPÇÃO CRÍTICA DE JEAN-CLAUDE BERNARDET NA IMPRENSA ALTERNATIVA

Margarida Maria Adamatti

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Introdução

O estudo da crítica de cinema brasileira ainda enfrenta variadas lacunas em sua perspectiva historiográfica e metodológica, especialmente quando os imperativos de ordem estética se mesclavam com a urgência do enfrentamento ao regime militar (1964-1986). Traçar o panorama histórico da censura aos críticos e seu papel de oposição à ditadura ainda é um capítulo a ser escrito na história da resistência. Para compreender o papel da crítica de cinema naquele período é preciso articular um trabalho concomitante e árduo sobre a cultura política da esquerda, sobre suas disputas internas e seus preceitos estéticos na resistência ao regime militar. Afinal num contexto ditatorial como o brasileiro é impossível desassociar a análise estética da ação política, por exemplo, na crítica de cinema da imprensa alternativa, que nasce como local privilegiado de oposição à ditadura.

O objetivo do capítulo é observar como se deu a conversão dos preceitos estéticos da resistência na área cultural em método de análise de Jean-Claude Bernardet, um dos maiores críticos de cinema do Brasil. O estudo é feito a partir de uma crítica publicada no jornal alternativo *Opinião*, que foi um dos principais veículos de oposição ao regime militar. Com esse percurso, busca-se demonstrar como o debate interno da esquerda era incorporado como critério de análise fílmica.

O percurso do capítulo tem início com os imperativos estéticos conjuntos da resistência cultural para elucidar na sequência qual foi o papel inovador de Jean-Claude Bernardet no processo. O trajeto acompanha a recepção crítica ao filme *Nordeste: Cordel, Repente, Canção* (1975) de Tânia Quaresma, a partir da análise interna do texto e da repercussão com o meio intelectual. Como fonte documental, utilizamos o acervo pessoal de Jean-Claude Bernardet, depositado na Cinemateca Brasileira, e as entrevistas realizadas com os críticos do jornal *Opinião*.

Os preceitos da resistência cultural ao regime militar brasileiro

Após o golpe militar instaurado no Brasil em 1964, houve um pacto político entre diferentes grupos de esquerda e figuras progressistas para articular uma frente de oposição à ditadura. A aliança entre os grupos deu início à Frente Ampla pela redemocratização do país, assinada por Juscelino Kubitschek, João Goulart e Carlos Lacerda em 1966, a exemplo das Frentes Amplas contra o fascismo durante a Segunda Guerra Mundial. A parceria entre os grupos não era apenas política e se desenvolveu na forma de uma resistência cultural conjunta, tendo como base a política cultural marxista (Napolitano, Rubim).¹

Num primeiro momento, a esquerda estava unida em prol da resistência através da cultura e disposta a amenizar as diferenças entre os grupos. Todavia, paulatinamente, as divergências internas entre as facções políticas surgem e eclodem a partir do final dos anos setenta com as greves operárias de 1978. Um pouco antes disso, há o rompimento das frentes jornalísticas ² da imprensa alternativa (Kucinski), antecipado as rupturas, porque os

1. A referência sobre o Frentismo Cultural e sobre a cultura do nacional popular desse artigo está fundamentada na livre-docência de Marcos Napolitano. Sobre a política cultural difusa do partido comunista no Brasil, suas diretrizes e seu raio de abrangência junto à intelectualidade nos anos 1950, consultar Antonio Rubim.

2. Bernardo Kucinski descreve as frentes jornalísticas nos anos sessenta e setenta como a união de variados partidos políticos para lutar pelas liberdades democráticas em jornais destinados ao mercado. Como a participação política estava vetada no regime militar, esses jornais funcionavam como substitutos dos partidos políticos, com longuíssimas assembleias e debates dentro das reuniões de pauta. Geralmente esses periódicos eram portadores de projetos nacionais, que começaram a ruir com a fragmentação da esquerda e com a possibilidade de reorganização dos partidos, a partir de 1979. Sobre o histórico das frentes jornalísticas nas publicações relacionadas ao Partido Comunista nos anos cinquenta e sua capacidade de aglutinação de intelectuais, ver Antonio Rubim.

jornais cumpriam a função de assembleias políticas, quando esse direito era vetado pela ditadura. Nesse sentido, quando os atritos internos dos jornais alternativos explodem aos leitores, as fissuras servem de lócus privilegiado das tensões que conseguem se disseminar além dos muros das redações. O foco do capítulo está centrado num desses momentos de fratura exposta ainda em 1975, que demonstra o pioneirismo de Jean-Claude Bernardet no debate, enfrentando cânones muito bem sedimentados da esquerda no campo do cinema.

A questão central de atrito era a cultura do nacional popular, que tem origem no conceito gramsciano e se tornava ao mesmo tempo uma cultura política e uma política cultural das esquerdas (Napolitano). O sentido pode ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, voltada para a emancipação da nação, cujo sujeito político seria o povo. Seu caráter agregador, conforme explica Marcos Napolitano, estava centrado na capacidade de articulação de um projeto identitário compartilhado por inúmeros intelectuais e artistas de esquerda, nacionalistas ou comunistas.

Se havia uma política cultural difusa em torno da cultura engajada e marxista antes do golpe militar, com a ditadura, o nacional popular ganha ares de um núcleo agregador de uma consciência de resistência, que se articula a uma preferência por uma arte voltada aos problemas populares (Napolitano). Parte desse projeto político está presente nas obras dos cineastas engajados, num raio de ação muito largo que vai desde o clássico *Cinco Vezes Favela* (1962), realizado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, pelo projeto Caravana Farkas, até as obras do Cinema Novo. O sonho dessa intelectualidade cinematográfica estava atrelado a se ver como vanguarda artística capaz de auxiliar o processo de elaboração de uma consciência popular. Como explicou Marcelo Ridenti, os artistas e intelectuais de esquerda solidarizavam-se às classes populares, imaginando representar seus interesses. Desta forma, o grupo apresentava-se como porta voz autorizado do povo e como tradutor de suas demandas sociais. Por esse motivo, a intelectualidade vai buscar uma função a si mesma no outro de classe, isto é, na relação com o povo.

E será exatamente essa pretensão da intelectualidade de se ver como mediadora autorizada do povo que estará em atrito nos anos 1970, quando o Frentismo Cultural (Napolitano), isto é, a Frente Cultural de Oposição ao regime militar, começa a ruir. Se o debate é extremamente complexo e instigante para o foco desse capítulo, os pilares básicos da resistência na área cultural auxiliam a compreender as disputas internas da esquerda e da crítica de cinema.

Marcos Napolitano observa as bases comuns de sustentação da resistência cultural em torno da estética e da política: a defesa da cultura popular como locus da resistência, o papel do intelectual como mediador e arauto da transformação social, a preferência por obras com linguagem acessível para garantir a comunicação com o público e a ocupação de espaços culturais. Em todos eles, os problemas da sociedade e o caráter social da arte são salientados.

Os primeiros sopros de tensão em relação à cultura do nacional popular têm início por volta de 1968-69 no interior da esquerda, quando eclode o Tropicalismo. Na segunda metade dos anos 1970, o consenso estético e ideológico não consegue mais se sustentar no interior da esquerda com a revisão da perspectiva do nacional popular como eixo de ação cultural da esquerda. Os principais atritos giram em torno da linguagem utilizada e sua eficiência para atingir o público, assim como o questionamento sobre o imperativo da ocupação dos espaços culturais e do papel do intelectual à frente do processo de conscientização popular.

Uma boa parte do núcleo da Frente Cultural deriva das discussões do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que teve importância premente na formação cultural da esquerda e de muitos intelectuais ao longo das décadas. As bandeiras do Partidão para a área cultural, propagadas geralmente por artistas e intelectuais, alastraram-se por amplos setores da sociedade ao longo das décadas, mostrando a miséria do povo e seus problemas, em vários suportes artísticos. Até mais ou menos o final dos anos sessenta, a linha cultural do partido teve sucesso majoritário, porque os artistas comunistas

e simpatizantes constituíram um núcleo pensante e criador. Contudo, progressivamente o PCB perdia sua influência por causa de seu afastamento gradual dos movimentos sociais, como o movimento operário e estudantil. Para grande parte da resistência, o partidão tornou-se o símbolo da política do não enfrentamento contra o regime militar, gerando grande descontentamento entre os movimentos artísticos de vanguarda, os estudos acadêmicos ou os movimentos políticos dissidentes do PCB.

Com isso, a emergência desses dissensos internos da esquerda gerou a dissolução cada vez maior da Frente Cultural e dos consensos em torno da realização da resistência. No epicentro do debate estava a cultura popular e o questionamento do intelectual se pensar como porta voz autorizado do povo. Intelectuais como Marilena Chauí, Roberto Schwartz, Carlos Guilherme Motta condenavam o autoritarismo em diversas facetas, o que incluía a própria esquerda e os conceitos de nacionalismo, cultura brasileira e cultura popular. Nesse novo contexto, o nacional popular era visto como símbolo de uma ação autoritária, mistificadora e afeita às regras do mercado e do estado autoritário (Napolitano).

Jean-Claude Bernardet como crítico de cinema pioneiro à cultura do nacional popular

Dada a extensão da trajetória de Jean-Claude Bernardet como crítico de cinema, teórico, professor, realizador e artista, o capítulo se concentra no papel dele como crítico pioneiro à cultura do nacional popular no jornal *Opinião*, num trajeto de constantes fechamentos ao seu trabalho, impostos pela ditadura.

Antes do golpe militar, ele atuava na Universidade de São Paulo, na Cinemateca Brasileira e era crítico de cinema do jornal *Última Hora*. Participava de uma célula do PCB no Teatro de Arena e causava muitos atritos com os dirigentes comunistas porque não aceitava seguir normas doutrinárias. Logo no primeiro dia do golpe militar, 01 de abril de 1964, a ditadura pôs fim a toda sua atuação. Ele teve que se refugiar no meio do mato por vários meses porque era procurado pela polícia. Em decorrência do AI-5

(Ato Institucional Número 5, 13 dez. 1968), Bernardet foi cassado e impedido de lecionar na Universidade de São Paulo. Tornou-se um perseguido político, impossibilitado de exercer trabalhos remunerados com verba pública. O nome dele permanecia vetado na imprensa, muitas vezes obrigando-o a utilizar pseudônimos como Carlos Murao e Álvaro Ferreira. A participação na resistência ao regime militar era realizada na imprensa alternativa, que lhe permitia ter um canal de comunicação contínuo com a intelectualidade cinematográfica. Todavia, os salários eram simbólicos, obrigando Bernardet a viver em condições financeiras muito difíceis.

Seu papel como pioneiro à cultura do nacional popular (Xavier, Adamatti) tem início com a publicação do livro *Brasil em Tempo de Cinema* em 1967, que resulta da dissertação que ele foi impedido de defender na Universidade de Brasília, quando o campus foi invadido pelos militares em 1965. Nesse livro, Bernardet articulava a busca de um estilo coletivo de realizadores de tendências políticas e estéticas diferentes, tendo em vista a relação com o contexto político e com a classe social dos cineastas. O trabalho era feito através da análise imanente, da decupagem certa das cenas, do estudo da composição dos personagens e do discurso das obras. Se quando o Cinema Novo surgiu, Bernardet dedicou ao movimento diversos textos e análises no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, o contato com as obras e com os cineastas não o impediu de analisar e criticar a pretensão dos cinemanovistas em se ver como produtores da cultura popular no livro *Brasil em Tempo de Cinema*.

No mesmo período era publicado um artigo igualmente pioneiro de contestação à cultura do nacional popular. Em 1965, na *Revista Civilização Brasileira*, Sebastião Uchôa Leite problematizava o conceito de cultura popular nas artes. O aspecto central era diferenciar a cultura *feita pelo* povo, *para* o povo e *sobre* o povo. Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão sinalizaram que o viés de Uchôa Leite foi original para o período, porque ele apontava a necessidade de proporcionar ao povo as condições culturais de enriquecer seu próprio conteúdo. Uchôa Leite frisava que existia na cultura feita pelo povo a potencialidade crítica para essa abertura. Portanto, Jean-Claude Bernardet

no campo do cinema e Sebastião Uchôa Leite na área cultural foram a marca de um pensamento inovador e progressista sobre a cultura popular naquele momento, porque fizeram a crítica ao nacional popular um pouco antes do final dos anos sessenta.

No campo específico do cinema, a revisão teórica do conceito de nacional popular concretizou-se no livro *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica – as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro* escrito por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão. A obra mostrava o quanto o conceito de nacional popular tornou-se fundamental para o pensamento do cinema brasileiro ao longo das décadas, uma vez que os projetos relacionados à cultura nacional popular estavam implicados na construção de uma identidade nacional. Se o livro foi publicado em 1983, alguns antecedentes desse debate estavam presentes anos antes em alguns artigos de *Opinião*.

Observa-se um percurso de grande temporalidade na trajetória de Jean-Claude Bernardet entre *Brasil em Tempo de Cinema* (1967) e *Cineastas e imagens do povo* (1985), problematizando a relação dos cineastas com as classes populares. No livro de 1985, um dos principais focos de estudo é a obra de Geraldo Sarno. Para compreender sua relação com a classe trabalhadora, Bernardet articula a análise detalhada dos filmes ao debate político da cultura popular. Não se trata de uma discussão externa ao campo da estética, porque todo o estudo é feito a partir da análise fílmica.

Se a condenação ao intelectual que se vê como produtor da cultura popular está presente em alguma medida no livro de 1967, o pensamento se desenvolve de maneira gradual na atuação de Bernardet como crítico de cinema até a consolidação definitiva no livro de 1985. Nesse sentido, o objetivo do capítulo é observar o papel do exercício da crítica de cinema na imprensa alternativa como parte de um pensamento consolidado ao longo dos anos setenta. Serão exatamente alguns cineastas engajados com as classes populares, como Geraldo Sarno, Thomaz Farkas e Tânia Quaresma, que se tornarão o alvo de Jean-Claude Bernardet por não problematizarem nos filmes sua relação com o povo, vendo-se como mediadores autorizados.

A recepção crítica de Jean-Claude Bernardet ao filme de Tânia Quaresma

Em 1975, o filme *Nordeste: Cordel, Repente, Canção*³ de Tânia Quaresma estreou no Rio de Janeiro. Observando o interesse por parte da intelectualidade pela obra e o lançamento numa sala de cinema de arte, Jean-Claude Bernardet dedicou um artigo ao tema no jornal alternativo *Opinião*.

A fotógrafa Tânia Quaresma tinha então 25 anos e uma trajetória extensa em jornais e na televisão brasileira.⁴ No início dos anos 1970, ela já tinha fotografado os jogos olímpicos no México e feito treinamento de guerrilha em Cuba. Através do contato com uma equipe de TV Alemã, Quaresma recebeu uma bolsa de aperfeiçoamento profissional na Alemanha, onde dirigiu seu primeiro curta, *Gastarbeit* (1972) sobre a situação de trabalho dos turcos no país. Ao retornar ao Brasil, ela realizava trabalhos como cinegrafista para a televisão alemã, quando se lançou na produção audiovisual, como diretora de fotografia e cineasta. Depois de uma viagem ao sertão nordestino, Tânia Quaresma decidiu que esse seria o tema de seu primeiro filme, que teve o apoio da Embrafilme, como patrocinadora e distribuidora.

O filme *Nordeste: Cordel, Repente, Canção* foi produzido no Rio de Janeiro por Francisco Ramalho e procura dar voz aos repentistas nordestinos, até então desconhecidos, que aparecem em feiras populares, nas ruas e em casas mostrando suas canções. Os cancioneiros e escritores de literatura de cordel são entrevistados pela equipe de filmagem e comentam as dificuldades de sobrevivência do trabalho em feiras populares. Contam também como foram preteridos quando o rádio chegou nas pequenas cidades do nordeste brasileiro. Como era de costume na filmografia do período, as condições precárias de vida dos trabalhadores e o aumento do preço eram a maneira encontrada para denunciar a ditadura e o milagre econômico.

Nordeste: Cordel, Repente, Canção é um documentário com formato híbrido musical e em termos estilísticos procura se associar ao cinema direto, atra-

3. O filme está disponível para visionamento na internet, embora com qualidade sonora prejudicada e sem acesso completo à duração de 68 minutos. Ver: <https://fb.watch/6qW6SJNs9h/>

4. As informações sobre Tânia Quaresma foram obtidas em sua biografia. Ver *Filmow*: <https://filmow.com/tania-quaresma-a347287/> e *Bem Te Vi Brasília*: <http://bemtevivbrasil.com/p/tania.html>.

vés do uso da câmera na mão, de imagens apresentadas como se fossem improvisadas, do *tableau vivant* e dos figurantes quebrando a quarta parede. A perspectiva autorreflexiva é realçada, incorporando nas imagens mostradas a equipe de filmagem e os microfones. Visualmente o filme apresenta o retrato da pobreza, as precárias feiras populares, os livretos de literatura de cordel – vendidos junto com a comida – e as crianças miseráveis, contrabalanceados com a alegria da música e do povo nordestino.

Privilegiando o movimento de câmera, muitas vezes cabe ao *plongée* revelar o povo visto de cima em *tableau*; congelado num retrato coletivo. Se há muitos *travellings* descendo até os populares, o movimento edificante do *contre-plongée* de Orson Welles aos jangadeiros brasileiros, nas imagens sobreviventes do inacabado *It's All True*, não é selecionado. Essa escolha estilística parece revelar uma faceta da relação entre cineasta e classes populares e se coaduna num único signo visual aos debates sobre a relação entre intelectual e povo no período.

Se o foco da obra parece se dividir entre o registro das canções populares e a miséria gravada de maneira ostensiva, o trabalho de Quaresma não se restringiu somente à direção. Ela organizou shows com os repentistas e um disco com as canções que aparecem no filme. Dessa maneira, *Nordeste: Cordel, Repente, Canção* se tornou a vitrine de vários artistas até então desconhecidos, e de outros tantos que se tornariam conhecidos e/ou famosos, como Caju e Castanha, Zé Ramalho, Zé Limeira e Cego Oliveira. Em 2011, Caetano Velloso foi curador do Festival de Cinema de Telluride, nos Estados Unidos, e selecionou a obra de Tânia Quaresma para exibição na mostra de seus cinco filmes preferidos, ao lado de um clássico de Jean-Luc Godard. Atualmente *Nordeste: Cordel, Repente, Canção* é visto como documento histórico sobre a vida dos repentistas dos anos 1970 e sobre a cultura nordestina, como num projeto de monumentalização.

O filme de Tânia Quaresma teve uma boa recepção crítica. Recebeu o prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional de Cinema (INC) e um prêmio especial de direção no Air France Cinema. Em meio a tantos elogios na épo-

ca do lançamento, Jean-Claude Bernardet deixou de lado a análise interna da obra e se concentrou na relação entre os produtores e as classes populares, no texto publicado no jornal alternativo *Opinião*, em dezembro de 1975.



Figura 1 – *O nordeste congelado pelo cinema*, por Jean-Claude Bernardet, publicado no jornal *Opinião*, n.º 164, p. 20, 26 dez de 1975. Fonte: Margarida Maria Adamatti.

O título é bastante sugestivo do conteúdo apresentado: *O nordeste congelado pelo cinema*. Sem se voltar à decifração ou julgamento estético, o filme é tratado como meio de comentar a política cinematográfica do estado autoritário e a relação criada entre cineastas e as classes populares. Naquele período, Jean-Claude Bernardet concentrava sua atenção aos filmes capazes de fornecer significações móveis, cujos sentidos eram construídos ao

longo do texto, sem procurar por uma verdade. O que interessava ao crítico eram as obras que fossem capazes de oferecer significações ambíguas entre os filmes e o contexto. Em entrevista (Adamatti), Bernardet comentou que não realizava análise fílmica diretamente no *Opinião*, porque seu objetivo era avaliar a política cinematográfica.

Acompanhando todos os lançamentos do cinema brasileiro, Bernardet observou que o filme de Quaresma tomava a forma de um “documentário sem enredo” e seguia a tendência das produções de curta metragem sobre o nordeste ou sobre a cultura popular. O modelo tinha entre os maiores representantes Geraldo Sarno e Thomaz Farkas. O artigo de Bernardet enumera as questões implícitas no discurso cinematográfico e sugere aos leitores que observem como o filme não problematiza a relação entre o público e a cultura popular:

“**Culturas diferentes** – Uma outra abordagem consistiria de discutir não os assuntos tratados por tais filmes, mas a relação que eles estabelecem entre eles e a cultura popular, e entre eles e o seu público.”

Atento a um fenômeno sociológico, Bernardet observa uma característica em comum a essas produções: a preocupação com o registro da cultura popular frente à possibilidade de desaparecimento ou deterioração causada pela indústria cultural. A ideia implícita nesse raciocínio é a de preservação dos hábitos do povo, colocando-a num frasco (fechado), como sugere o título. Se nos anos setenta era comum à intelectualidade se opor à cultura massiva, Bernardet questiona os leitores: por que a cultura do povo seria autêntica enquanto a cultura massiva seria artificial?

Sugerindo como o clima de autenticidade é central para as estratégias dos realizadores desses curtas metragens, Bernardet retira o foco do filme e obriga o leitor a se interrogar sobre as razões de seu próprio interesse por determinadas obras. Uma série de indagações são abertas no texto: “O que o filme apresenta é o fazer, o ‘como’ apenas. O ‘por quê’, o ‘para quê’ não são indagações que estes filmes julguem pertinentes”.

Segundo o crítico, se “há temas que não são considerados suficientemente dignos de interesse”, falta realçar os responsáveis por essa seleção, isto é, “para quem são feitos esses filmes” e o que essas obras ocultam. Seja em *Nordeste: Cordel, Repente, Canção*, ou em *Vitalino Lampião* (1969) de Geraldo Sarno, os realizadores escolheram isolar apenas o registro da atividade poética e musical. Como consequência se revelou apenas uma “compreensão tecnicista e não antropológica da realidade abordada”, sem acesso ao contexto social e às suas significações.

Através dessas perguntas, Bernardet expõe a ausência do povo na área de atuação do filme. Como os próprios entrevistados declararam, eles nunca foram ao cinema. Ao longo do texto, o crítico explica que as obras não são feitas para as classes populares. Se é possível filmar as canções populares e entrevistar os repentistas, o povo permanece apenas como matéria-prima:

“1. Não são filmes *de* mas filmes *sobre* cultura popular. Eles não possuem nenhuma característica da cultura popular (...)

2. A decisão de realizar estes filmes não provém da área social da cultura popular. Em geral, o centro destas decisões se localiza no Rio e em São Paulo, mas mesmo quando são produções nordestinas, a decisão de realizá-los não provém nem dos produtores nem dos consumidores de cultura popular.

3. Os produtores e consumidores de cultura popular não têm nenhuma participação na realização dos filmes. (...) Não há, provavelmente, casos de produção em que o copião teria sido levado para as pessoas filmadas para elas atuarem sobre a montagem.

4. Esses filmes não atuam sobre a área cultural de que tratam.

Não são vistos pelas pessoas cujos problemas abordam, muitas delas devem até ignorar o que é cinema.

5. O público que estes filmes atingem não é nem produtor nem consumidor de cultura popular. (...). Quer dizer, os temas abordados pelos filmes têm restrita possibilidade de atuar sobre as práticas culturais desse público (...). No entanto, os filmes sobre cultura popular vêm sendo feitos com relativa frequência e geralmente são bem recebidos pelos públicos cultos.

A serem verdadeiras estas colocações, verifica-se que a cultura popular serve antes de matéria-prima para filmes cuja produção e circulação escapam à área da cultura popular e se situa na dos intelectuais e do público culto.”

Esse argumento será ampliado no livro *Cineastas e imagens do povo*, quando Bernardet cita filmes que procuraram incorporar as figuras populares no modo de produção, entregando a câmera aos protagonistas, como *Jardim Nova Bahia* (1971) de Aloysio Raulino. Sem a participação na confecção do filme, para Bernardet, *não há cinema verdadeiramente popular*, porque somente os próprios produtores de cultura popular podem se autorepresentar. Dessa forma, segundo o crítico, a obra de Tânia Quaresma prefere realçar o próprio processo de captação da imagem e do som. Bernardet comenta, inclusive, como na cena final a presença dramática do cantador se iguala ao imenso microfone, que insiste em aparecer como um enorme “inseto”.

Depois de apontar como os filmes não se comunicam com os próprios sujeitos sociais da cultura popular, sendo apenas um retrato da “desapropriação cultural” dos sons e imagens populares, Bernardet problematiza o espectador interessado nessas obras. De acordo com ele, o público culto assiste a esses filmes num processo de busca das identidades e como maneira de compensar a despersonalização provocada pelo consumo massivo, por meio de um nacionalismo infantil e mágico:

Mas como a crítica e a participação são reprimidas, como se tenta bloquear a inserção nossa no presente e no futuro, essa identidade é procurada no povo (em oposição aos dominadores), nas formas não

industrializadas (em oposição à industrialização saqueadora e despersonalizadora), no passado estagnado (sendo bloqueada a dinâmica do presente e do futuro. (...))

Diante de uma despersonalização progressiva, apoderarmo-nos destas formas de cultura popular cinematograficamente elaboradas por nós é uma tentativa nossa para não desaparecer. Numa atitude de nacionalismo infantil e mágico (...), identificamo-nos com um museu criado por nós. Timidamente e sem alterar as regras do jogo as que nos são impostas (sic), respondemos à alienação da despersonalização cultural como uma outra alienação: 'o museu popular'.

Através de indagações ao público, Bernardet instiga sua crítica mordaz a uma intelectualidade que usa a cultura popular para formar sua identidade como sujeito da resistência. O artigo coloca em xeque *não só* o intelectual arauto interessado na transformação cultural por meio da cultura popular, mas também os realizadores e órgãos burocráticos responsáveis pela seleção e cortes do filme:

A seleção, os cortes metodológicos, etc. são decisões que pertencem aos produtores e realizadores dos filmes e a órgãos burocráticos como o DAC (sic), a Campanha de Proteção ao Folclore, etc. Isto é, a grupos das camadas sociais culturalmente dominantes. (...) Aliás, o registro e a memória são teclas básicas do atual programa cultural dominante.

Se um dos alvos do texto é a própria intelectualidade, a principal razão da condenação está no sistema de financiamento e distribuição da Embrafilme e no alinhamento com o projeto político de preservação do regime militar, através da figura idealizada de um povo que não representa perigo político. A contestação de Bernardet no jornal *Opinião é extensiva* aos filmes de esquerda que não oferecem uma leitura crítica sobre o próprio tempo histórico. Isto é, que trazem um retrato do popular de maneira passiva, aprisionado no tempo e longe das disputas do presente, sem expor na tessitura fílmica alguma forma de resistência à ordem instituída.

No último parágrafo, a conclusão de Bernardet se direciona à análise do discurso político da obra de Quaresma, ao constatar a passividade do povo no filme, sem nenhum ato de resistência:

Esses filmes apresentam um povo sem dúvida miserável (o que desperta a nossa indisfarçável compaixão), mas manso. Um povo perdido nas suas formas superadas de organização social, um povo que sofre violência, mas só tem como resposta a sua produção artesanal, seus poemas. Não é pacato o povo de *Nordeste: cordel, repente, canção?*

Se Jean-Claude Bernardet contesta neste texto a relação entre cineasta e classes populares, o artigo teve uma grande repercussão junto ao campo cinematográfico, com o recebimento de cartas e ligações telefônicas de cineastas, produtores e pesquisadores. Alguns mudaram o enfoque da pesquisa por causa da publicação do artigo, outros tomaram o debate como algo importante, mas que chegou num momento inoportuno. Se a crítica interna da esquerda era vista como elemento desagregador da luta conjunta contra a ditadura, o maior temor era desagregar a cultura do nacional popular. A condenação mais forte veio do artigo-resposta do cineasta Geraldo Sarno, publicado no jornal *Opinião*⁵. Citando nominalmente Bernardet, ele não poupa críticas ao mais famoso articulista de cinema do semanário. Sarno descreve em detalhes as condições difíceis do povo nordestino e insiste em realçar as dificuldades dos produtores de cultura popular frente à industrialização:

(...) parece-me que com conceitos tão claros e conclusão tão simplificadora o crítico armou, por má compreensão do problema, uma confusão que, escapando do cartesianismo, tentaremos desenrolar de trás pra diante.

(...) Com a unificação do mercado nacional, rompendo-se as barreiras tradicionais das economias regionais fechadas, o produto de cultura popular perde seu mercado consumidor tradicional. Resta-lhe reduzir o

5. Sarno, G. (1976). *A cultura apropriada*. *Opinião*. n. 166, p. 18, 9 jan.

preço de sua produção a níveis de subsistência (para viver e manter a família tem que adquirir semanalmente seus litros de feijão e farinha), e vendê-la a turistas ocasionais, ou aceitar o paternalismo da Artene ou do Peace Corps que há anos tentam organizá-los em cooperativas e colocar seus produtos nas butiques do Recife, Salvador, Rio e São Paulo. (...)

Mesmo quando o produto permanece no consumo local, os novos veículos de comunicação entre produtor e consumidor tradicional estão transformando de maneira fundamental a relação entre eles. Exemplo: para os cantadores de categoria é mais compensador ter patrocinadores e cantar nas rádios, do que disputar os minguados centavos dos feirantes. E, como sabemos, o microfone, ao contrário dos feirantes, não dá motes nem interfere nos repentes.

Como defensor da cultura do nacional popular, Sarno considera Bernardet alguém “alheio” às dificuldades dos produtores artesanais frente à industrialização da cultura. Ligado ao PCB, indiretamente no texto o cineasta defende a cultura do nacional popular como local privilegiado da resistência à classe dominante, reafirmando o papel do cineasta como intermediário neutro das classes populares:

O Nordeste tem despertado o interesse de vários produtores e realizadores(...). Ao que me parece, o empenho de todos eles, a despeito das adversidades do gênero (que o crítico também parece desconhecer por completo), é despertado pela força e importância que o Nordeste e sua cultura popular têm na formação de uma cultura nacional. E, ao contrário do que pensa o crítico, sejam nordestinos ou não os produtores e realizadores, realizando apenas registro descritivo ou obra mais pessoal e criadora, são todos por igual mediadores entre a região e a nação.

Sonho poético – Aceito seu preconceito discriminador, onde fica a obra de um João Cabral, de um Guimarães Rosa, de um Glauber Rocha, para citar apenas alguns artistas maiores, que se nutriram no popular e fixaram marca permanente no corpo da cultura nacional?

A premissa do texto de Geraldo Sarno é que mesmo que os filmes não sejam realizados por artistas populares, e nem atinjam os consumidores de cultura popular, não se caracteriza nenhum ato de desapropriação cultural, como explicou Bernardet. Reafirmando o papel desses filmes como “mediadores entre a região e a nação”, no final do texto, Sarno acaba por admitir a premissa de Jean-Claude Bernardet: “Não são filmes *de* mas filmes *sobre* cultura popular”.

Esse não foi o único atrito de Geraldo Sarno com Bernardet. Após a publicação de *Cineastas e Imagens do Povo*, o cineasta permaneceu anos sem falar com o crítico. Bernardet contou em entrevista (Adamatti) que pesquisou e assistiu a obra de Sarno por muitos anos, mas que para os cineastas a questão se torna apenas um critério valorativo relacionado ao gosto pessoal.

Se os atritos com os cineastas foram uma constante da carreira de Jean-Claude Bernardet, o principal destinatário do trabalho dele é o diretor de cinema. Vendo a atividade da crítica como parte integrante do processo de realização cinematográfica, Bernardet procura revelar aos cineastas a ação da ideologia objetiva sobre suas obras, que muitas vezes nem os diretores progressistas percebem.

Considerações finais

O artigo de Jean-Claude Bernardet sobre *Nordeste: Cordel, Repente, Canção* em 1975 sinaliza um momento que antecede à crise terminal da cultura do nacional popular, que se intensificou a partir dos dois anos seguintes na imprensa alternativa, até a eclosão final junto às greves operárias em 1978, quando o proletariado surge como sujeito social autônomo e dispensa completamente qualquer tipo de tutela intelectual em suas reivindicações políticas. No ano seguinte, em 1976, Bernardet retomou uma argumentação semelhante à análise de *Nordeste: Cordel, Repente, Canção* ao ver *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Escorel, como o cinema da ditadura. A condenação tinha como alvo outro aliado da esquerda, o mais famoso montador do Cinema Novo, que escolheu como tema de seu primeiro longa metragem a adaptação literária de autores mortos (Bernardet, 1976: 32). Se a temática

era incentivada pela política cinematográfica, para Bernardet, Escorel aderiu ao mote do filme histórico para conseguir financiamento da Embrafilme, respaldo e proteção. E como resultado não problematizou essa relação na materialidade fílmica, fazendo apenas um tipo de resistência em *filigrana*, sem risco de apontar para o tempo presente.

A totalidade dos textos de Jean-Claude Bernardet durante esse período para o jornal alternativo *Opinião* envolve uma série de pioneirismos dele em relação ao enfrentamento da cultura do nacional popular, cujo antecedente direto aponta para o livro *Brasil em Tempo de Cinema*, publicado em 1967. Se Bernardet teve atritos com os cinemanovistas por discordar que eles fossem produtores de cultura popular, no *Opinião*, a eleição de *Nordeste: Cordel, Repente, Canção* revela a escolha de alvos com menor prestígio cultural no campo, provavelmente para não prejudicar o chamado “cinema crítico” (Bernardet).

O pioneirismo na condenação da cultura do nacional não era único a Jean-Claude Bernardet, embora ele tenha iniciado o percurso no campo do cinema, como vimos. O jornal *Opinião* na área de cultura pode ser considerado inovador pela maneira como debateu a cultura engajada nos anos 1970 ao enfrentar vários cânones da esquerda, por exemplo, através das mãos do crítico teatral José Arrabal. A nova diretriz cultural do jornal era implantada sob o comando do editor de cultura, Júlio César Montenegro Bastos, que é ferrenho opositor da cultura do nacional popular até a atualidade. Os atritos envolveram episódios de censura interna, silenciamentos e a demissão do próprio editor de cultura, quando os grandes nomes da esquerda como Chico Buarque, Paulo Pontes, Carlos Diegues, Ferreira Gullar e Jorge Amado eram questionados em cascata. Se o debate vez por outra causa desconforto entre alguns colaboradores do jornal por envolver questões de ordem pessoal em relação às chefias, a preferência pela cultura do nacional popular era excludente com outras estéticas, por exemplo, a do Cinema Marginal, que ocupou pouquíssimo espaço nas páginas do semanário de Fernando Gasparian.

Referências bibliográficas

- Adamatti, M. M. (2015). *A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta*. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- _____. (2016). Brasil em tempo de cinema como método de análise fílmica de Jean-Claude Bernardet. *Revista E-Compós*, Brasília, v. 19, n. 03, set./dez. 2016.
- Bernardet, J-C. (2007) [1967]. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (1985). *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. (2004). “Entrevista”. *Margem Esquerda: Ensaios Marxistas*. São Paulo. n. 3, 9-31, abr. Entrevista concedida a Ricardo Musse, Marcelo Ridenti, Alfredo Catani. São Paulo: Boitempo Editorial.
- _____. (1994). *O autor no cinema: a política dos autores; França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Edusp.
- _____. (1975). “O nordeste congelado pelo cinema”. *Opinião*. n. 164, p. 20, 26 dez.
- _____. (1978). *Trajetória Crítica*. São Paulo: Polis.
- _____. (1976). “Uma estética bem comportada?“. *Opinião*. n. 194, p. 32, 23 jul.
- _____. & Galvão, M. R. (1983) *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica – as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense.
- Chauí, M. (1983). *Seminários. Coleção “O nacional e o popular na cultura brasileira”*. São Paulo: Brasiliense.
- Gramsci, A. (1968). *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Herzog, C. & Herzog, I. (org.) (2011). “Resistir é preciso...” - *Os protagonistas desta história – a imprensa alternativa, clandestina e no exílio, no período 1964-1979 (do golpe à Anistia)*. São Paulo: Imprensa Oficial. (DVD’S).

- Kucinski, B. (2003). *Jornalistas e revolucionários - nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora Página Aberta.
- Lahuerta, M. (1998). “Gramsci e os intelectuais: entre clérigos, populistas e revolucionários (modernização e anticapitalismo)”. In: Aggio, Alberto (org.). *Gramsci, a vitalidade de um pensamento*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp.
- Lima, H. G. de (1995). *O ocaso do Comunismo Democrático – o PCB na última ilegalidade (1964-84)*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Mota, C. G. (2008) [1977]. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática.
- Napolitano, M. (2011). *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. (2011a). “A relação entre arte e política: uma introdução teórica-metodológica.” *Revista Temáticas*. n.º 37-38. Pós Graduação em Sociologia, IFCH/Unicamp.
- Ridenti, M. (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Rubim, A. A. C. (1987). *Partido comunista, cultura e política cultural*. Tese De Doutorado em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. (1998). “Partido Comunista e políticas culturais: uma tentativa de periodização”. *Ciências Sociais Hoje*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, ANPOCS.
- _____. (1998a). “Os comunistas e a questão da cultura contemporânea”. *Trabalho apresentado no XII Encontro Anual da Anpocs*. Águas de São Pedro.
- Sarno, G. (1976). *A Cultura Apropriada*. *Opinião*. n.º 166, 18, 9 jan.
- Schwarz, R. (2009). *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra.

“Tânia Quaresma”. *Bem Te Vi Brasília*. <http://bemtevibrasilia.blogspot.com/p/tania.html>. Acesso 10 mai. 2021.

“Tânia Quaresma”. *Filmow*. <https://filmow.com/tania-quaresma-a347287/>. Acesso 10 mai. 2021.

Xavier, I. & Mendes, A. (org.) (2009). *Ismail Xavier/Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Filmografia

Nordeste: Cordel, Repente, Canção (1975), de Tânia Quaresma.

CRÍTICA E CINEFILIA NA NUVEM DIGITAL: SEGUNDO NASCIMENTO OU SEGUNDA MORTE?

Luís Mendonça

FCSH-Nova

Mistério e mudança

Antes do exercício da reflexão e da escrita, há esse fascínio perto de intraduzível dos filmes, ou melhor, do “cinema nos filmes”, para usar uma expressão feliz que me lembro de ouvir nas aulas do Professor João Mário Grilo. Um fascínio que me alimenta o espírito desde tenra idade, sendo que sempre vi o cinema como motivo/motivação para chegar aos outros e compreender o mundo. A cinefilia será isso, consubstanciando uma série de vivências, algo que Louis Skorecki procurou documentar nos seus *Les cinéphiles* (1989-2007), conjunto de filmes sobre as dores de crescimento de alguns “cine-filhos”, como lhes chamou o *compagnon de route* de Skorecki, Serge Daney (Mendonça, 2020: 83-95), (des)aprendendo a ser gente na companhia das imagens e do amor aos grandes cineastas. Há qualquer coisa vadia e solitária nesta vida, já que vamos saltitando de filme em filme, procurando estabilizar uma certa ideia ou uma multiplicidade de ideias sobre o que é isto, o cinema.

Retenho o que disse um dia Manoel de Oliveira, numa entrevista concedida ao *Expresso*, sobre o cinema e a vida ou a vida e o cinema ou... não interessa a ordem, de facto: enfim, *a vida como o cinema e o cinema como a vida*. “O cinema dá-nos uma visão da vida. E a vida é um mistério”, sentenciou Oliveira (Mexia, 2014).

O próprio Oliveira concluiu que cada vez sabia menos o que era isso, o cinema, quer dizer, o que era isso, a vida. É como o monge japonês face à beleza indiscernível e inadjectivável do antigo templo que João Bénard da Costa (2017), nessa viagem ao Japão tão minuciosamente descrita no delicioso livro *Quinze Dias no Japão* (2001), ousou precipitar-se ao dizer ter compreendido após somente alguns minutos de contemplação: quanto mais vemos, menos compreendemos esse mistério. Até que ponto quereremos, de facto, compreendê-lo, se tal significa “resolvê-lo”?

Com um mistério, o da vida, a amparar o outro, o do cinema, vamos prosseguindo entre imagens, envolvidos pelos fantasmas que animam o grande ecrã, dando, nos intervalos, algum sentido à existência fora dele. Essa errância introspectiva é potencialmente infinita e os caminhos, digamos assim, são tantos quanto ampla pode ser a nossa liberdade e desejada é a infinitude prometida em cada noite.

Sabemos uma coisa: para o cinéfilo, o cinema não são só os filmes (filmes como mensagem, informação ou enquanto produtos sociais). O cinema implica os filmes, mas também tudo o que os rodeia, nomeadamente as condições de recepção e de participação, social e política, na comunidade. O cinema surge, para mais, como produção de um mundo que se imiscui na vida que se desenrola fora do ecrã. Mas não se quer imiscuído ou actuante de qualquer forma. Há uma educação, um treino ou uma aprendizagem a fazer aqui.

Onde fazer esta pedagogia crítica? Se na geração *Cahiers du cinéma*, mítica revista que moldou o cânone e a própria práxis do cinema moderno, eram os cineclubes e a Cinemateca, “viveiro de todos os grupúsculos cinéfilos” (Douchet, 2003: 11), na nova democracia digital são os fóruns de partilha de filmes (em ficheiros *torrent* ou em *streaming*); se outrora, nesses tempos áureos da cinefilia, eram as revistas e *fanzines* cinéfilas, hoje são os *sites*, *blogues* e *tumblrs*; se outrora se colecionavam postais e recortes de jornal com as estrelas favoritas, hoje são as imagens *gif* que redimem o movimento e o sentido de duração próprios do cinema.

Ao mesmo tempo, nos anos 70 do século passado, Jean-Luc Godard lamentava as dificuldades que enfrentava na realização das suas *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999), que poriam o cinema a ensinar o cinema numa forma sublime de, como se diz mais contemporaneamente, “pirataria transformativa” (Vieira, 2020: 120), usando cada filme como texto, ou melhor, como *matéria citável*, plástica e re-significável. Enfim, “[n]ão existe absolutamente nada a inventar. (...) Tu ajustas-te, colocas, reúnes; não inventas nada” (Godard, 2014: 255). *Histoire(s) du cinéma* é um projecto áudio/visual nascido na sala de aula, numa altura em que Godard, aos 50 anos, olha para trás e reavalia o lugar do seu cinema na história e o lugar da história no seu cinema. O curso foi ministrado em 1978 na Concordia University em Montreal e traduziu a produção de uma nova abordagem crítica à mais tradicional historiografia.

Godard bateu-se, em todas as aulas que deu, sete ao todo, pela possibilidade, sublinhe-se, logística e legal, de justapor as imagens de uns filmes às imagens de outros filmes, forçando por vezes vizinhanças não previstas, porventura consideradas extremamente impertinentes ou incorrectas, nos manuais da dita “história oficial do cinema”. Por exemplo, à sexta aula, Godard (2014: 312) congratula-se por se terem gerado ideias novas, isto é, inesperadas, ao ter projectado de seguida o seu filme *Week End* (1967) com excertos de *Dracula* (1931) e *The Birds* (1963). Godard, mais do que um académico que cita filmes, favorecendo a piratagem fingindo que não o faz, mais do que montando as obras entre si a partir de palestras e depois na moviola ou em computador, mais do que tudo isto, Godard é como um *DJ* que mistura imagens de proveniências variadas entre si, encontrando no gesto manipulatório, de sobreposição, aceleração, desaceleração ou profanação (o *scratch*), a forma de produzir uma nova ordem imagética, não no sentido de criação de uma harmonia nova, mas de uma desarmonia inteligível, inteligente ou, melhor ainda e pensando na velha definição do “impressionista” Jean Epstein (2014: 311), de uma concepção do cinema como “robot intelectual” que funciona por efeito de sucessivas desconfigurações críticas.

O (des)programador *DJ* produz a desarmonia para, sabiamente, revelar caminhos, renovando assim o mistério que nos anima a alma.

Esta espécie de (re)mistura criativa, de efeitos tão reveladores quanto destrutivos *sobre a imagem* é algo que Jorge Vieira, no seu estudo *Ensaio sobre a Pirataria Digital* (Vieira, 2020: 147), designa por “pirataria generativa, com inovação e algum tipo de valor acrescentado além do original”, categoria que participa do argumento, perfilhado por Barry Kernfeld (*ibidem*: 146), segundo o qual “a pirataria não é simplesmente o oposto directo da legalidade”. Ou, como sentencia Godard, num dos cartões de *Film socialisme* (2010), “quando a lei não é justa, a justiça precede a lei”. Para o demiúrgico *DJ* do cinema, as imagens são complementos de ideias (a música, digamos assim, é o pensamento, ao passo que as imagens são os instrumentos que o tocam), não importa muito como se chega a elas – elas, imagens-instrumentos, elas, ideias-pensamento. “Escrever já era uma maneira de fazer filmes (...). Como crítico, eu tinha-me como cineasta. Hoje, ainda me penso como crítico”, confidenciou Godard (1986: 59) em entrevista aos *Cahiers du cinéma* no ano de 1962, situando assim a sua práxis num “espaço entre”, pois fazer cinema sempre foi, para si, um modo de realização crítica e a realização crítica sempre privilegiou como *medium* a dita “robótica intelectual”.

Hoje prolifera na Internet o ensaio audiovisual digital, cujo alcance crítico é tão variável quanto a capacidade que cada utilizador terá de potenciar as diferentes condições de possibilidade que a tecnologia encerra. Se há crítica digital avulsa, “cinefágica” (já lá vou), que participa numa trituração progressiva da memória cinéfila em fragmentos vistosos, fazendo da história do cinema um acumulado de *spots* publicitários, também parece que agora se cumpre uma crítica de cinema mais intuitivamente próxima da pele das imagens, não muito longe daquela que, na esteira de Walter Benjamin, diria traduzir uma crítica da imanência, fazendo da citação ou do fragmento função de uma crítica que não mais pode fugir ou evitar encarar a força das imagens (Brenez, 2013). Muito parece ter mudado para ter ficado na mesma. Mas não nos precipitemos em conclusões.

É famosa a distinção que fazia Henri Langlois, o mítico pai da Cinemateca Francesa, entre o que definia como *cinéphage* e *cinéphile*: o primeiro é um simples colecionador de filmes e de dados relacionados com o universo da Sétima Arte, ao passo que o segundo é, pelo contrário, alguém que tem o cinema como uma forma de compreender (no sentido inglês, *to comprehend*) a vida. “Amar o cinema é amar a vida, olhar verdadeiramente para esta janela sobre o universo”, explica Langlois no documentário *Le fantôme d’Henri Langlois* (2004). Por isso, em vez de se remeter à reunião acrítica de dados, o cinéfilo é alguém que vive *através* das imagens. E quando digo vive, digo pensa e ama. Nem todos os espectadores ou nem todos os críticos são cinéfilos, mas a aceção de crítica que mais se aproxima do acto criador deverá contemplar a de cinefilia.

O *À pala de Walsh*, site dedicado à crítica e cinefilia que ajudei a fundar, surgiu há quase dez anos como sítio de celebração desse espaço de liberdade, verdadeiramente emancipador, que associamos à longa noite da cinefilia. O fito era o de pensar e *fazer pensar* na companhia das imagens, imergindo-nos, como num banho, nas imagens e sons do cinema. Devo dizer: o projecto não nasceu de nenhuma vontade de se produzir uma clássica “história do cinema”, mas de se gerar pensamento sobre uma história entendida numa narrativa muito pouco linear, quase vagabunda, para citar a estimulante *Histoire vagabonde du cinéma* de Vincent Amiel e José Moure (2020: 7), isto é, partindo de imagens (e, nelas, os rostos, os corpos, os gestos...) colhidas nos/roubadas aos filmes, em que, em suma, o passado e o presente coexistem muitas vezes em diálogo directo.

Apesar ou por causa da natureza digital da comunidade em questão, propugnamos, ao contrário da tendência dominante rumo à virtualização crescente das relações e dos próprios corpos, uma cinefilia alicerçada numa ideia de presença, num engajado “estar aí”. Viver a cinefilia no presente é apregoar a presença – neste ponto, o título da revista fundamental da cinefilia mais sofisticada de Paris, *Présence du cinéma* (1959-1967), afigura-se todo um programa filosófico para nós.

Os mortos e a decadência

La Chambre Verte (1978) é um filme de e com François Truffaut. Narra a história de um homem, personagem significativamente incarnada por esse grande cinéfilo/cineasta que, citando Heráclito e o seu dito filosoficamente programático (“Viver de morte, morrer de vida”), “vive de morte”. Ele não se consegue desembaraçar da memória da sua mulher, falecida há uma década. É acusado, por isso, de viver para os mortos mais do que para os vivos. A certa altura, a personagem interpretada por Nathalie Baye acusa-o de adorar os mortos *contra* os vivos. Ora, no *À pala de Walsh* sempre foi clara esta questão para nós: amar os mortos, sim, mas amar os mortos *com* os vivos. Isto quer dizer que *com certeza*, somos cinéfilos, mas não, *de maneira alguma* defendemos uma perspectiva histórica e museológica do cinema. Por isso, não queremos estar alheados do cinema que passa nas salas comerciais, sendo que no livro que editámos, há quase cinco anos, *O Cinema Não Morreu: Crítica e Cinefilia À Pala de Walsh* (2017), os realizadores mais representados foram Jean-Luc Godard, Manuel Mozos e... James Wan. Também não nos demitimos de tomar posição sobre as mudanças sociais e tecnológicas em curso, como as tendências que se estão a formar, e afirmar, agora mesmo, no âmbito dos usos e costumes dos espectadores digitais.

Com efeito, em pleno período pandémico lançámos um apelo em defesa dos suportes físicos, assinado pelos quatro editores do *site*, em que procurámos perspectivar um mercado que não exclua as necessidades do cinéfilo mais exigente, ciente da importância dessa relação crítica, não bulímica, com o cinema. A dado ponto, escrevemos:

Com a dieta cinéfila cada vez mais dependente dos humores da comunidade e face a um serviço de *streaming* globalmente cativo desses humores e de nem sempre claras leis de mercado, perguntamos: onde fica a nossa liberdade de escolha, a opção em ver um filme em detrimento de outro filme ou de querer interpretar um filme de dada maneira e não de outra prescrita pelas embirrações do momento? Onde fica a nossa liberdade – e como podemos crescer, cultural e intelectualmente – num mundo totalmente virtualizado, desmaterializado, ditado ou

programado por organizações de quem sabemos muito pouco ou mesmo nada? Interessará esta programação “sem rosto” à nossa educação como amantes do cinema, como educadores, criadores, estudantes e cidadãos? (Natálio, Araújo, Mendonça & Lisboa, 2020).

Quando participava na escrita deste apelo, lembrava-me das palavras de Susan Sontag no seu texto célebre, crítico *comme il faut*, “The decay of Cinema”, publicado no *New York Times* em 1996:

As condições para se prestar atenção num espaço doméstico são radicalmente desrespeitosas do filme. Agora que o filme deixou de ter um tamanho *standard*, os ecrãs caseiros podem ser tão grandes como as paredes de uma sala ou quarto. Mas estarás sempre numa sala ou quarto. Para seres sequestrado, tens de estar numa sala de cinema, sentado na sala escura, entre desconhecidos. (Sontag, 1996).

O lamento, o pranto, apetece antes dizer, de Sontag era mais do que justificado como sabemos hoje, nomeadamente por dar pistas sobre a dispersão da atenção, da pululante economia da desatenção ou da desconcentração que começava a imperar e a tomar conta da experiência dos filmes (bem para lá deles, na realidade), enfraquecendo a possibilidade de criar distâncias ou produzir reflexão e até um cânone dignos desse nome.

A decadência do cinema era correspondida pela decadência ou mesmo pela morte da própria cinefilia, segundo Sontag, que viveu o período dourado dos idos anos 50 e 60, em que, como “lembrava” certa personagem do filme de Bernardo Bertolucci *Prima della rivoluzione* (1964), um cinéfilo obnoxio que debita lugares-comuns não percebendo que o seu amigo não está bem, não só de amores como de orientação política: “Lembra-te, Fabrizio, não se pode viver sem Rossellini”. Hoje – digo-o com um certo desencanto pós-Sontag – vive-se até bastante bem sem Rossellini ou, outro “monstro” invocado por esse cinéfilo obsessivo no filme de Bertolucci, Alfred Hitchcock, e passa-se bem sem a consciência crítica de que cada um dos seus filmes é como uma mónada que pode remeter o espectador para os mistérios “a não resolver” tanto do cinema como da vida.

O cinema morreu? Não, ainda há filmes para se ver e para se gostar. Pior que isso, diagnosticava Sontag nos anos 90 do século passado, a cinefilia morreu. Por altura em que escreveu *Contra a Interpretação* (1966), durante os anos da sua brilhante, bem como destemida e – palavra sua – “insolente” juventude, Sontag (1996) testemunhou como “os filmes encapsulavam tudo. O cinema era tanto o livro da arte como o livro da vida”. Mas, agora, anos 90, com o fim das “autorias”, morte das salas de cinema a favor das salas de estar (o VHS e o *blockbuster* “hiperindustrial” a matarem o sentido de risco e de aventura com filmes só sobre riscos e aventuras), agora, o que resta do cinema e do que o cinema determina nas nossas vidas?

Demasiadas imagens a poluírem o ambiente – também por isso Sontag falava da necessidade de uma “ecologia das imagens”. Se esta necessidade de uma ecologia das imagens não está (mas está!) presente nos filmes “grau zero” que realizou, ela estará no seu pensamento, desde os seus primórdios. Em “The Aesthetics of Silence” (Sontag, 2009: 3-34), a autora disserta sobre a quebra, em poder e credibilidade, da imagem, resultante do seu uso e abuso no espaço público.

As imagens estão em todo o lado e o cinema perdeu valor. A religião perdeu os seus apóstolos, o que é o mesmo que dizer que perdeu a sua fé. Esta religião sem fé é a condenação do cinema tal como o conhecíamos. “Se a cinefilia está morta, então os filmes também estão mortos... não interessa quantos filmes, mesmo os bons, continuarão a ser feitos. Se o cinema puder ser ressuscitado, sê-lo-á apenas através do nascimento de um novo cine-amor”. É com este gosto amargo que Sontag (1996) fecha “The Decay of Cinema”.

Todavia, o cine-amor ganha hoje novas formas. Uma delas chama-se Internet, ou uma cultura global de partilha e de fervente culto aos filmes. Um dos problemas que se colocam hoje prende-se com a colonização da experiência do cinema por todo-poderosos serviços *streaming*, sendo estes espaços com pouca ou nenhuma memória, onde a informação se acumula de modo especialmente acrítico (*binge-watching* como substituto

de *cinéphagie*), subordinado muito mais às leis do mercado do que às leis da cinefilia, sua mundividência ou *modus vivendi*.

São (não-)lugares em que, tendencialmente, o cinema, mais do que visto, é consumido, se não totalmente, quase totalmente de maneira acrítica (o *robot* é cada vez mais algorítmico). E se os filmes, que continuam desafiantes, do ponto de vista intelectual e plástico, lentamente se começarem a acomodar a um modo de exibição em que o que importa é acumular, ver e deitar fora?

A experiência da partilha, pós-visionamento, de uma visão, de um olhar sobre determinada obra não é um exercício de afirmação de vaidade, pelo contrário, é um espaço essencial que se constitui numa aprendizagem de ver e pensar criticamente as imagens – deixar-nos fascinar mas também desconfiar das imagens. Num famoso texto, publicado nos *Cahiers du cinéma* em 1962, intitulado “L’art d’aimer”, esse orador, quase socrático, do cinema, chamado Jean Douchet (2003: 23) recorreu à caneta para dizer o seguinte: “O próprio facto de sentir profundamente uma obra, e depois de propagar o seu entusiasmo, constitui uma *acção crítica*, mesmo que ela seja apenas oral”.

Em tempos, a sala e depois a rua eram esses espaços privilegiados da cinefilia e da crítica. A sala concentrava, a rua desconcentrava e, depois, entre o andar e o falar, o falar e o andar, poderia gerar-se algo, alguma forma de sistematização crítica do mundo e das imagens. Um mundo de imagens que, como bem notou Edgar Morin nos seus estudos sobre o cinema, não vive separado do nosso, fora da sala. Ele, o mundo imaginário, é co-constituente do mundo da rua. Disse o filósofo de maneira particularmente eloquente no livro-entrevista-de-vida *O Meu Caminho* (Morin & Tager, 2010: 97): “Quanto à realidade humana, ela não é nem o real nem o imaginário, mas um dentro do outro. Em suma, há sempre uma parte de imaginário de que precisamos para viver.”

O cinema como alimento para a vida – esta ideia remete-me um momento de *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard, em que à pergunta “Vamos jantar?”, a personagem de Anna Karina responde: “Quero ver um filme. Adeus.” Quase

apetece dizer que precisa do cinema como do pão para a boca. Portanto, a implicância das imagens do cinema é muito real na nossa formação psíquica e social – pode até ter que ver com um certo bem estar físico, pois nos alimenta, de facto.

Dizia: o cinema em sala apela ao nosso poder de concentração e à nossa capacidade de nos deixarmos fascinar por imagens distantes, paisagens e culturas pouco ou nada familiares. No segundo episódio da série da France Culture, *Histoire de la Cinephilie* (Cassar, 2012), contam-se histórias fascinantes dos tempos áureos da Cinemateca Francesa de Langlois, em que se passavam filmes japoneses, por exemplo, de Kenji Mizoguchi, sem legendas. Ou em que se via, sequencialmente, uma série – uma série, sim – chamada *Les Vampires* (1915) de Louis Feuillade, devorando-se uma sanduíche, entre bobinas, de maneira quase sub-reptícia.

A sala era um lugar para se treinar (e educar, enformar ao invés de só informar) os sentidos, aprendendo a ver, desde logo, para lá da dimensão anedótica dos filmes, como terá feito André Breton e os comparsas surrealistas e depois Jean-Luc Godard e os seus comparsas da Nouvelle Vague, que entravam e saíam das sessões contínuas de cinema, procurando apanhar o filme desguarnecido, interrompido no seu *déroutement* anedótico. Este grau de experimentalismo desenrolava-se entre a sala e a rua, em experiências colectivas, intelectuais, motoras ou “co-moventes” e, tendo o poder de formar verdadeiras comunidades, resultavam em algo de absolutamente transformador, para lá de somente memorável.

O cinema como lugar de (transform)ação

Na Cinemateca Portuguesa, onde trabalho como programador, algumas experiências de projecção deixaram essa marca indelével, assistindo-lhes essa capacidade de espicaçar criticamente a plateia que embarcou em certa provação tão intelectual quanto física – afinal, é isso que estamos aqui a enaltecer, a importância de encarar a experiência na sala como algo de físico e o encontro com os filmes como um corpo a corpo ou, como escrevia Jean Louis Schefer (2016: 14-15) no seu *L'Homme Ordinaire du Cinéma* (1980),

“[o] cinema é uma nova experiência de tempo e memória, uma que, sozinha, forma um ser experimental” e essa experiência consubstancia uma “subtracção” do nosso corpo.

Ainda há pouco tempo, no âmbito de um seminário da NOVA FCSH, recordava João Mário Grilo uma sessão memorável que aconteceu em 1985, na Cinemateca Portuguesa, durante uma retrospectiva dedicada a Jean-Luc Godard. Foi, para Grilo, uma sessão verdadeiramente transformadora da sua percepção sobre o que o cinema *pode*, mais até do que o cinema *é*. A poderosa sessão experimental foi descrita por João Lopes, então programador da Cinemateca Portuguesa, no texto que redigiu para o *site Sala de projeção*, lançado por essa mesma instituição, página concebida e alimentada, qual lugar de resistência e “lembrança” sobre a importância da sala de cinema, durante o primeiro confinamento da pandemia covid-19. Passo a transcrever uma parte desse ensaio intitulado “Godard x 2” :

Que se passou, então? Acontece que, por razões de financiamento e organização de trabalho, *Made in U.S.A.* e *Deux ou trois choses que je sais d'elle* foram rodados um a seguir ao outro, por assim dizer, em continuidade. Mais do que isso: os respectivos trabalhos de montagem decorreram em simultâneo. Godard encarava-os como “filmes gémeos”, a ponto de ter sugerido que poderiam ser apresentados numa mesma sessão, “reproduzindo” as condições da sua gestação. Que é como quem diz: uma bobina do primeiro, outra do segundo, de novo uma do primeiro, depois mais outra do segundo... (Lopes, 2020).

Não só esta experiência parece antecipar o que Godard viria a concretizar, anos mais tarde, com o vídeo, no monumental *Histoire(s) du cinema*, como em certa medida se constitui – numa altura em que o gesto era menos urgente do que hoje – como um grande acto de união – fusão ou confusão – entre o verbo cinéfilo e o verbo criador, o verbo criador como verbo de criação sobre os filmes, por via deles e não exclusivamente detido neles.

Grilo terá descoberto nessa “sessão expandida” da Cinemateca o que Godard poria numa frase apenas, no final do episódio, porventura o mais

significativo, de todo o *Histoire(s) du cinema, La Monnaie de l'Absolu* (1999): o cinema como “forma que pensa” – hoje em dia, não nos devemos interrogar sobre se o cinema é ou pode ser essa forma que pensa mas como pode o cinema *ainda* ser essa “forma que pensa”.

O desafio da cinefilia 2.0 radica nesta possibilidade profanante, no sentido que lhe dá Giorgio Agamben (2006: 103), conformando os meios às boas lições de uma prática intelectual da experiência do cinema hoje remetida, se não à total extinção, a nichos controlados, “guetizados”, pelas dinâmicas do mercado.

Sobre Godard e o lugar da sala, ocorre-me ainda como André Malraux (2003: 53-56), no seu *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1939), distinguia o cinema do teatro: “Um actor de teatro, é uma cabeça pequena numa sala grande: um actor de cinema, uma grande cabeça numa pequena sala.” Face a esta distinção, e entrosando o mundo das imagens com o corpo que as vê e reconstrói, o nosso, de espectadores imersos no escuro, pergunto: será que o corpo “subtraído” do espectador também muda, em escala e profundidade, quando está diante de um computador ou televisor, sujeito à sua economia da desatenção, feita de irrequietas janelas múltiplas e “atacada” pela envolvência ruidosa? Penso que sim, porque, pelo contrário, a experiência da sala de cinema é uma experiência de absorção pela escuridão, mas também é uma experiência de escala: de sermos engolidos por paisagens e cabeças, cabeças como grandes paisagens – o rosto de Maria Falconetti ou o Monument Valley de John Ford. Para experiências diferentes, diferentes corpos perceptivos.

X de expectador e a nova ‘cinéphagie’

Lidar com a saída do cinema da sala de cinema é um desafio grande, neste momento, na história recente, titubeante, da cinefilia 2.0 – poderá ter tido vida curta a experiência fervilhante de partilha do amor pelos filmes a partir da escrita em blogs e transação pirata de filmes pela *web* adentro. A reflexão mais densa e a comunicação mais intensa foram substituídas pela “informação” tipo *click bait* e o “comentário” do utilizador meramente

reactivo e superficial (vulgo *troll*). As redes sociais dificilmente substituem os fóruns de antigamente, o das esplanadas de café e mesmo os seus primeiros “avatars” digitais, pois a predisposição dos intervenientes tem pouco que ver com esse modo de vida classicamente cinéfilo – talvez ainda haja esperança para aquela figura que Langlois designou por *cinéphage*, espectador bulímico ou um mero acumulador de informação...

Ora, estou cada vez mais convencido de que o cinema é muito mais pensamento do que informação, muito mais sentimento do que impacto. E o espectador emancipado é muito mais um espectador com “s” do que um expectador com “x”, sendo o primeiro alguém que espera, aberto ao imprevisto, e este último alguém com expectativas que devem ser atendidas e que clientelizam a relação com as imagens que são servidas tal como, no café, se serve o prato do dia e se assegura o bom livro das reclamações.

Afinal, que expectador com “x” toleraria a experiência “Godard x 2” que aconteceu nesses anos longínquos na Cinemateca Portuguesa? É verdade que os tempos são outros. E o tempo de hoje é o da aceleração – não precisamos de Paul Virilio, Peter Sloterdijk ou Jonathan Crary para sabermos isso bem. Contra um cinema *fast food*, de digestão tão rápida quanto impensada, o dito cinema de autor responde por um processo eminentemente político – leiam-se os estudos sobre o *slow cinema* de Steven Shaviro ou Tiago de Luca – com um desafio lançado à dominante economia da desatenção, obrigando-nos a ver e a sentir o tempo, no limite a vermos a ver e a sentir o tempo, do e no cinema, como no filme conceptual mais poderoso deste cinema que faz da espera e da paciência ou, por outras palavras, da duração e da presença o seu principal mote estético: *Shirin* (2008).

O rosto de Maria Falconetti, que vive para sempre em *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928), é substituído por vários rostos de mulheres, sobretudo iranianas, que assistem a um filme, que nós, espectadores (ou será antes “expectadores”?), não vemos. Vemos a acção do cinema sobre o seu olhar e os vários músculos do rosto. A face humana é como essa zona de impacto das imagens e dos sons, o mais lúcido e vulnerável *plateau* da experiência

fílmica. Essa vulnerabilidade dos rostos em face das imagens (os últimos rostos do cinema, *no* cinema, já perfeitamente espectrais depois de Falconetti e da desmaterialização dos suportes?) apelam na imagem a uma espécie de movimento solidário entre quem vê e quem é visto. Eis uma pura comunicação, no sentido em que comunicar significa produzir comunidade ou gerar uma aliança, na experiência da sala escura, entre quem vê e quem é visto, assistindo-se mutuamente (espectadores frente a espectadores, ambos com “s”, claro) e, com isso, anulando o ecrã, mas, de modo algum, elidindo a sala e a presença, nossa e deles – os espectadores e os espectros do ecrã num mesmo patamar existencial. Deste modo, diria que o filme de Abbas Kiarostami é uma das mais intensas correspondências no sentido da salvação de um espectador pe(r)dido.

Enfim, face a todas estas transfigurações do rosto do cinema tal como o conhecíamos, o que é que “a nebulosa” da informação veio transformar? Como escreveu João Lopes (2020), no referido texto, debruçando-se sobre aquela sessão dupla (uma sessão de dois filmes em um, “remisturados”), que uns *happy few*, entre os quais, João Mário Grilo, guardam como um dos mais gloriosos abalos impostos à sua noção estática de cinema, achaque imposto ao seu “corpo perceptivo” de espectadores com “s”:

Com o passar dos anos, a memória de tal sessão dupla foi sendo inevitavelmente tocada pelas alterações mais ou menos brutais que têm atingido a difusão do cinema – entenda-se: a relação específica do espectador com o filme. Desde logo, porque o (des)conhecimento do cinema passou a ser feito através de uma delirante fragmentação, YouTube e outras feiras “sociais”, bem diferente do exercício lúdico, isolado, não normativo, de assistir a dois filmes de Godard alternando as respectivas bobinas.

O crítico acrescenta mais à frente:

A nova cultura, predominantemente audiovisual, conduzida por uma moral “redentora” do consumo que não conhece outro valor que não seja a gratificação imediata e pueril, foi sendo consolidada através de um

crescente menosprezo pela densidade (figurativa, simbólica, etc.) que a imagem pode conter – aliás, que a imagem é.

O misterioso peso da imagem, o modo como se densifica numa duração que se impõe ao corpo do espectador e o molda, tornando-o mais exigente em relação a um cinema por vir... é tudo isto que nos arriscamos a perder na nuvem da informação, se aí o cinema se tornar somente um embrulho reluzente para a realidade mercantil dos filmes e deste seu império bizantino. Há-que resistir.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (2017). “João Bénard da Costa – Japão”. *YouTube*, descarregado por CineLuso, 11 Dec. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=O7YCDFG6WPI.
- Agamben, G. (2006). *Profanações*. Lisboa: Cotovia.
- Amiel, V. & José M. (2020). *Histoire Vagabonde du Cinéma*. Paris: Vendémiaire.
- Bénard da Costa, J. (2001). *Quinze Dias No Japão*. Lisboa: O Independente.
- Brenez, N. (2013). “La Critique Comme Concept, Exigence et Praxis.” *La Furia Umana*, no. 17. Disponível em: www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/1-la-critique-comme-concept-exigence-et-praxis.
- Cassar, S. (2012). “Histoire de La Cinéphilie 2/4.” *France Culture*, descarregado por France Culture, 17 Jan. Disponível em: www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-de-la-cinephilie-24.
- Douchet, J. (2003). *L'art d'aimer*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Morin, E. (2010). *O Meu Caminho*, Entrevista com Djénane Kareh Tager. Lisboa: Instituto Piaget.
- Epstein, J.; Sarah K. & Jason N. P. (ed.) (2012). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Godard, J.-L. (2014). *Introduction to a True History of Cinema and Television*. Montreal: Caboose.

- _____ (1986). Jean-Luc Godard: 'From Critic to Filmmaker': Godard in Interview (Extracts). *Cahiers Du Cinéma: 1960–1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, edited by Jim Hillier. Cambridge: Harvard University Press, 59–68.
- Lopes, J. (2020). "Godard x 2." *Sala de Projeção* [Lisboa], 29 Maio. Disponível em: saladeprojecao.cinemateca.pt/godard-x-2 [Página consultada no dia 22 de Julho de 2021].
- Mendonça L.; Marques E. & Benis R. (org.) (2020). "A Crítica Como Diálogo ou os 'Face-a-Filme' de Serge Daney e Louis Skorecki". In Elisabete Marques & Rita Benis (org.). *Escrita e Imagem*, Lisboa: Documenta, 83–95.
- Malraux, A. (2003). *Esquisse d'une Psychologie Du Cinéma*. Paris: Nouveau Monde Editions.
- Mexia, P. (2014). Manoel de Oliveira. 'A Vida é Uma Derrota'. *Expresso*. Disponível em: expresso.pt/cultura/manoel-de-oliveira-a-vida-e-uma-derrota=f902060.
- Natálio, C.; Mendonça, L. & Lisboa, R. V. (ed.) (2017). *O Cinema Não Morreu: Crítica e Cinefilia À Pala de Walsh*. Lisboa: Livraria Linha de Sombra.
- Natálio, C.; Araújo, J.; Mendonça, L. & Lisboa, R. V. (2020). "Let's Get Physical: Contra o Fim dos Suportes Físicos, a Favor da Liberdade do Espectador". *À Pala de Walsh*, 19 Nov. Disponível em: <https://www.apaladewalsh.com/2020/11/lets-get-physical-contra-o-fim-dos-suportes-fisicos-a-favor-da-liberdade-do-espectador/>.
- Schefer, J. L. (2016). *The Ordinary Man of Cinema*. Nova Iorque: Semiotext(e).
- Sontag, S. (1996). The Decay of Cinema. *The New York Times* [Nova Iorque], 25 Fev. Disponível em: www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html.
- _____ (2009). *Styles of Radical Will*. Londres: Penguin Books.
- Vieira, J. (2020). *Ensaio Sobre a Pirataria Digital*. Lisboa: Documenta.

Filmografia

- Prima della rivoluzione (Antes da Revolução)* (1964), de Bernardo Bertolucci
La Passion de Jeanne d'Arc (A Paixão de Joana d'Arc) (1928), de Carl Th. Dreyer
Vivre sa vie: Film en Douze Tableaux (Viver a Sua Vida) (1962), de Godard, Jean-Luc
Made in U.S.A. (1966), de Jean-Luc Godard
2 ou 3 Choses que je Sais d'Elle (Duas ou Três Coisas que eu Sei Dela) (1967), de Jean-Luc Godard
Histoire(s) du Cinéma (Histórias do Cinema) (1989-1999), de Godard, Jean-Luc
Shirin (2008), de Abbas Kiarostami
Le Fantôme d'Henri Langlois (2004), de Jacques Richard
Les Cinéphiles – Le Retour de Jean (1989), de Louis Skorecki
Les Cinéphiles 2 – Eric a Disparu (1989), de Louis Skorecki
Les Cinéphiles 3 – Les Ruses de Frédéric (1989), de Louis Skorecki
La Chambre Verte (O Quarto Verde) (1978), de François Truffaut

O livro *Crítica do Cinema – Percursos e práticas* resulta de um Seminário do Grupo de Artes do LabCom-Comunicação e Artes, da Universidade da Beira Interior. Nesta edição reunimos as comunicações de investigadores portugueses e brasileiros apresentadas nesse Seminário que se dividiram em duas mesas: na primeira, as intervenções abordaram os percursos singulares de críticos brasileiros e portugueses, enquanto na segunda, o diálogo centrou-se nas práticas em torno da crítica cinematográfica e da cinefilia.

Fundada em 1972, a UBI é uma universidade portuguesa localizada na cidade de Castelo Branco, no interior do país. A UBI é uma universidade pública, com o seu principal campus na cidade de Castelo Branco, e com outros campus em Vila Real e Covilhã. A UBI é uma universidade com uma tradição de excelência académica e de investigação científica, sendo reconhecida internacionalmente. A UBI é uma universidade com uma oferta académica diversificada, com cursos de licenciatura, mestrado e doutoramento em áreas como Engenharia, Ciências, Artes, Saúde e Humanidades. A UBI é uma universidade com uma forte ligação à sociedade, sendo uma das principais instituições de ensino superior do interior de Portugal. A UBI é uma universidade com uma tradição de excelência académica e de investigação científica, sendo reconhecida internacionalmente. A UBI é uma universidade com uma oferta académica diversificada, com cursos de licenciatura, mestrado e doutoramento em áreas como Engenharia, Ciências, Artes, Saúde e Humanidades. A UBI é uma universidade com uma forte ligação à sociedade, sendo uma das principais instituições de ensino superior do interior de Portugal.

crítica, análise, cinema, cultura, comunicação, investigação, universidade, ensino superior, Portugal, interior, tradição, excelência, académica, investigação, científica, internacionalmente, oferta académica, diversificada, cursos de licenciatura, mestrado, doutoramento, áreas como Engenharia, Ciências, Artes, Saúde e Humanidades, forte ligação à sociedade, principais instituições de ensino superior, do interior de Portugal.